



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**JULIANA PABLOS CALLIGARIS**

**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)**

**CAMPINAS,  
2016**

**JULIANA PABLOS CALLIGARIS**

**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 apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Mestra em  
Linguística.**

**Orientador a: Profa. Dra. Edwiges Maria Morato – IEL/UNICAMP  
Co-Orientador: Prof. Dr. José Amâncio Tonezzi Rodrigues  
Pereira – DAC/UFPB**

**Este exemplar corresponde à versão  
final da Dissertação defendida pela aluna  
Juliana Pablos Calligaris  
e orientada pela Profa. Dra. Edwiges Maria Morato**

**CAMPINAS,  
2016**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** CNPq, 830531/1999-8

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

C134d Calligaris, Juliana Pablos, 1973-  
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) / Juliana Pablos Calligaris. – Campinas, SP: [s.n.], 2016.

Orientador: Edwiges Maria Morato.  
Coorientador: José Amâncio Tonezzi Rodrigues Pereira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Centro de Convivência de Afásicos (UNICAMP). 2. Afasia. 3. Afásicos. 4. Teatro. 5. Multimodalidade (Linguística). 6. Semiótica. I. Morato, Edwiges Maria, 1961-. II. Pereira, José Amâncio Tonezzi Rodrigues. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The multi-semiotic dimension of theatrical game: developing experience of a radiophonic play in the Theatrical Expression Program at the Aphasics Living Center (ALC - IEL/UNICAMP)

**Palavras-chave em inglês:**

Aphasics Living Center (UNICAMP)

Aphasia

Aphasic persons

Theater

Multimodality (Linguistics)

Semiotics

**Área de concentração:** Linguística

**Titulação:** Mestra em Linguística

**Banca examinadora:**

Edwiges Maria Morato [Orientador]

Patrik Aparecido Vezali

Elisandra Villela Gasparetto Sé

**Data de defesa:** 22-02-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Linguística

**BANCA EXAMINADORA:**

Edwiges Maria Morato

Patrik Aparecido Vezali

Elisandra Villela Gasparetto Sé

Isa Etel Kopelman

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

IEL/UNICAMP  
2016

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.**

“O importante e bonito do mundo é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam.”

“O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem...”

“Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.”

Guimarães Rosa  
Grande Sertão: Veredas

À João Carlos Guimarães Pinto Martins e Ariana Diadorim Calligaris Martins,  
amores de toda esta vida.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores muito queridos e estimados, Edwiges Morato e José Tonezzi, pela amizade, companheirismo, cumplicidade e paciência. Por estarem absolutamente sempre presentes, me ensinando generosamente o caminho a seguir.

Ao meu marido, companheiro, parceiro, cúmplice, João Carlos Guimarães Pinto Martins, por estar incondicionalmente sempre ao meu lado em todos os momentos deste Mestrado, sobretudo nos mais difíceis (e foram muitos), depois do nascimento de nossa filha.

À minha pequena Ariana Diadorim, filha fada, que teve que aprender a ficar sem a mamãe, mesmo sentido minha falta, em todos os longos momentos dedicados aos estudos, leituras e escrituras desta Dissertação.

À minha mãe, Adelice Tereza Pablos Calligaris, por ter me dado a vida e me ensinado a viver. E a Jorge Armando Calligaris (*in memoriam*), por ter sido meu pai.

Agradeço aos membros da banca examinadora, Patrick Vezali e Márcia Strazzacappa, e à banca suplente, Elisandra Villela Gasparetto Sé e Isa Etel Kopelman, pela oportunidade de fazer a proveitosa discussão que tivemos.

Agradeço ao Conselho Nacional de Pesquisa - CNPq, pelo apoio concedido em forma de bolsa de pós-graduação.

## RESUMO

A motivação inicial para essa dissertação surgiu a partir do trabalho desenvolvido por nós, entre 2004 e 2007, em um dos grupos do Centro de Convivência de Afásicos (CCA), chamado “Programa de Expressão Teatral” (PET). Naquele período desenvolvemos uma pesquisa de Iniciação Científica (IC) financiada pelo CNPq, com objetivo de identificar os recursos dos indivíduos afásicos a estratégias verbais e não verbais, instigados pela experiência teatral, usando conhecimento de Teatro, Linguística e Semiótica.

Este trabalho é resultado da pesquisa sobre significação verbal e não verbal desenvolvida através da prática teatral, baseada na observação da relação entre linguagem, corpo e cognição.

Investigamos a coocorrência multimodal de semioses (fala, gesto, expressão corporal, olhar, etc.) com afásicos, através de observações das interações de diferentes, ainda que compartilhados, processos semióticos, ativos na construção de significados, para descrever e analisar o papel da atividade teatral na (re)organização de possibilidades comunicativas e expressivas com indivíduos afásicos.

Nosso objetivo é aprimorar os interesses teóricos e metodológicos já assinalados na pesquisa de IC, de modo a: **i)** adensar e sistematizar a compreensão do caráter sociocognitivo do PET e suas implicações na comunicação de indivíduos afásicos; **ii)** compreender o caráter multisemiótico da comunicação no decurso das interações; **iii)** examinar a questão da coexistência de semioses envolvidas nos processos de interação face a face da comunicação e da significação típicas do fazer teatral.

Verificou-se que a capacidade expressiva do afásico se renova em novas competências semióticas que funcionam plenamente na elaboração de um produto artístico e também se deixam ver nas práticas discursivas. O estudo em torno do fenômeno teatral, a partir de uma perspectiva interacional, permitiu-nos, também, uma compreensão mais apurada das afasias questionando, por exemplo, a definição que a toma como perda da capacidade de realizar operações metalinguísticas, essenciais, por exemplo, ao fazer teatral.

Palavras-chave: afasia, afásicos, teatro, multimodalidade, semiótica.

## **ABSTRACT**

This thesis' initial motivation comes from the work developed by us, between 2004 and 2007, in one of the Aphasics Living Centers's (ALC) groups, called "Theater Expression with Aphasics Program" (TEP). During that time we developed a scientific initiation research funded by CNPq, in which our goal was to identify the resource of subjects to verbal and non verbal strategies motivated by the experience of theater art, using knowledge of Theater, Linguistics, and Semiotics.

This work results from the research on verbal and non verbal signification theme build thought theater art, based on the observation of relation between language, body and cognition.

This thesis intent to investigate the multimodal co-occurrence of semiosis (speech, gestures, body expression, gaze, etc.) with aphasics, through observations on the interaction of distinct, although shared, semiotic processes, actives in the construction of meanings, to describe and analyze the role of theater activity in (re)organize the communicative and expressive possibilities of aphasic subjects.

The goal of this thesis is to enhance the theoretical and methodological interests already marked in the CI, in order to: i) deepen and systematize the understanding of the socio cognitive TEP character and its implications in the communication of aphasic subjects; ii) to understand the multi semiotic character of communication during the interactions; iii) to examine the question of co existence of semiosis involved in the face to face interaction processes of communication and signification, typical from theater art.

This research found that the expressive capacity of the aphasic is renewed in new semiotic skills which operate fully in the preparation of an artistic product and also let themselves be seen in the discursive practices. The study around the theatrical phenomenon, from an interactional perspective, allowed us also, a more accurate understanding of aphasia questioning, for example, the definition that takes it as loss of ability performing metalinguistic essential operations, for example, by making theater.

Key words: aphasia, aphasic persons, theater, multimodality, semiotics

<b>FIGURAS</b>	<b>PÁGINA</b>
Figura 1: Oficina de Rasaboxes ministrada por Juliana Calligaris	69
Figura 2: Oficina de Máscara Neutra ministrada por Juliana Calligaris	71
Figura 3: Oficina de Máscara Expressiva ministrada por Juliana Calligaris	72

<b>QUADROS</b>	
Quadro 1: Resumo do PET 2013	79
Quadro 2: Modalidade semiótica x Processos Semióticos Gerados	81
Quadro 3: Resumo das Nervuras da Ação	82
Quadro 4: Processos semióticos em destaque na peça radiofônica	83
Quadro 5: O fazer teatral através da ação de cena e o fazer teatral radiofônico	91

## SUMÁRIO

## PÁGINA

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1. A (RE)CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS PELA VIA DO FAZER TEATRAL	
1.1 As afasias, o Centro de Convivência de Afásicos – CCA e o Programa de Expressão Teatral – PET: um caminho para o estudo e a compreensão das semioses multimodais verbais e não verbais	18
1.2 O Centro de Convivência de Afásicos – convívio, sentidos e interação	19
1.3 O Programa de Expressão Teatral – PET, a fundamentação do <i>fenômeno teatral</i> e a natureza sociocognitiva da arte	25
CAPÍTULO 2. HIPÓTESES E QUESTÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS DA PESQUISA: A COEXISTÊNCIA DE SEMIOSES VERBAIS E NÃO VERBAIS NO PET	
2.1 O jogo teatral no CCA: uma hipótese de trabalho, sua origem, aplicações e funções	31
2.1.1 Processos semióticos mais salientes no jogo teatral realizado com afásicos	35
2.1.2 O foco no jogo teatral: ou de como propor uma conduta de trabalho diante de um desafio empírico multidisciplinar	36
2.2 Fundamentação teórica da pesquisa	41
2.3 Aprofundando o embasamento teórico (parte 1): abordagem empírica do PET através dos jogos teatrais	44
2.4 Aprofundando o embasamento teórico (parte 2): abordagem interacionista do PET	45
2.5 Aprofundando o embasamento teórico (parte 3): abordagem multimodal do PET	47
2.6 Aprofundando o embasamento teórico (parte 4): abordagem do corpo multimodal: corpo cênico, estado cênico, estado semiótico	55
2.6.1 Noção de “corpo” adotado na pesquisa	58
CAPÍTULO 3. DO MÉTODO	
3.1 Abordagem	66
3.1.1 Descrição do PET, escolha do corpus e apresentação da proposta de análise	66
3.2 Razões para a escolha da peça radiofônica como <i>corpus</i> e apresentação da peça radiofônica.	75
3.3 Montagem da peça radiofônica: elaboração, transcrição e análise de dados	83
3.4 O conceito de Densidade modal	86
CAPÍTULO 4. A PEÇA RADIOFÔNICA – “RECUERDOS DE YPACARAÍ”	
4.1 O Atuator afásico, o público ouvinte e o poder da imaginação na experiência da peça radiofônica: o gênero radioteatro	89
4.1.1 O trabalho do ator afásico pensado para um possível veículo radiofônico	91
4.2 Procedimento de análise dos resultados	97
4.2.1 Apresentação da peça radiofônica: programa completo do espetáculo	87
4.3 A experiência teatral de afásicos: aplicação das nervuras da ação e formas de análise da dimensão multimodal do PET	99
4.3.1 Discussão dos dados	106
Considerações finais: O legado de Ypacaraí...	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

<b>ANEXOS</b>	<b>PÁGINA</b>
Anexo 1 – Dado 3	131
Anexo 2 – Dado 4	135
Anexo 3 – Dado 5	137
Anexo 4 – Dado 6	139
Anexo 5 – Dado 7	143
Anexo 6:	145
Breve descrição dos participantes do CCA e do PET	
SP	145
SI	146
MS	147
MN	147
LM	148
RL	148
RB	149
Anexo 7:	149
Os participantes não afásicos que integraram o CCA e o PET	
EM	149
NE	149
NF	149
RP	150
JC	150

## Introdução

O objetivo geral desta Dissertação é refletir sobre o ato teatral e a coocorrência/coexistência de semioses verbais e não verbais em contextos de afasia. Nosso enfoque e interesse recaem na reconstrução de semioses verbais e não verbais (multimodais) pelo participante afásico, *não na ausência da afasia, mas na presença da afasia*. O foco do nosso interesse está na observação da pessoa afásica envolvida no trabalho teatral, na presença da linguagem verbal e, sobretudo, não verbal, reelaborando semioses coocorrentes, associadas de maneira direta ou indireta à reconstrução dos sentidos.

A partir deste objetivo, pretendemos ainda investigar a noção de densidade modal das semioses que coocorrem e se interconectam, visando tão somente salientar que elas são: **i**) distintas (ou seja, os modos de construção de sentido são singulares e cada qual tem seus elementos constitutivos, mas fala não é música, não é desenho, não é gesto, etc.); **ii**) que sua relevância na construção do sentido em questão durante o PET dependeu de muitas coisas: recurso salientado (por vezes mais verbal, em outros momentos mais não verbal, em momentos estratégicos da elaboração das cenas, os recursos estiveram mais integrados), capacidade oral e gestual/motora/prática do participante, recursos mais convocados e recorrentes na cena, contexto de produção do sentido, etc.

Procuramos destacar, desta forma, a noção de densidade modal, no sentido de evidenciar como tais semioses podem coexistir ou coocorrer, e como, muitas vezes, atuam numa relação de mútua constitutividade entre o material verbal e o não verbal que, entretanto, não são homólogos. Verificamos, por esta via, que as semioses, em alguns casos, podem se constituir por uma coocorrência, em outros podem se relacionar diretamente com a língua, estando em relação de procedência mútua (“modalidade semiótica x semiose gerada”, como veremos na Figura 2) e de complementação.

O estudo das afasias tem permitido avanços no entendimento da cognição humana de forma geral (MORATO, 2010); o estudo linguístico e sociocognitivo das afasias tem viabilizado um melhor entendimento acerca das relações entre cérebro, linguagem e cognição, tomadas em situações variadas de interação.

Segundo Morato, podemos definir afasia como:

(...) Uma perturbação da linguagem em que há alteração de mecanismos linguísticos em todos os níveis, tanto do seu aspecto produtivo (relacionado com a produção da fala), quanto interpretativo (relacionado com a compreensão e como reconhecimento de sentidos), causado por lesão estrutural adquirida no Sistema Nervoso Central, em virtude de acidentes vasculares cerebrais (AVCs), traumatismos cranioencefálicos (TCEs) ou tumores. A afasia pode e geralmente é acompanhada de alterações de

outros processos cognitivos e sinais neurológicos, como a hemiplegia (paralisia de um dos lados do corpo), a apraxia (distúrbio de gestualidade), a agnosia (distúrbio do reconhecimento), a anosognosia (falta de consciência do problema por parte do sujeito cérebro lesado), etc. (MORATO, 2001, p. 154).

Em geral o estudo das afasias está concentrado nos aspectos linguísticos, neuropsicológicos, clínicos e terapêuticos do fenômeno, mas ainda são raros entre nós os trabalhos que destacam aspectos de natureza intersemiótica e artística.

Nosso pressuposto de pesquisa diz respeito à crítica ao tratamento que a coocorrência de semioses tem recebido na literatura sobre a semiótica/semiologia e afasiologia: geralmente e/ou indiretamente, no caso da afasiologia, o “ato do afásico” (TONEZZI, 2007) é entendido, via de regra, como meramente compensatório ou complementar, em que a linguagem encontra-se alterada de alguma maneira.

Vezalet (2011), a propósito, em sua tese de doutoramento, afirma que:

Tendo em vista uma questão norteadora da Tese, relativa ao propalado estatuto compensatório do gesto na literatura afasiológica tradicional, reconhecemos que a gestualidade emerge em maior intensidade em contextos de produção afásica, até porque a unidade corpórea sempre busca meios para contornar situações de mal-entendidos em contextos de produção cotidiana também. Os gestos, no entanto, não surgem como meramente compensatórios devido a sua modalização; não estão no lugar da língua, como sugere a explicação de Kendon (2004), na qual o gesto realizado na ausência total de fala torna-se articulado à maneira das línguas de sinais, como se ocupasse todo o lugar da fala. (VEZALI, 2011).

Assim, constatamos que “a relação entre fala e gesto, processo dinâmico e intersemiótico que sanciona os sentidos no fluxo da enunciação” (SALOMÃO, 1999), não se reduz ao percurso interno da língua ou de qualquer outra estrutura. Conforme esclarece Vezalet (2011, p. 21-22) essa relação, em determinadas circunstâncias interativas, por ser parte integrante da enunciação e envolver processos e estratégias semântico-pragmáticas, torna-se um dos fenômenos mais instigantes a ser investigado em uma perspectiva sociocognitiva da linguagem.

A partir dessa premissa, anunciada por Salomão (1999), pretendemos analisar a relação das semioses verbais e não verbais em interações durante o Programa de Expressão Teatral, doravante PET, entre pessoas afásicas e não afásicas, considerando que poderia ser possível afirmar que em uma interação face a face, a própria semiose seria por natureza, multissemiótica.

Esta Dissertação é, portanto, motivada por três questões pontuais, explicadas a seguir:

(i) **questões de natureza semiológica**, centradas no postulado de coocorrência de semioses (SANTAELLA, 1995; TONEZZI, 2007) nas atividades comunicacionais. Tais coocorrências foram observadas sob o aspecto de que **quando faz uso da arte teatral para se expressar, o indivíduo lança mão de uma série de estratégias verbais e não verbais**. Segundo Santaella (1995), mesmo durante uma conversação cotidiana ocorre a troca *sígnica* entre a mente emissora e a mente interpretante e desta para a primeira, formando o que a autora chama de “paradigma da semiose”. Durante o ato teatral, aquilo que chamaríamos de conversação espontânea torna-se artificializada pela própria natureza ficcional do teatro, ou seja, artificializa-se de forma reflexiva, a natureza do “paradigma da semiose”. Sobre a natureza semiológica da linguagem, Bakhtin (1992, p. 48) pondera que ela “é, também, expressa através de signos que envolvem conhecimento e consciência situados subjetiva e socialmente”.

A emergência de semioses coocorrentes que nos interessou nesta pesquisa, como pudémos observar de forma preliminar na pesquisa de Iniciação Científica (quando, a partir de nosso trabalho teatral com os afásicos à época, vimos surgir exemplarmente uma complexa gama de semioses verbais e não verbais constitutivas, concomitantes, complementares e solidárias geradas pelos próprios atores afásicos durante o jogo teatral), manifestou-se nas práticas expressivas dos participantes afásicos durante a ação teatral. A interação de várias semioses (olhar, gesto, expressão corporal, fala *etc.*) gera para o afásico situações de ganho sociocognitivo, ou seja: aprimoramento da comunicação e seus processos sociocognitivos, permitido pelas atividades intersubjetivas, inferenciais, corporais, sensório-motoras e práxicas.

(ii) **questões de fundo linguístico-cognitivo**, isto é, centradas no fundamento sociocognitivo (MARCUSCHI, 2001), que enfatiza o caráter social, pragmático e intersubjetivo da linguagem e da cognição na constituição de nossas atividades simbólicas, estreitando as relações entre verbal e não verbal, entre comunicação e práticas socioculturais coletivas. Para Marcuschi (2001, p. 14), cumpre salientar, a interação se constitui como “matriz para aquisição da linguagem, o gênero básico da interação humana”.

Essa perspectiva sociointeracional, também chamada de sociocognitiva (KOCH e CUNHA LIMA, 2004; MORATO, 2004), salienta a relação entre aspectos semióticos e socioculturais, depreendidas na compreensão do fazer teatral com afásicos. Dois pressupostos sociocognitivos absolutamente complementares ancoram tal perspectiva: i) “os processos

cognitivos se constituem no decurso das interações e práticas sociais” (MORATO, 2007)<sup>1</sup>; e **ii**) “não há possibilidades integrais de conteúdos cognitivos fora da linguagem e nem possibilidades integrais de linguagem fora de processos interativos humanos” (MORATO, 1996, p. 19).

**(iii) questões teóricas e metodológicas**, centradas no trabalho teatral com afásicos. Considerando-se que parte do âmbito deste trabalho foi empírico – tendo em vista sempre que o PET foi um trabalho de aplicação prático, expressivo e artístico – e observou o desenvolvimento das habilidades de interação verbal e não verbal – indispensáveis à prática teatral – percebemos que, por meio dos jogos teatrais e da peça radiofônica (detalhada no Capítulo 4) que foram desenvolvidos durante o período do PET, conforme será demonstrado adiante, foi possível mobilizar no participante afásico do nosso grupo do CCA a capacidade de lançar mão de várias **semioses multimodais** nas práticas de significação e comunicação, explorando a técnica teatral (jogos, encenações, improvisação, etc.) como ferramenta de ampliação de capacidades expressivas dos afásicos, de acordo com o que será exposto no Capítulo 2, já que são inerentes à arte teatral os desafios da comunicação humana em vários níveis semióticos e, portanto, dos vários processos de significação nela envolvidos.

No contexto da realização da pesquisa, além de desenvolver o trabalho constituído pelo PET dentro do nosso recorte de análise para esta Dissertação, composto pelos jogos de Máscara Neutra, Máscara Expressiva e Rasaboxes e, em seguida, pela montagem da peça radiofônica, nosso *corpus*, conforme detalharemos a seguir, procedemos paralelamente ao aprofundamento de leituras em torno do tema da pesquisa, objetivando levantar esquemas intersígnicos emergentes no trabalho teatral realizado com afásicos, tais como: **i**) “diálogo” entre as estruturas verbais e as não verbais, como os desenhos, formas, cores, sons, ritmos, etc., que usamos durante os jogos, ensaios e encenações teatrais derivadas dos exercícios de improvisação; **ii**) “diálogo” entre as estruturas verbais e os conteúdos culturais (particulares ou coletivos) não verbais, tais como vinculações e *backgrounds* sociais, históricos e culturais dos afásicos.

A descrição dos participantes afásicos e não afásicos que frequentaram o CCA e que participaram do PET observado em nosso recorte (primeiro e segundo semestres letivos de 2013) segue detalhadamente na seção Anexos. Tal descrição pretende caracterizar brevemente os participantes afásicos e não afásicos que foram considerados como

---

<sup>1</sup> **Competência e metalinguagem no contexto de práticas interativas de afásicos e não-afásicos**. Relatório Parcial de Pesquisa. Fapesp: Processo n. 06/52950-9. MORATO, 2007.

participantes desta pesquisa. O levantamento de informações que se seguem, extraídas do *AphasiAcervus*, foi realizado com base nas pesquisas já realizadas por Cazelato (2003), Mira (2007), Hebling (2009), Lima (2014), Ferrari (2014) e Epifânio (2014) , bem como na observação longitudinal de dados referentes ao ano de 2013.

O PET contou em 2013 com 07 participantes afásicos e 05 participantes não afásicos. As descrições dos participantes afásicos (*vide* seção Anexos), participantes dos 11 encontros semanais do grupo (relativos ao segundo semestre letivo de 2013) que utilizamos para compor o *corpus* da pesquisa, a saber: a montagem da peça radiofônica “Recuerdos de Ypacaráí – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) Em Guerra Conta o Paraguai”, trazem breves informações sobre os participantes, como dados clínicos, neurolinguísticos, bem como observações sobre os tipos de participação no curso das interações do CCA. As descrições sobre os participantes não afásicos recuperam fundamentalmente a formação profissional de cada um dos pesquisadores, um breve histórico sobre suas participações no CCA e os tipos de participação no curso das interações do CCA.

Em nossas análises, relacionaremos nossos resultados às principais informações acumuladas e arquivadas pelo *AphasiAcervus* sobre os participantes afásicos atuantes no PET. É importante lembrar que essas informações são relevantes porque os propósitos e a formatação do grupo que estudamos fazem-nas relevantes, o que nos levou a prescindir, seja como analistas ou como integrantes do grupo, de outras informações que não essas, e a incluir nas referidas descrições as informações básicas de identificação tais como nascimento, idade, experiência profissional e escolaridade, que muitas vezes são tematizadas nos encontros do grupo e, por isso, tornaram-se relevantes para o fazer teatral do CCA.

Em suma, procuramos seguir também um outro postulado de natureza sociocognitiva: o de que “fazer sentido (ou interpretar) é necessariamente uma operação social na medida em que o sujeito nunca constrói o sentido em si, mas sempre para alguém (ainda que este alguém seja si mesmo)” (SALOMÃO, 1999, p. 71).

Tais questões dirigiram a constituição desta Dissertação em quatro capítulos e uma conclusão. No primeiro capítulo procedemos a uma descrição do Centro de Convivência de Afásicos, doravante CCA, dos participantes afásicos e não afásicos do grupo aqui focalizado e, em seguida, do PET e seus pressupostos e objetivos.

No segundo capítulo, apresentamos as hipóteses que nortearam este trabalho de Mestrado; traçaremos o levantamento de nosso problema teórico-metodológico e analisaremos a questão da coocorrência de semioses verbais e não verbais durante o desenvolvimento do PET, com destaque para a questão da multimodalidade.

No terceiro capítulo procedemos à descrição de nossa metodologia, de cunho heurístico e qualitativo, de modo a informar como se deu a constituição de nosso *corpus*. Com base nos dados extraídos do PET, aprofundaremos nossa reflexão sobre o tema desta pesquisa, analisando e transcrevendo aspectos das atividades realizadas no primeiro e segundo semestres letivos de 2013 (período escolhido como recorte dentro de todo tempo de duração do programa), que culminou na organização e produção de uma peça radiofônica pelo elenco afásico e não afásico do CCA. Na análise desses dados, destacamos a relação multidisciplinar posta por esta Dissertação, a saber, aquela que se estabelece entre questões atinentes à Linguística (Neurolinguística), à Semiótica e ao Teatro.

No quarto capítulo, discutimos os dados empíricos da pesquisa por meio dos mecanismos analíticos propostos nos capítulos teóricos anteriores. Por fim, tecemos considerações finais tendo em vista a trajetória teórico-metodológica empreendida na Dissertação.

## CAPÍTULO 1.

### A (RE)CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS PELA VIA DO FAZER TEATRAL

#### 1.1 As Afasias e o Programa de Expressão Teatral – PET: um caminho para o estudo e compreensão das semioses multimodais verbais e não verbais

O PET que aplicamos no CCA visou trabalhar a expressividade global do participante afásico, ou seja, daquele cujos recursos semióticos foram comprometidos pela afasia.

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).

No CCA, o participante afásico experimenta um local de convívio e interação no qual ele protagoniza as situações sociais e comunicativas, não necessitando defender-se do preconceito implicado à condição afásica, seja esse preconceito linguístico, motor, corporal ou cognitivo. Pela própria natureza, organizada e estruturada socialmente, do convívio com os pares, os afásicos participam de várias atividades cotidianas e artísticas e se exercitam em (novas) possibilidades de reorganização de suas semioses e de seu aparelho cognitivo, por vezes, não facilitado por diversos motivos, seja pela vivência familiar, comunitária ou profissional.

O percurso linguístico-cognitivo-cênico realizado pelos participantes afásicos durante o PET indicou que o sentido não depende apenas do sistema linguístico, mas constitui-se também de processos cognitivos e interpretativos na forma de atuação teatral, processos discursivos e culturais, incluídos nos diferentes modos por meio dos quais os objetos do mundo se apresentam a nós, revelados através do jogo teatral. Neste estudo, o objetivo é identificar e analisar os processos de significação verbais e não verbais no contexto das afasias a partir do enfoque no fenômeno de coexistência/coocorrência multimodal de semioses. Nesta Dissertação, dedicamo-nos, pois, não ao tratamento da distinção dicotômica entre estes dois termos (verbal e não verbal), mas ao tratamento da descrição e análise de

alguns processos de significação verbal e não verbal constitutivos do conhecimento, envolvidos no fazer teatral com afásicos.

## 1.2 O Centro de Convivência de Afásicos – convívio, sentidos e interação

O CCA situa-se no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e funciona em sede própria desde 1998. O grupo focalizado nesta pesquisa tem sido coordenado pela Profa. Dra. Edwiges Morato, cujo grupo de pesquisa (COGITES – Cognição, Interação e Significação)<sup>2</sup> integra o Laboratório de Fonética e Psicolinguística (LAFAPE).

O CCA foi concebido, de acordo com Morato (2001), Vezali (2011) e Tubero (2006), como um espaço de interação, como um espaço para o exercício efetivo de práticas cotidianas de linguagem entre os participantes afásicos e não afásicos de forma a contribuir para o maior entendimento da condição de afasia e oferecer alternativas para a reintegração social dos afásicos pela convivência e enfrentamento mútuo das inúmeras dificuldades que a afasia implica. Conforme esclarece Mira (2007):

Nas interações do CCA, o engajamento mútuo pode ser definido em um primeiro momento pela disposição dos sujeitos que integram o Centro têm para realizar uma simples prática: o ato de conversar ao redor de uma mesa, isto é, engajar-se em uma atividade rotineira em que a linguagem ocupa um lugar privilegiado. Esta pode ser a definição geral de engajamento mútuo para a comunidade de práticas que o CCA constitui. (MIRA, 2007, p. 35)

Além disso, o grupo do CCA também é um espaço de pesquisa e de docência no qual se envolvem alguns pesquisadores que, em geral, são alunos de pós-graduação orientados por Edwiges Morato e que tem se empenhado em pesquisas sobre a complexa relação entre os aspectos sociais e interativos que envolvem linguagem, cérebro, cognição, conforme esclarece

---

<sup>2</sup> Liderado pela pesquisadora Edwiges Morato o Grupo de Pesquisa COGITES é consagrado a análises de práticas linguístico-interacionais, em especial as que envolvem sujeitos que apresentam afasia e neurodegenerescência, com foco em determinados processos enunciativos (como atividades referenciais e operações “meta”: metalinguísticas, meta-enunciativas, metadiscursivas, epilinguísticas, etc.) e em processos conversacionais (tais como gestão do tópico discursivo, semioses coocorrentes, dinâmica de turno, atividades de correção, relação oral/escrito, estruturação da interação conversacional, etc.). No campo dos estudos psico e neurolinguísticos, os integrantes do COGITES também se dedicam à análise crítica da semiologia da linguagem patológica (anomia, automatismo, perseveração, parafasia, etc.) e de questões linguísticas e sócio-cognitivas relacionadas à Doença de Alzheimer. Mais recentemente, o Grupo também se dedica à constituição e tratamento teórico-metodológico de seu acervo de dados, derivado tanto de protocolos de estudos finalisticamente orientados (como os relativos à pesquisa sobre metaforicidade e sobre atividades e processos referenciais), quanto de contextos interacionais ordinários ou naturais variados. A fundamentação teórica na qual se ancoram os estudos do Grupo de Pesquisa pauta-se sobre uma perspectiva interacionista de filiação vygotskiana. Chamada também em linhas gerais de sociocognitiva, essa perspectiva incorpora aspectos socioculturais e linguístico-interacionais à compreensão da problemática cognitiva, investindo no domínio empírico com base na hipótese de que nossos processos cognitivos (como memória, atenção, linguagem, percepção, etc.), situados local e historicamente, se constituem em sociedade e no decurso das interações e práticas discursivas. (Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPQ: <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=00798014981QOS>. <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>).

Lima (2014, p.12): “O CCA, assim, enquanto ambiente laboratorial instigador e provedor de dados interacionais relevantes, também tem permitido a realização de pesquisas linguísticas realizadas no âmbito do Grupo de Pesquisa “Cognição, Interação e Significação.”

Quanto aos participantes afásicos que frequentam o CCA, estes são encaminhados pelo Departamento de Neurologia do Hospital de Clínicas da Unicamp, onde previamente já receberam todo o tipo de assistência médica necessária. Os demais não afásicos que eventualmente frequentam o CCA (como em ocasiões festivas) são amigos, familiares e outros pesquisadores convidados, sendo que estes últimos também desenvolvem seus trabalhos, em geral, no Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp. De acordo com Morato (2002):

Nosso objetivo no CCA tem sido, pois, menos a normalização de formas linguísticas e mais a emergência de atos de linguagem e de práticas discursivas que visam à significação e à comunicação. Se a evocação de diferentes práticas discursivas interessa à análise de processos linguístico-cognitivos, de outro ela atua na restituição de papéis sociais, na partilha de um espaço simbólico, na caracterização do CCA como uma espécie de microcosmo social. (MORATO *et al.*, 2002<sup>3</sup>)

Os participantes que frequentam semanalmente o CCA, afásicos e não afásicos, colocam-se e são colocados diante de diversas questões e desafios que a afasia convoca e determina. A afasia pode excluir, isolar, afastar, constranger as atividades comunicativas e sociais, “mas não implica necessariamente uma contração da vida” (MORATO, 2000, p. 20). Um dos objetivos do CCA se traduz na busca de um melhor entendimento do que seja a afasia e seus efeitos, bem como na divulgação dessa condição para a sociedade.

Fruto de uma ação conjunta entre o Departamento de Neurologia da Faculdade de Ciências Médicas e o Departamento de Linguística do Instituto de Estudo da Linguagem, ambos da Unicamp, o CCA surgiu em 1990 com o intuito de:

Desmedicalizar o entendimento das afasias, de abrir possibilidades de estudos neurolinguísticos num contexto de práticas efetivas com a linguagem, além de estabelecer um espaço de reflexão entre pesquisadores e afásicos e seus familiares em torno dos impactos psicossociais da afasia. (MORATO, 2005, p. 245)

Enfrentar as sequelas neurológicas impostas pela afasia, defender os direitos das pessoas cérebro lesadas, buscar alternativas terapêuticas, encorajar ações coletivas para a reinserção das pessoas afásicas, descobrir conjuntamente como superar e enfrentar a afasia e

---

<sup>3</sup> In: [http://www.iel.unicamp.br/projetos/cogites/pdf/cca\\_descricao.pdf](http://www.iel.unicamp.br/projetos/cogites/pdf/cca_descricao.pdf).

conviver com ela são alguns dos movimentos observados no CCA desde seu início, conforme podemos verificar na Dissertação do Prof. José Tonezzi<sup>4</sup>:

Pode ser que não haja males positivos, mas desde a primeira impressão a afasia me pareceu um mal excessivamente perverso, capaz de explicitar, de prolongar e de dar um caráter contínuo ao *pathos* que impõe. Isto faz com que, na maioria dos casos, o indivíduo que adquire uma lesão desse gênero no cérebro, além de passar a ter sua vida completamente transformada, seja obrigado a conviver cotidianamente com o estigma que lhe é imposto. Obviamente, isto também ocorre com alguém que tenha sofrido qualquer outro dano, como a perda da visão, da audição ou de um dos membros do corpo, mas é bastante diferente quando se trata de um dano cerebral, que decorre em prejuízos à linguagem, à propriocepção, à cognição e, conseqüentemente, à capacidade de comunicação do indivíduo. Em muitos desses casos é como se, de repente, ele se visse aprisionado e de sua cela contemplasse todos os lugares por onde antes circulava e pessoas com quem antes se relacionava sem que, no entanto, pudesse alcançá-los novamente; como se suas palavras fossem mudas ou se negassem a sair, como se as pessoas fossem surdas ou indiferentes às suas tentativas de comunicar-se. (PEREIRA, 2003, p. 33-34)<sup>5</sup>.

Os participantes no CCA interagem – como explica Tubero (2006), atuam com e sobre a linguagem, no exercício vivo da linguagem em diversas situações discursivas, em diferentes rotinas significativas e configurações textuais, colocando em relação o sistema linguístico, a linguagem (imbricada com semioses verbais e não verbais), a língua – com seu exterior discursivo – o mundo de referências culturais no qual somos e estamos inscritos.

Morato (2001) exemplifica as dificuldades que os diferentes tipos de afasia acarretam:

Do ponto de vista linguístico (língua oral e escrita), podem-lhe faltar as palavras de maneira importante (anomias, dificuldades de selecionar ou evocar palavras), o que resulta muitas vezes em substituições ou trocas inesperadas e incompreensíveis de palavras inteiras ou de partes delas (são as parafasias que têm diversas naturezas: fonético-fonológicas, semânticas, morfológicas), longas pausas ou hesitações, muitas vezes seguidas de desalento, abandono do turno da fala ou do tópico conversacional, bem como a perda do ‘fio da meada’; pode também acontecer de sua fala resultar muito laboriosa (alterações apráxicas, fonoarticulatórias) ou ter um aspecto “telegráfico”, em função de dificuldades de ordem sintática (como o agramatismo) ou semântico-lexical (como as dificuldades de encontrar as palavras). (MORATO, 2001, p. 155)

Apesar das afasias acometerem os afásicos em diferentes graus de severidade e deixá-los, sem dúvida, em uma situação instável do ponto de vista linguístico, cognitivo e

<sup>4</sup> O Prof. José Tonezzi desenvolveu uma pesquisa de Mestrado, logo nos primeiros anos de funcionamento do CCA, que estudou as várias possibilidades de dramaturgia de cena e de texto do atuante afásico, junto ao grupo liderado pela Profa. Edwiges Morato.

<sup>5</sup> O Prof. José Amancio Tonezzi Rodrigues Pereira, tem sua referência bibliográfica marcada como PEREIRA, 2003, para sua dissertação de Mestrado; TONEZZI, 2007, para seu livro derivado da dissertação e TONEZZI, 2011 para seus artigos publicados em revistas acadêmicas e para sua tese de Doutorado.

social, geralmente, o afásico não perde a memória sobre os vários usos e funcionamentos da linguagem nas situações cotidianas, por exemplo, como a interpretação de ironias, provérbios e expressões idiomáticas usadas no dia a dia.

Não se pode negar as sérias implicações que a afasia acarreta na vida dos afásicos em vários sentidos. Entretanto, há de se considerar as possibilidades que os afásicos preservam de agir sobre os recursos disponíveis, alternativos, para interagirem e produzir de outras maneiras seus sentidos. Esclarece Morato (2015) que:

Por meio dessas frentes de trabalho, o objetivo do CCA tem sido a restituição de papéis sociais, a partilha de um espaço simbólico de experiências, o fortalecimento de quadros interativos, a evocação de práticas discursivas as mais diversas, a reorganização linguístico-cognitiva após o comprometimento neurológico, a recomposição de aspectos ligados à subjetividade e à inserção social. (MORATO, 2015, *site do Cogites*).

Os encontros semanais do CCA são estruturados em dois programas de atividades: o Programa de Linguagem e o PET. O primeiro é caracterizado, como esclarece Mira (2007, p. 59), “por explorar os diversos gêneros e eventos que constituem o uso da linguagem no cotidiano tais como diálogos, comentários, narrativas, exposição e a discussão de notícias de jornais e revistas, leituras diversas, discussões sobre temas sociais e culturais diversos” (principalmente sobre filmes, peças de teatro, e música), comentários sobre o noticiário e a vida política do país, assim como também relatos da vida cotidiana e familiar dos membros do grupo. Entre essas atividades pode-se apontar a discussão em grupo sobre temas relativos aos acontecimentos no Brasil e no mundo, a promoção comum de palestras (sobre a crise do trabalho ou os medicamentos genéricos, por exemplo), a visita a museus e exposições, o compartilhamento de eventos pessoais.

Quanto à participação dos pesquisadores, além de assumir papéis de interactantes tanto no Programa de Linguagem quanto no PET, posicionam-se como coordenadores dos trabalhos e como responsáveis pelo registro e pela filmagem. Nesse espaço interacional caracterizado, de acordo com Hebling (2009), por diversas rotinas sociais, práticas de comunidade, configurações textuais (verbais e não verbais) e estruturas conversacionais, procura-se restituir ao afásico a expressão da sua subjetividade e o seu papel social, vinculados à linguagem e seu funcionamento, perturbados pela afasia. Além das atividades de linguagem e de expressão teatral, seus integrantes têm procurado – a fim de dinamizar a heterogeneidade das vivências interacionais com linguagem – realizar atividades também em

outros espaços e ambientes públicos (cinema, piquenique, pequenas excursões, palestras, etc.).

O trabalho de Mira (2007), que se pauta pela a caracterização do CCA enquanto uma “comunidade de práticas”, chama a atenção para características importantes de sua organização e seu funcionamento. O autor destaca as consequências positivas da gestão conjunta das atividades lá realizadas, ao deslocar a identificação do CCA como comunidade de fala para a de comunidade inserida socialmente. Destaca ainda a forte influência que os aspectos estruturados das práticas e rituais interacionais exercem no engajamento dos participantes nas diversas atividades do CCA.

Hebling (2009), por sua vez, destaca os processos de reparos, autocorretor de reformulações ocorridas em meio a práticas comunicativas desenvolvidas no CCA, que se assentam em um *common ground*<sup>6</sup>, já que os participantes do CCA compartilham uma vasta gama de conhecimentos gerais sobre o grupo, seus objetivos, constituição, sobre a organização interativa das reuniões e seus tópicos, além de conhecimentos mais específicos sobre aspectos da vida pessoal, da personalidade, das experiências pessoais de cada integrante. São esses conhecimentos que possibilitam a emergência e a manutenção da identidade que cada integrante do CCA adquire como membro da comunidade de práticas a que se refere Mira (2007).

A familiaridade entre os participantes “e a construção de uma memória discursiva são traços bastante marcantes no ambiente do CCA” (HEBLING, 2009), e, como veremos em nossos dados, estes fatores serão de grande importância na qualidade das atividades do PET analisadas em nosso *corpus*.

Para o atuante afásico, o teatro tende a tornar-se “um espaço estético rico em plasticidade que permite total criatividade, que libera a memória e a imaginação, é dicotômico e nele tudo se dicotomiza”. (BOAL, 1996, p. 34). O fazer teatral pode ser extremamente renovador de potencialidades para o afásico, pode proporcionar-lhe a descobertas de novas ferramentas cognitivas para se relacionar com a sociedade, que por muitas vezes, não compreende a afasia:

Quando convidado a trabalhar no CCA, não fazia idéia do que seria a afasia. Claro, já tinha visto pessoas com parte do corpo paralisado, que caminhavam arrastando uma perna, e sempre relacionava isto a algum tipo de “paralisia infantil”. Também já

---

<sup>6</sup> Segundo Clark e Brennen (1991), o *common ground* refere-se aos conhecimentos, crenças e pressuposições mutuamente compartilhados que permite aos interactantes coordenarem suas ações em uma ação conjunta. Os autores apontam um processo de mútua constitutividade entre o *common ground* e as ações coletivas, pois, ao mesmo tempo em que são construídas com base nesse conhecimento partilhado, as ações coletivas permitem a sua atualização.

havia conhecido pessoas com dificuldade em se expressar ou em entender, mas isto para mim dizia respeito a “problemas da cabeça”. Eu fazia parte de um coro social que, desinformado e sem qualquer contato com alguém naquelas condições, preferia obviamente “deixar isto pra lá”. (PEREIRA, 2003, p. 34).

Temos, desta forma, que o fazer teatral com os afásicos pretende lhes oferecer um espaço *tele-microscópico* no qual tudo se redimensiona magnificamente, aumentam-se, ainda que pelo mínimo, todos os gestos e palavras que são aí pronunciados, tornando-se grandes, mesmo que pequenos, evidentes, ainda que discretos e enfáticos, mesmo que singelos, como nos esclarece Pereira (2003):

Assumindo a sua condição presente e explorando as novas possibilidades de atuação [no trabalho teatral desenvolvido no CCA] que ela estabelece, o sujeito é levado a perceber que grande parte delas constituem-se num efetivo instrumento de comunicação, desde que ele se aproprie objetivamente delas. (PEREIRA, 2003, p. 40).

Como veremos mais adiante, pudémos verificar determinados aspectos peculiares que o teatro com o qual lidamos no CCA possibilitou aos atuantes afásicos. O fazer teatral pôde “surgir com a simples manifestação de um sujeito a ocupar um espaço, sendo observado por outro, desde que exista entre ambos a consciência de uma cumplicidade” (PEIXOTO, 1983, p. 9). Implica dizer com isso que qualquer espaço pode ser cênico e *qualquer indivíduo pode representar*, até mesmo um afásico. Como afirma Augusto Boal (1997, p. 10), “por toda a parte faz-se teatro e todo o mundo o faz”.

O teatro é a vida. Faz-se teatro para *reencontrar* a vida. Mas, se o teatro fosse exatamente igual à vida, então não seria necessário a (re)apresentação. O fenômeno teatral apresenta a vida de uma forma mais legível e mais intensa por estar mais concentrada por causa da condensação do espaço e do tempo nesta relação fundante: emissor-receptor, ainda que o receptor seja si mesmo.

A seguir descreveremos a nossa proposta de trabalho teatral com afásicos e como dela se derivou o *corpus* da pesquisa aqui apresentada e que será o objeto propriamente desta dissertação. O PET contou, ao longo de 2013 com 08 participantes afásicos: MS, SP, LE, SI, MN, RB, RL e EC e 05 participantes não afásicos: JC, EM, NF, RL e NE. As descrições dos participantes afásicos e não afásicos encontram-se na seção “Anexos”.

O PET foi proposto e repensado a partir do nosso trabalho e experiência anterior no CCA, quando de nossa Iniciação Científica – IC orientada por Edwiges Morato, de 2004 a 2007, durante o período em que cursávamos a graduação em Filosofia pela UNICAMP. À

época, substituímos o Prof. José Tonezzi, que liderava o então trabalho de expressão teatral e com quem já trabalhávamos no âmbito artístico profissional.

### **1.3 O Programa de Expressão Teatral – PET, a fundamentação do *fenômeno teatral* e a natureza sociocognitiva da arte**

O trabalho teatral desenvolvido na pesquisa de Mestrado focalizou a mobilização pelo participante afásico de complexas semioses concomitantes, complementares, paradigmáticas, simbólicas e compensatórias utilizadas para trazerem sentido ao teatro que fizeram. Ainda que apresentem dificuldades de produzir semioses (tanto verbais quanto não verbais), afásicos não deixam de atuar e agir competentemente e de maneira reflexiva com relação à atividade que o uso da linguagem constitui durante o fazer teatral.

O teatro é uma modalidade artística que privilegia o uso de sistemas e recursos de semioses coexistem que muitas vezes coocorrem (palavra, silêncio, movimentos, gestos, ação, expressões faciais, *etc.*) e promove o desenvolvimento da imaginação e do senso crítico sobre aquilo que é público e o que é privado, funcionando como ferramenta propulsora e motivacional desta pesquisa.

A atividade teatral desenvolve diversas dimensões interacionais: entre o ator e o autor, entre atores, diretor, técnicos, enfim, entre indivíduos com diferentes papéis. Uma dimensão, contudo, é peculiar, já que sem a qual o teatro não existe: há uma espécie de diálogo entre ator e público (aquele que apreende a expressão suscitada pelo ator); por meio deste “diálogo” o ator aprende a conduzir os gestos, as palavras, as pausas, o olhar, ação presente de cena (todas as diversas semioses do ator). A reação da plateia, para onde ela olha, se boceja ou se ri, ou se comove nas horas “certas” (todas as diversas semioses do público), configura para quem está gerente da situação de atuar (o ator), uma resposta ao ato de ser intérprete, aos seus conceitos sobre o personagem e a dramaturgia/estética do espetáculo e, consequentemente, sobre o ser humano e seus desígnios.

No teatro há o aprendizado de uma linguagem própria, ou seja, o aprendizado de um específico sistema simbólico verbal e não verbal, cada qual com regras e metodologias próprias, que expressam o sentimento e a produção intelectual e escolhas artísticas (filosóficas e estéticas) de quem fez e a resposta de quem assiste. Nesse sentido, conforme expusemos na seção anterior, o fenômeno teatral é *relacional*<sup>7</sup> tem como traço particular e distintivo *a priori*

---

<sup>7</sup> *Estética relacional* é uma teoria elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador de arte francês Nicolas Bourriaud. Ele situa sua estética relacional na tradição materialista, ligada ao materialismo aleatório de Althusser. Este materialismo assume como ponto de partida a

a imbricação entre estes dois sistemas fundamentais que, a depender do estilo ou filiação teatral, nem sempre são possíveis de serem tomados de forma dicotômica. Estes sistemas são verificáveis através de alguns elementos que os compõem: **i**) a interpretação do ator (o ato de fazer sentido) e a intenção da ação e do gesto (construída pelo texto ou pela ação cênica realizada pelo ator, orientada pelo diretor); **ii**) a representação teatral como fenômeno interacional do qual faz parte, necessariamente, o espectador. O estudo destes processos intersemióticos e multimodais, a saber, os sistemas simbólicos verbais e não verbais possíveis no fazer teatral, nos ajudou a compreender vários aspectos da relação entre cognição e a inteligibilidade do mundo, conforme ensina exemplarmente Humboldt (1972), quando afirma que ainda que o mundo não seja produto original da linguagem, ele é de sua responsabilidade.

Conforme pudémos observar ao longo desta pesquisa de Mestrado, o teatro pode ser extremamente motivador para pessoas afásicas. Como já apontou Tonezzi (2007), afeta-as nos aspectos emocional, cognitivo, motor e social:

O teatro pode ser esta ponte entre vida e arte, ao longo do qual estará um sentido maior para um trabalho como esse, [com afásicos] que solicita do sujeito uma ação concreta de observação, assimilação e intervenção, qualidades que são próprias do fazer teatral. (TONEZZI, 2007, p. 23)

O teatro, portanto, exige do afásico mobilização para compreensão textual – dramaturgia de texto, que pode, inclusive decorrer de uma improvisação – e intertextual – a dramaturgia de cena que, no caso afásico, pode surgir como ato performativo, de acordo, inclusive, como já foi observado por Pereira (2003):

Iniciei os estudos perguntando-me se poderia esta dramaturgia servir como um instrumento capaz de colocar o teatro como prática efetiva para a reorganização cognitivo corporal do sujeito, e até que ponto e em que circunstâncias a exibição pública ou a encenação de determinados resultados pudessem estar, de fato, relacionados à sua reestruturação psicossocial. (PEREIRA, 2003, p. 37).

O Teatro, desta forma, exige capacidade de administrar diversas modalidades da linguagem que emergem durante o trabalho de expressividade e imaginação. Tais

---

contingência do mundo que não tem nem origem, nem sentido, nem razão que a assinala a sua existência, o seu objetivo. Para ele: “A essência da humanidade é puramente trans-individual, feita por laços que unem os indivíduos entre si em formas sociais que são sempre históricas; naturalmente Marx ensina-nos que a essência humana é o conjunto das relações sociais”. Por fim, ele define a estética relacional não como uma teoria da arte, pois isto implicaria o anúncio de uma origem e um destino, mas uma teoria da forma, que se desenvolve através de signos, de objetos, de formas e de gestos. A forma da obra contemporânea se estende além de sua forma material, ela é um princípio dinâmico, não um objeto fechado sobre si mesmo; é uma interação relacional que pode ser construída através dessa relação com o outro. A arte de hoje pode ser entendida como um processo de trabalho, um modo de produção que logo que alcança o público, torna-se instantaneamente uma coletividade de interactante e criador. O outro passa a ter um papel na realização da obra, não existindo mais espaço entre obra e público. Desaparece a aura da obra de arte. (BOURRIAUD, 2009, p. 10-11).

potencialidades possibilitam à arte teatral ser uma ferramenta para a produção e a interpretação de sentidos. É nesta direção bastante específica do contexto de teatro com afásicos, na sua relação performativa com seu fazer e com seu corpo.

Neste sentido, o uso do corpo [pelo afásico no teatro] coloca-se como ponto de partida para a restituição da autoestima, e para o resgate do presente como fonte de vida e reestruturação psicossocial do sujeito. Faz-se necessária a implementação de procedimentos que o auxiliem na recuperação desta “dignidade” perdida. É neste momento que entra o uso de atividades teatrais como instrumento de grande valor, uma vez que o teatro caracteriza-se fundamentalmente pela autoexposição, pelo autoconhecimento e utilização de referências pessoais. O principal instrumento de aprendizagem no exercício de atividades teatrais é justamente o próprio corpo e, por vezes, as qualidades e características específicas que cada corpo possui. (PEREIRA, 2003, p. 55)

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

Ajudar o afásico a conviver com sua afasia requer que os não afásicos também consigam fazê-lo. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que nos parecia importante ajudar o sujeito afásico a superar seus déficits linguísticos, era necessário enxergar o “pathos” como constitutivo do normal e reinventar uma relação com a linguagem que não logofóbica, que não normativa, que não idealizada, que não homogênea. (MORATO, 1999<sup>8</sup>).

Com a perspectiva de continuidade da investigação das hipóteses que já tínhamos e do aprofundamento do trabalho desenvolvido no contexto da Iniciação Científica, pudémos, durante este Mestrado, incrementar o *corpus* da pesquisa já constituído a partir do registro audiovisual do PET que, conforme já mencionado anteriormente, que nos levou a estudar analiticamente a montagem da peça radiofônica. A disposição para enfrentar os desafios constantes da comunicação humana poderia ser também explorada no trabalho teatral com afásicos. Conforme assinala Morato (2002), a propósito:

A julgar pela mudança positiva de humor dos integrantes do CCA, e a julgar pelo aumento da disposição para o enfrentamento das limitações impostas pelas sequelas motoras e verbais, o trabalho de teatro tem se mostrado imprescindível para a recuperação das possibilidades comunicativas das pessoas afásicas. (MORATO *et al.*, 2002, p. 34-35)

<sup>8</sup> IV Congresso Brasileiro de Neuropsicologia – Rio de Janeiro-RJ, 1999.

Cabe destacar que o PET não teve como objetivo transformar pessoas afásicas em atores, porém visou explorar recursos da técnica teatral (jogos, encenações, improvisação, reflexão sobre as diferentes formas de comunicação e sobre diferentes linguagens ou estéticas teatrais, *etc.*) como possibilidade de ampliação de sua capacidade expressiva em vários níveis semióticos.

O objetivo das atividades do PET foi o de proporcionar aos afásicos a experiência da descoberta e redescoberta de suas potencialidades. A possibilidade do trabalho teatral com o afásico foi justamente fazê-lo compreender que pode lançar mão de várias semioses concomitantes, complementares, constitutivas, alternativas e/ou compensatórias para se expressar neste mundo e com seus pares, pois outros sistemas semióticos, afora a língua, também significam. Como já pudemos observar em nossa pesquisa anterior, o surgimento e a tomada de consciência da coexistência e possível coocorrência de semioses puderam desenvolver, ao mesmo tempo em que a singularidade expressiva do afásico, a tomada de consciência dele em relação à sua participação em sociedade.

O PET, deste modo, apropriou-se de diversos estilos estéticos: do trágico ao cômico, do Naturalismo ao Teatro do Absurdo. O Programa possuiu uma estrutura que dividiu as sessões em seis partes: **i)** instalação da proposta de trabalho; **ii)** aquecimento (vocal e corporal) e exercícios de articulação e projeção da voz; **iii)** exercícios de expressão corporal; **iv)** jogos interativos de percepção espacial; **v)** jogos interativos de percepção do coletivo e do social; **vi)** exercícios de criatividade e improvisação, como a proposta de realização de cenas realistas ou poéticas para fins de compreensão do processo interativo e expressivo e, por consequência, do processo teatral.

Para o PET, resgatando e ampliando os pressupostos da pesquisa de IC, estabelecemos e procuramos responder a algumas indagações norteadoras:

**i)** como se articulam os processos de significação verbais e não verbais que os afásicos empreendem na interação do fazer teatral para ajustar as condições de produção do sentido?

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

**iii)** se a emergência de semioses coocorrentes implica uma tomada de consciência sobre a multimodalidade das ações ativadas pelo afásico durante o PET, o que a observação

daquela emergência de semioses coocorrentes e reflexividade linguística podem revelar sobre as relações entre linguagem, corpo e cognição nas afasias?

A título de exemplo de ganho sociocognitivo e reorganização das competências comunicativas e expressivas como um todo, evocamos o desempenho de RB (e seu trabalho no PET de março a junho/2013). RB, 33, era, segundo ela mesma uma dançarina (de funk) competente antes do AVC. O quadro de hemiplegia que surgiu após este evento a inibia de duas formas: na limitação motora e na vontade de dançar. Então, não dançar de maneira competente significava não apenas que ela esbarrava na hemiplegia, mas também que teria que aprender como dançar de novo. E, apesar da resistência e inibição, ela se dispôs a dançar, motivada pelo PET e pela interação com os frequentadores do CCA. Ela reconstruiu *reflexivamente* (questão ‘iii’ acima) esta competência, ela articulou novos processos de significação não verbal (questão ‘i’). Resignificou uma prática para reaprender a semiose do funk (estilo ao qual ela se dedicava), para ser competente novamente, gerando e fazendo emergir semioses coocorrentes adequadas a esta modalidade de dança (questão ‘ii’). RB persistiu, aprendeu outro modo de dançar, não só porque *o caminho para o corpo estava mais claro*, mas também porque se treinarmos a mente e o corpo, este responderá, semiológica e coerentemente ao estímulo provocado pelo treino.

Apesar das grandes e já conhecidas capacidades de adaptação presentes no corpo e na mente humana, são muitos os caminhos percorridos pelo cérebro – pela plasticidade cerebral – para atender às novas necessidades de reformulação de semioses.

O fazer teatral acaba por desmistificar determinados comportamentos e a indicar um caminho para que tais necessidades sejam exploradas de forma eficiente e transformadora. As experiências e os conhecimentos vivenciados pelos afásicos no teatro, e por meio do PET, a nosso ver, possuíram, também, um importante significado para o desenvolvimento social e emocional do afásico, porque não nos escapava o fato de que, quando chegava ao PET, o atuante afásico carregava tanto os conhecimentos que já trazia consigo quanto os novos conhecimentos nascidos em decorrência da afasia.

O jogo teatral, vale ressaltar, é um valioso instrumento para a aquisição de conhecimentos e nossa própria experiência profissional nos oferece concreto suporte e nos ancora, também, para realizar esta pesquisa<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Em nosso trabalho à frente dos palcos e como profissional das Artes Cênicas desde 1991, lecionamos Teatro para todos os tipos de público: atores profissionais e amadores, em cursos livres ou profissionalizantes, em cursos de graduação, para idosos e crianças, para crianças e jovens com Síndrome de Down, para jovens considerados “grupo de risco” de drogas e prostituição, para jovens egressos da Fundação Casa, para jovens do Movimento Sem Terra – MST, para jovens de periferias ditas violentas de pequenos e grandes centros urbanos, etc., desde 1992. Em todos esses anos, sempre tivemos como lema pessoal – transmitido aos alunos, inclusive – que é impossível crescer como ator e não crescer como pessoa, porque o ator é um ser humano profissional. Presenciamos inúmeras vezes, em determinadas situações de

O jogo teatral será comentado mais detalhadamente na seção 2.1, por ser fulcral no trabalho que desenvolvemos no CCA e como ferramenta metodológica de nossa pesquisa.

Sobre a importância do jogo teatral, estamos apoiadas na reflexão de Koudela (1991, p.47) segundo a qual “os jogos teatrais foram desenvolvidos para todas as idades e contextos. Quando necessário, os jogos podem ser modificados ou alterados para adaptar-se às limitações de tempo, espaço, deficiências físicas, distúrbios de saúde, medos, etc.”.

O ator e, no nosso caso, o atuante afásico, ao mesmo tempo em que se torna hábil e competente para resolver intrincados problemas de cena, adquire condições para solucionar outros tipos de problemas em diferentes áreas. Excitação e entusiasmo são condições para a transformação. Os jogos teatrais contêm e apresentam oportunidades para o despertar espontâneo, porém tanto a intuição quanto a criatividade não podem ser programadas, todavia podem ser estimuladas pela interação em grupo. Temos aí o coração da natureza do processo teatral como fenômeno relacional.

## **CAPÍTULO 2.**

### **HIPÓTESES E QUESTÕES TEÓRICAS DA PESQUISA: A COEXISTÊNCIA DE SEMIOSES VERBAIS E NÃO VERBAIS NO PET**

#### **2.1 O jogo teatral no CCA: uma hipótese de trabalho, sua origem, aplicações e funções**

Para o trabalho teatral desenvolvido no CCA durante o PET, desde a época da Iniciação Científica (2004 a 2007), temos usamos uma ferramenta de trabalho extremamente importante, o **jogo teatral**.

Em seu trabalho, Courtney (2001, 2003) aborda jogo, teatro e pensamento baseado nas teorias de antropologia e psicologia social de Vygotsky, no behaviorismo da imitação e também na psicologia do desenvolvimento de Piaget. Em psicanálise, basicamente, ele demonstra que o fazer teatral pode revelar um reflexo do pensamento inconsciente, cujo objetivo é a reprodução pelo sujeito, em forma simbólica, das experiências não solucionadas da vida e a busca de soluções. Cavassin (2008, p. 41), ao analisar o trabalho de Courtney (2001, 2003), comenta que o jogo teatral pode permitir ao sujeito reexperimentar os acontecimentos e, através da repetição, ganhar o domínio sobre eles. De acordo com Cavassin (2008, p. 41-42), Courtney tem considerável pesquisa que demonstra a relação direta entre o jogo teatral e o processo criativo para o desenvolvimento imaginativo e da inteligência. O autor defende que a imaginação dramática está no centro da criatividade humana. Quando joga o jogo do teatro, o sujeito desenvolve inteligência e humor. Como se vê, o jogo teatral requer um conjunto de processos e permite um leque complexo de implicações.

Considera-se que diversas das técnicas atuais de jogos teatrais conhecidas no Brasil descendem e derivam diretamente das pesquisas iniciadas por Viola Spolin, na década de 1960, nos Estados Unidos. Foi a partir dos trabalhos desta multiartista e educadora que o fazer teatral inicialmente saiu da sala de trabalho dedicada exclusivamente a atores e adentrou as salas de trabalho de terapeutas, escolas, hospitais, clínicas e locais onde o teatro pudesse servir como chave catalizadora e reveladora de processos cognitivos semióticos sociointeracionistas humanos<sup>10</sup>.

Viola Spolin (1906-1994) tornou-se conhecida internacionalmente por sua contribuição metodológica tanto para o ensino do teatro nas escolas e universidades quanto

---

<sup>10</sup> O jogo teatral aplicado no PET toma por base profundas experiências e técnicas vividas a partir dos nossos diversos trabalhos como atriz, de criação e interpretação de personagens, da docência em Teatro e como profissional das Artes Cênicas (direção, iluminação, cenografia, júri, curadoria, dramaturgia, indumentária, produção, orientação e consultoria) ao longo de 25 anos de profissão. Tivemos oportunidade, durante este tempo, de apreender, vivenciar e lecionar diversas daquelas técnicas para introduzir, ensinar e desenvolver o trabalho teatral aplicado a atores e não atores.

para a prática da arte cênica, sobretudo para o teatro improvisacional para além do teatro profissional *per se*. Ela cunhou o termo *theatre game*, traduzido como *jogo teatral*. Imigrante russa nos EUA na década de 1930, Spolin recebeu forte influência de Constantin Stanislavsky<sup>11</sup>, a quem faz uma dedicatória em na sua obra “Improvisação para o Teatro” (SPOLIN, 1978).

A autora desenvolveu os jogos teatrais inspirada em Neva Boyd, importante educadora de Chicago (EUA), que propôs seu trabalho a partir dos jogos recreativos e socializantes praticados com imigrantes fugidos da Europa no período pós II Guerra Mundial. O início das publicações de Spolin data de 1956 e toda sua proposta de jogos teatrais está baseada na **prática**, no **uso**, no **fazer**. No aprendizado que se pode obter por essa via. É autora de vários textos sobre improvisação e sua primeira obra “Improvisation for the Theater” (SPOLIN, 1963), traduzido por Ingrid Koudela e Eduardo Amos em 1978, publicado pela editora Perspectiva, tornou-se o livro de referência no Brasil do movimento de teatro improvisacional e de jogos teatrais.

Os jogos teatrais, desta forma, surgiram no Brasil em 1981, a partir da pesquisa da Profa. Dra. Ingrid Koudela, que escreveu sua Dissertação de Mestrado pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), “Jogos Teatrais: Um Processo de Criação”, baseando-se naquele trabalho de Spolin (1963). A autora concluiu ser possível e interessante transformar o aprendizado do teatro em uma técnica educativa (KOUDELA, 1981). Ela também escreveu outra obra referencial no Brasil até hoje, “Brecht: Um Jogo de Aprendizagem” (KOUDELA, 1991), que aborda a técnica do distanciamento crítico épico-narrativo no teatro brechtiano, além de ter traduzido outras importantes obras no campo teatral.

A partir da obra de Spolin e da abordagem de Koudela (incluindo, em grande medida, sua visão do teatro brechtiano que envolve a técnica dos jogos teatrais aplicada ao

---

<sup>11</sup> Constantin Stanislavsky nasceu na cidade de Moscou em 5 de Janeiro de 1863 e desde muito cedo teve seu primeiro contato com o mundo das artes. Vindo de uma família de comerciantes abastados, seu pai construiu um pequeno teatro dentro de sua própria casa, onde havia apresentações de peças para o seleto grupo de amigos da família, bem como encontros de intelectuais conhecidos da época. Aos 25 anos, Stanislavsky passa a ser um dos fundadores, junto com o famoso diretor Fiédotov dentre outras personalidades, da Sociedade Literária de Moscou, pois sentiam a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre a arte teatral. Apesar de lhe ter proporcionado certo destaque como ator e diretor, este empreendimento já não lhe era mais suficiente, pois a falta de autonomia financeira do empreendimento o estava levando a arcar do próprio bolso com as despesas, fazendo com que deixasse a sociedade. Quase dez anos mais tarde, após inúmeras trocas de correspondências com o escritor e professor Vladimir Dântchenco, no dia 22 de junho de 1897 ocorre um encontro histórico que influenciaria até os dias de hoje o teatro mundial. Stanislavsky e Dântchenco resolvem fundar o Teatro de Arte de Moscou, o qual tem como objetivo a busca de uma unidade teatral, inovando na forma de interpretação dos atores e proporcionando à plateia uma apresentação da realidade nos palcos (o “Realismo”), quebrando paradigmas burgueses (fortemente oriundos do teatro francês) pré-impostos, baseando-se em sérios e aprofundados estudos sobre expressão corporal, vocal e técnicas de preparação do ator. Sua vontade não se limitava a querer construir um sistema com verdades absolutas, mas sim criar a acessibilidade aos atores, indagá-los a respeito da capacidade de cada um e de como o trabalho do ator era capaz de atingir o público. Dentre os vários métodos experimentados neste local, alguns deles foram levados mais a fundo, resultando em uma série de exercícios e técnicas, chamados mais tarde de “Sistema”, pelo próprio Stanislavsky. O artista morre no dia 7 de agosto de 1938, na mesma cidade onde nasceu, Moscou, deixando como legado seus métodos, mais tarde publicados em sete volumes com tradução em inglês, espanhol, francês, italiano, russo e português e em diferentes títulos. <http://www.infoescola.com/biografias/constantin-stanislavski/>

distanciamento crítico épico-narrativo), pudémos avançar na constituição de uma base de trabalho que norteou a agenda programática do PET. O formato dos exercícios, sua aplicação proposta por Koudela a partir do trabalho de Spolin e seus desdobramentos nos serviram, também, de fundamentação teórico-metodológica conforme justificaremos a seguir, aliada à fundamentação de base sociointeracionista e multimodal que serão igualmente apresentadas nesta Dissertação.

Os jogos teatrais que utilizamos no PET foram primordialmente apresentados pela autora americana nos livros “Improvisation for the Theater” (SPOLIN, 1963) e “Theater Game File” (SPOLIN, 1975), que tem atualmente em tradução brasileira, a forma de fichário, intitulado “Jogos Teatrais – o Fichário de Viola Spolin” (SPOLIN, 2001).

Ambas as obras referidas transitam, na prática, por vários encaminhamentos possíveis do processo de elaboração de cenas por meio dos exercícios teatrais, com o objetivo de vivenciar e experienciar num sistema de atuação que pode ser desenvolvido por todos que desejam se expressar por meio do teatro, sejam profissionais, portadores de deficiências, amadores ou crianças (KOUDELA, 1984).

Em “Theater Game File”, de 1975, Spolin apresenta uma gama diversificada de atividades com os jogos teatrais, sendo que a própria organização das atividades já prevê sua utilização por diretores teatrais, professores, orientadores e terapeutas em geral. A organização de cada jogo é apresentada de forma sistemática e a explicação classificada por itens categoriais: **i)** preparação, **ii)** instrução, **iii)** foco, **iv)** avaliação e **v)** áreas de experiência. Este trabalho, como dissemos, está disponível em forma de fichário acompanhado de um manual, que serviu de consulta para a escolha dos jogos utilizados na presente pesquisa, adaptados para o PET como um todo.

Na medida em que cada jogo é uma estrutura operacional, ele pode ser utilizado de formas alternativas e reorganizado de diversas formas para ir ao encontro de necessidades particulares, como no caso do teatro aplicado ao CCA.

Categorias específicas como exercícios de observação, de memória, jogos sensoriais, de aquecimento, de agilidade verbal, de comunicação não verbal, entre outros, ampliam o limite tradicional da situação de aprendizagem, levando o sujeito a adquirir habilidades de processo ao trabalhar com um sistema de percepção e comunicação que rompe a linearidade da forma discursiva (KOUDELA, 1981), ou seja, principalmente para a condução do processo em teatro, **não existe uma sequência preestabelecida**. A extensão do jogo depende da realidade de cada grupo. Podem-se selecionar jogos específicos isoladamente ou jogar uma sequência durante um tempo indeterminado (SPOLIN, 2001).

Viola Spolin (2010) sugere que o processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos. Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o sujeito desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e desenvolve técnicas e habilidades necessárias para o jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade, ele se transforma em um jogador criativo. Em oposição à assimilação pura da realidade ao “eu”, o jogo teatral propõe o esforço da desacomodação, da saída da zona de conforto, por meio da solução de problemas através da atuação: “Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco”. (SPOLIN, 2010, p.3).

Dentre as atividades de implementação dos jogos teatrais apresentadas nesse estudo de Spolin estão os “Jogos de Aquecimento”. Como a própria expressão explícita o objetivo deste trabalho é aquecer, elevar a energia e interação do participante. Aliando a utilização de espaços ao ar livre, cantos e jogos oriundos da cultura popular, essas atividades “envolvem movimento físico, música prazerosa e um pouco de atuação” (SPOLIN, 2004, p. 53).

Por exemplo, com o intuito de aquecer e focar na interação do grupo, os “Jogos de Movimento Rítmico” propiciam aos jogadores que se tornem conscientes do movimento corporal. “Nas oficinas de jogos teatrais, os atores devem sentir-se livres para explorar” (SPOLIN, 2004, p. 63). Estão entre os objetivos destes jogos: **i)** explorar movimento e expressão física; **ii)** descobrir o movimento natural e compreender os elementos do movimento.

Os desdobramentos destas tarefas são múltiplos, por exemplo, uma bola invisível arremessada para um parceiro de jogo ajuda os participantes a compartilhar e estabelecer contato com os outros. São jogos que objetivam, também: **i)** sentir o espaço e descobrir que este pode ser manipulado; **ii)** explorar uma nova forma de comunicação não verbal; **iii)** despertar a comunicação “invisível” dos jogadores, encorajar o acordo no grupo e a participação conjunta. Segundo a autora, nesse processo “quando o invisível se torna visível, temos a magia teatral” (SPOLIN, 2004, p. 77).

Os jogos, assim como praticamos no CCA, são iniciados como “aquecimento” e após sua execução, o grupo estará preparado para perceber conscientemente outro aspecto de seu corpo: os sentidos. Esses são primordiais para a linguagem teatral, considerando, por exemplo, que os adereços e cenários são passíveis de transformarem-se em objetos distintos do que realmente são (assim, paredes de tijolos podem ser feitas de papelão e parecerem de tijolos). É justamente aqui que se situa a importância do equipamento sensorial, que cumpre

uma função específica: “(...) seu corpo físico [age] para tornar visível para a plateia aquilo que é invisível” (SPOLIN, 2004, p. 97). Todas estas habilidades, como veremos nos capítulos de análise, foram fundamentais para a construção da peça radiofônica durante o PET, no segundo semestre de 2013.

Por fim, de acordo com o que apuramos empiricamente, dentre os objetivos destes jogos destacam-se: **i)** prestar atenção na ação de cena; **ii)** tornar os jogadores conscientes das várias propriedades de um objeto; **iii)** aguçar a capacidade de observação e memorização; **iv)** aprimorar os sentidos da audição e da visão.

Portanto, ao analisarmos as potencialidades multissemióticas dos jogos teatrais, eles se mostraram transformadores por permitirem criar sentido para as atividades que realizamos no PET.

### **2.1.1 Processos semióticos mais salientes no jogo teatral realizado com os afásicos**

Apresentaremos a seguir uma primeira visão dos processos semióticos mais recorrentes e mais evidentes que emergiram durante o processo de elaboração e montagem da peça radiofônica “*Recuerdos de Ypacaraí*”, recorte escolhido como *corpus* de análise desta Dissertação. A análise mais detalhada dessa coexistência de processos semióticos será apresentada no Capítulo 4.

A nossa experiência prática e empírica como atriz e professora de teatro nos ensina que o ator, para chegar a expressar-se em cena de maneira eficaz em relação aos objetivos propostos pela dramaturgia e/ou pelo jogo, não deve começar por acionar seus sentimentos ou psicologismos, porém, pelo corpo, isto é, deve começar pelos movimentos, pelos gestos, pelas *ações físicas*<sup>12</sup>, conforme veremos em nossas categorias de análise, no Capítulo 3. E foi justamente o que aconteceu durante a construção da peça radiofônica que, por se tratar principalmente de um espetáculo de audição, procurou provocar no espectador ouvinte a sensação das *ações físicas* vividas pelos personagens. Ações físicas são aqueles movimentos, aqueles gestos, aquelas ações fisicalizadas – independentemente de haver falas ou texto associado a elas – que induzem no personagem as sensações-sentimentos-estados de ânimo apropriados para a situação<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Trataremos das *ações físicas* no Capítulo 3, quando descrevemos nossas categorias de análise.

<sup>13</sup> Os últimos trabalhos de Stanislavski (o “Método das Ações Físicas”), de Meyerhold (“Biomecânica”), de Grotzky (“O Teatro Pobre”) e de Artaud (“O ator como atleta das emoções”) – para mencionar apenas quatro dos mais importantes – se encontram reunidos na adoção desse paradigma.

A partir da elaboração do método das ações físicas, o teatrólogo russo Constantin Stanislavski buscava uma interpretação baseada na “vida real”, que abandonasse os clichês e que fosse autenticamente orgânica. Segundo seu sistema, para alcançar a veracidade na criação do personagem, o ator deve partir de si mesmo, de suas características pessoais, buscando a verdade nas ações físicas mais simples e que resultem mais expressivas, emprestando o seu “eu” para a lógica de outro, neste caso, a *persona*, o personagem criado. Stanislavski considerava que a verdade das *ações físicas* levava os atores a acreditarem na cena que estavam fazendo, e que essa “fé cênica”, mais adiante, se converteria no “eu sou”, na ação e na criação.

O método do encenador russo consistia em saber provocar em si mesmo as sensações do momento através das *ações físicas* que partem da vontade, da intuição e não da especulação teórica e cerebral.

O espaço teatral é o local, por excelência, em que os processos semióticos expressivos coocorrentes verbais e não verbais proliferam-se e **dialogam entre si** e é por meio de várias *ações físicas* estratégicas geradas pelo atador que o público pode identificar as diversas situações de enunciação envolvidas na dramaturgia de cena de um espetáculo.

Os acordos sobre o roteiro e a execução das cenas em si, como veremos no Capítulo 4, dedicado à análise, fez ressaltar em nosso levantamento de dados as semioses que mais compareceram para que a peça radiofônica acontecesse. Dentre as semioses emergentes e solidárias mais evidentes, podemos destacar os seguintes, observados desde o primeiro momento da elaboração do roteiro da peça até sua finalização e de como eles se estabeleceram no contexto sociointernacional do PET: **i)** roteiro da peça; **ii)** gesto icônico; **ii)** gesto metafórico; **iii)** gesto dêitico; **iv)** gestos ritmados; **v)** movimentos práxicos.

Esta sequência, bastante instigante e interessante para nossa análise, será explorada no Capítulo 4, quando apresentaremos os aspectos descritivos e a análise da construção da peça radiofônica.

### **2.1.2 O foco no jogo teatral: ou de como propor uma conduta de trabalho diante de um desafio empírico multidisciplinar**

Evocando-se a etimologia da palavra *teatro*, nos remetemos ao “ato de ver” (do grego *thea*). O empreendimento empírico e metodológico desta pesquisa sugere algo que poderíamos chamar, tal como Roland Barthes (1990, p. 85) chamou o teatro, de um “cálculo do lugar olhado das coisas”. Daí, o exercício que se propôs no PET: repensar o lugar olhado

das coisas no fazer teatral com afásicos. Isso, a partir da construção e audição de uma peça radiofônica.

Partimos, neste trabalho, da hipótese de que, ainda que apresentem dificuldades de (meta)linguagem e de atividades motoras e práxicas, que certamente se refletem/manifestam na atividade teatral implicada no ato de produção de semioses multimodais durante o PET, afásicos possam atuar competentemente com relação à atividade reflexiva teatral que constitui o uso da linguagem verbal e não verbal. Acreditamos que, ao identificarmos em um *corpus* de situações cênicas entre afásicos e não afásicos, os tipos de semioses concomitantes multimodais, afásicos e não afásicos possamos adensar o entendimento das semelhanças e diferenças que se apresentam para os atores afásicos e não afásicos no que tange às estratégias de reelaboração de competências interssemióticas.

Salomão (1999), a propósito da natureza e da função da linguagem, esclarece que:

A rigor, para que existiria a linguagem? Certamente não para gerar sequências arbitrárias de símbolos nem para disponibilizar repertórios de unidades sistemáticas. Na verdade, a linguagem existe para que as pessoas possam relatar a história de suas vidas, eventualmente mentir sobre elas, expressar seus desejos e temores, tentar resolver problemas, avaliar situações, influenciar seus interlocutores, prever o futuro, planejar ações. Se se concebe a linguagem nestes termos, são completamente diferentes as perguntas que vale a pena formular. (SALOMÃO, 1999, p. 61-79).

Estas reflexões, a nosso ver, buscam uma possível ontologia social para a geração de sentido que sustenta boa parte dos estudos atuais da linguística de base interacional e sociocognitivista.

Depreendemos a partir daquele estudo de Salomão (1999) que questionamentos contemporâneos sobre linguagem e cognição visam compreender e solver o problema de inadequação da separação entre mente e corpo, do processo individual (interno) e do social (externo) e da cognição como representação simbólica e como prática social: “O que fracassou, especificamente, foi a ideia de que reproduzir o comportamento inteligente é compreender como ele acontece no ser humano” (KOCH & CUNHA-LIMA, 2004, p.269). Os limites de uma perspectiva cognitivista para uma análise de dados de linguagem reside, como apontam as autoras, na inadequação de alguns pressupostos básicos como a radical separação entre mente e corpo, entre processo interno, individual e processo externo, social, e a cognição como sistema de representação simbólica. Em acordo com Salomão (1999), acreditamos que, desta forma, uma nova concepção de mente é vislumbrada e toma o caráter de hipótese sociocognitiva, na qual o fundamental na investigação é a geração do sentido em

si, afirmando o enfoque para a *linguagem vivida*, em detrimento da simples formalização somente do linguístico.

Tendo isto em vista, outra hipótese desta pesquisa que envolve teatro e afasia, ainda na Iniciação Científica, seguindo a linha de investigação do COGITES, partiu de um questionamento da concepção tradicional de afasia,

Que a toma apenas como perda da capacidade de realizar operações práxico-motoras e metalinguísticas (decorrente de lesões cerebrais que se seguem, principalmente, a acidentes vasculares cerebrais e traumatismos cranioencefálicos), o que subtrairia do afásico uma competência pragmática e comunicativa reduzida na tradição estruturalista a um domínio essencialmente mental, interno, psicológico (MORATO, 2008, p. 157-177).

Diante desta realidade, os indivíduos afásicos se encontram em constante contato com “incongruências” (lapsos, repetições, retomadas, falhas apráxicas, etc) que, também presentes na linguagem não afásica, encontram-se enfatizadas na afasia, exigindo dos falantes diversos e recorrentes movimentos de reorganização da linguagem nas suas práticas cotidianas. Nestas feições, os dados de afasia, repletos de descontinuidade em sua superfície, desafiaram-nos e ainda desafiam quanto à questão da construção colaborativa do sentido na interação verbal e gestual, da qual participam em peso as atividades reformulativas, exatamente como as teatrais, em sua complexidade de processos linguísticos, cognitivos e interacionais.

Tendo em vista esta nova “agenda revisitada dos estudos da linguagem”, pensada a partir de pressupostos surgidos em meados do século XX, Salomão (1995) propõe que “um cardápio defensável incluiria as seguintes questões”:

(i) qual a específica contribuição do sinal linguístico (léxico e gramática) para a construção do sentido?; (ii) qual a contribuição a esta tarefa das semioses concorrentes (vocalização, postura corporal, expressão facial, disposição espacial dos falantes)?; (iii) qual a contribuição das outras bases de conhecimento acessíveis e atualizáveis (modelos cognitivos idealizados, moldura comunicativa instanciada, informação contextual focalizada)?; (iv) como o processo da interlocução interfere na seleção das semioses mobilizadas e na negociação das interpretações relevantes?; (v) que princípios cognitivos presidem a estes processos de produção, transferência e difusão de informação entre os diversos domínios conceptuais? (SALOMÃO, 1995. p. 10-12)

Relativamente ao nosso estudo, o item “iv” acima se sobressalta, quando nos propomos a refletir sobre como o fazer teatral interfere na seleção daquelas semioses. Debruçando-nos sobre esta inquietação, verificamos que, de acordo com Marcuschi (2001, p.12), a comunicação humana se constrói em um esforço coletivo no qual os participantes

buscam a construção de sentidos ao longo do processo interacional estabelecido. Portanto, o ato de comunicar-se exige do afásico improvisação e criatividade constantes, conforme o seu uso dinâmico e coletivo, caracterizando-se como uma prática intersemiótica. Neste sentido, podemos dizer que, entre estas práticas, as artísticas e especialmente o fazer teatral procuram promover um recondicionamento das capacidades expressivas do atador afásico. O corpo do afásico, reorganizado pela lesão cerebral, pode reaprender a tornar-se comunicativo através da experiência do teatro em grupo (tendo em vista que o teatro é uma arte coletiva) de tornar-se *corpo cênico* (conforme veremos na seção 2.6), e, desta forma, estando em consonância com Pereira (2003, p.43), ao analisar o trabalho de Roubine (1987), para quem “assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a ‘estar’ no espaço virtual que é o palco”.

Empreendimentos teóricos como os acima oferecem novos campos de discussão e alargam visões já estabelecidas no tocante aos estudos sobre linguagem e cognição e sobre o que seja conhecimento. Deste posto de observação é possível entender linhas teóricas das mais diversas áreas do saber como partes integrantes dos estudos sociocognitivistas, que levem em consideração a construção de mão dupla, multimodal, entre cognição e interação em sociedade. Mesmo que não haja uma delimitação precisa, depreendemos que estudos sob esta perspectiva têm visado à constituição de um modelo de cognição que se constitua na instância do social e, ainda, na busca de meios que investiguem como processos interacionais dão forma à cognição.

Nossa posição, que além de estar em consonância com esta hipótese sociocognitiva da linguagem e da construção do sentido (SALOMÃO, 1999, MARCUSCHI, 2001, KOCH & CUNHA-LIMA, 2004), também está em consonância com Morato (2010a, 1996), para quem a competência relativa à linguagem e a outras semioses não redutível a uma capacidade metalinguística ou metacognitiva *stricto sensu* não se perde ou se destrói nas afasias. Pelo contrário, está presente de algum modo; mostra-se nos processos de reorganização e nos processos alternativos de significação. De acordo com Morato (2010a), essa competência refaz-se em instâncias interativas e discursivas e no decorrer de diversas ações psicossociais nas quais se engaja o afásico e seus interlocutores ou interactantes.

As habilidades dos indivíduos afásicos podem manter-se ou reestruturarem-se em usos de natureza artística e, posteriormente e conseqüentemente, em práticas cotidianas, como pudémos observar durante o PET, embora possam parecer muito comprometidas no sentido do diagnóstico clínico, em geral, descontextualizado e apenas focado em um padrão restrito.

Se o fenômeno da apraxia<sup>14</sup> é mais bem observado e superado em contextos de práticas cotidianas, nos quais o corpo ganha e produz sentido e os interactantes desenvolvem solicitações várias e simultâneas, elas ocorrem também na interação durante o PET; existe todo um complexo sistema de significações pautado na intersubjetividade, no jogo cênico, na significação situada e compartilhada pelos indivíduos afásicos. Nas palavras de Tonezzi (2008):

Como fazer essa intersecção e admitir também, por que não, a pessoa afásica ter potencial artístico? Trago, então, esse questionamento para o âmbito do teatro e o teatro para o âmbito das afasias, da linguagem, e resvalo em questões bastante contemporâneas das artes em geral e do teatro especificamente, porque no século XX o artista cênico não é mais o ator convencional, aquele que apenas representa um papel a partir de um texto estabelecido. O artista cênico adquire outro estatuto: tem a *performance*, o *happening*, o entrecruzar de linguagens – do teatro com a dança, com a música, com as artes circenses, com as artes plásticas – o que vai gerar um espaço híbrido das artes em que o sujeito pode ser ele mesmo, desde que mostre sensibilidade e capacidade. (TONEZZI, 2008<sup>15</sup>)

Para Tonezzi (2007), a arte do teatro ensina que, por vezes, aquilo que evidencia uma suposta ausência da palavra, como a intermitência, a hesitação ou mesmo uma certa dubiedade ao falar, está, na verdade, preenchido de significações e constitui forte recurso expressivo, imbuído de uma natural característica dramática e de alternativas à expressão verbal direta.

Sempre, percorrendo conhecimentos sabidos sobre a história do teatro ocidental, dos gregos à atualidade, podemos pensar que o fazer teatral no PET pode ser, de acordo com Courtney (2001, *apud* CAVASSIN, p. 41), “uma maneira fundamental de aprendizagem por permitir o confronto dos problemas da existência e as modificações mentais necessárias para resolvê-los”. Tendo esta perspectiva em vista, é possível considerar que o jogo teatral pode ser aplicado como ferramenta em diversas áreas que desenvolvem a *construção e reconstrução dos sentidos* (sobretudo no caso de nossa pesquisa interdisciplinar, como veremos a seguir), devido à importância de uma de suas forças motivadoras que é a de contribuir para a compreensão de processos significativos humanos.

---

<sup>14</sup> 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. Ela resulta de disfunções nos hemisférios cerebrais, sobretudo do lobo parietal. A apraxia leva à diminuição das condições para executar alguns tipos de movimentos – apesar de o indivíduo manter intactas a capacidade motora, a função sensorial e a compreensão da tarefa requerida. Essa doença leva a problemas com o uso de objetos (por exemplo, escovar o cabelo) e na execução de atos motores conhecidos (por exemplo, acenar em adeus). A apraxia pode ocorrer de diferentes formas, são elas: i) apraxia orofacial ou bucofacial: sujeitos com essa condição são incapazes de realizar voluntariamente determinados movimentos que envolvem os músculos faciais; ii) apraxia membro-cinética: afeta a capacidade de mover intencionalmente braços e pernas; iii) apraxia ideacional: o sujeito não consegue realizar tarefas

<sup>15</sup> TONEZZI, J. **Teatro de Tonezzi é levado ao mundo dos afásicos**. In: <http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/teatro-de-tonezzi-%C3%A9-levado-ao-mundo-dos-af%C3%A1sicos> (2008).

No mais, ao analisarmos a apraxia (disfunção apresentada por todos os participantes afásicos de nosso *corpus*), por exemplo, durante o fazer teatral, pudémos observar que o fenômeno não se reduz a um problema relativo à sensorialidade/percepção ou à motricidade corporal, mas sim se amplia ao *continuum* sensório-motor aliado às práticas simbólicas/interacionais nas quais, aliás, se desenvolvem os jogos teatrais. Por exemplo, os gestos, produzidos na cena por indivíduos com algum tipo de apraxia, podem emergir em situações de uso nas quais não existe o comando verbal de um interlocutor, como num exercício de improvisação, por exemplo.

## 2.2 Fundamentação teórica da pesquisa

Esta pesquisa esteve teoricamente fundamentada em uma perspectiva sociocognitivista de filiação interacional (e, portanto, multimodal) da linguagem e da cognição (MONDADA e PEKAREK, 2000; MARCUSCHI, 2007; NORRIS, 2006; KOCH 2004; MORATO, 2010, 2004; TOMASELLO, 1999/2003; SALOMÃO, 1999; GOODWIN, 2003). No que tange às Artes Cênicas, tal perspectiva interacionista também fez ressaltar que, da herança de estudos sobre a dinâmica das interações, há ainda contribuições de relevância para o paradigma da linguagem que podem advir deste segmento.

Quanto à Neurolinguística (matéria sobre a qual também nos debruçamos nesta pesquisa) é uma disciplina inerente ao domínio da Linguística – e não apenas da Neurociência – como pondera Morato (2010a, p.18): “da tradição dos estudos da ciência da linguagem, a Neurolinguística preserva o foco e o interesse na descrição e na análise da estrutura, organização e funcionamento da linguagem”. A Linguística, como ressalta Marcuschi (2007), trata, também, do “estudo do signo expressivo, e da relação entre verbal e não verbal”.

Nosso fundamento e premissa é a de que outras semioses capitais, afóra a fala, também atuam na construção dos sentidos. Marcuschi (2007) e Koch (2004) investem forças para evidenciar a integração entre verbal e não verbal, numa perspectiva sociocognitiva: “analistas do discurso frisam a relevância de todos os demais níveis linguísticos, tais como o da enunciação, modalidade, cognição, situacionalidade e assim por diante” (MARCUSCHI, 2007, p.106).

Goffman (2007), por exemplo, propõe a *metáfora do drama*, que concede especial importância aos papéis e às atividades dos atores sociais envolvidos – os participantes – na compreensão dos processos e da própria estrutura da interação. Na obra “A Representação do Eu na Vida Cotidiana”, analisa as várias representações que os indivíduos apresentam a si mesmos e às outras pessoas, os meios pelos quais estes regulam a impressão que formam a

seu respeito e as coisas que podem ou não fazer diante delas. De acordo com Goffman (2007, p. 63), “existem muitas razões (ou motivos) pelas quais as pessoas se engajam no gerenciamento de impressões”.

Conforme podemos depreender, para o autor, qualquer interação é dramática na medida em que implica inserir-se em uma moldura comunicativa e exercer dentro dela determinados papéis que não estão fixados, mas constituem-se através das múltiplas representações. A diferença entre o teatro e os papéis assumidos na interação, segundo o autor, é que nessa estamos representando para alguém que simultaneamente representa para nós. Esses papéis dinamicamente se alteram, de modo que cada participante pode representar múltiplos papéis em um contínuo reenquadramento discursivo. É nesse drama que se constituem, assim, os *status* dos participantes e suas faces (GOFFMAN, 1998).

O autor faz ressaltar ainda que a construção de sentido é um processo que envolve dinâmicas, jogos teatrais e interação de várias ordens (linguagem e cognição, linguagem e outros processos de significação). É o que nos ensina Augusto Boal quando diz que “atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma<sup>16</sup>”; a nosso ver, aquela construção de sentido é também ampliada, porque os processos semióticos do teatro ampliam e ritualizam – arquetipicamente, inclusive – os processos sociocognitivos, isto é, sociointeracionais, humanos e culturais. Por exemplo, em “Gota D’água”, peça escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes em 1975, os autores recontam a história do mito grego de “Medéia”, tragédia escrita por Eurípedes no século V a.C., recategorizando-o e alocando-o no Rio de Janeiro dos anos 1970; o ponto de partida que motivou os autores foi uma matéria publicada no Jornal do Brasil, ainda na mesma década, sobre uma mulher “estrangeira” (de fora, não carioca), cujo marido a trocou por uma mulher mais nova e rica. Para se vingar, ela matou os dois filhos do casal e a nova mulher do marido, tal qual no ancestral mito grego.

O levantamento do problema teórico de nossa pesquisa esteve, ainda, dedicado à articulação do seu próprio construto teórico, que amparou uma prática empírica, por meio da qual procuramos observar a emergência das semioses coocorrentes através do trabalho teatral com afásicos, pelo viés de uma pesquisa interdisciplinar que contemplou (Neuro)linguística, Artes Cênicas e Semiótica. Blikstein (1983, p. 18) assinala a pertinência desta perspectiva epistemológica quando diz, acerca da interdisciplinaridade entre essas áreas, que “trata-se da relação entre língua, pensamento, conhecimento e realidade. Até que ponto o universo dos signos linguísticos coincide com a realidade ‘extralinguística’? Como é possível conhecer tal

---

<sup>16</sup> Mensagem de Augusto Boal proferida no Dia Mundial do Teatro em 2010. <http://www.itibrasil.org.br/?p=78>

realidade por meio de signos linguísticos? Qual é o alcance da língua sobre o pensamento e a cognição?”.

Desta forma, o pressuposto com o qual estamos lidando, que relaciona as práticas cotidianas e o fazer teatral, ancora-se em três eixos simultâneos que investigamos no escopo da presente pesquisa: **i)** interatividade; **ii)** coexistência/coocorrência de semioses verbais e não verbais e **iii)** intersubjetividade. Conforme Morato (1996):

A organização e estruturação da cognição humana são constituídas por nossas experiências socioculturais, corporais, cognitivas, linguísticas, afetivas – moduladas pela vida em sociedade. Segundo essa perspectiva, não há possibilidades integrais de processos cognitivos fora da linguagem e nem possibilidades integrais de linguagem fora de processos interativos humanos (Morato, 1996, p.18).

Estamos, pois, tratando de cognição social e não de uma cognição meramente ligada aos aspectos internos, neurobiológicos, do cérebro, como temos encontrado, de maneira geral, nas ciências da cognição.

A cognição social é abordada por Tomasello (1999/2003), autor no qual também nos embasamos teórica e metodologicamente. Antes mesmo de adquirirem a capacidade de se comunicar verbalmente com outros integrantes de sua cultura, segundo Tomasello (1999; 2003) os seres humanos transitam em contextos nos quais estão inseridos, por meio de ferramentas comunicativas, tais como ações e gestos. Esses instrumentos lhes possibilitam, através da interação social, desenvolver uma interpretação compartilhada de suas atividades conjuntas, através das trocas que se estabelecem com o outro, já no primeiro ano de vida. O autor, em seus estudos, tem verificado, por exemplo, uma imbricada relação entre atenção conjunta e cognição social infantil, a qual é investigada a partir de habilidades sociocomunicativas de bebês, desde a mais tenra idade. A cognição social humana – a partir da primeira infância – envolve, mais especificamente, a habilidade para compreender outras pessoas, abrangendo o conjunto de capacidades perceptivas que habilita o bebê a discriminar pessoas de objetos. Atenção conjunta, por sua vez, tem sido definida como a habilidade de coordenar a atenção entre um parceiro social e um objeto de interesse mútuo. Nesse sentido, envolve a coordenação mútua do adulto e da criança para um foco conjunto num terceiro elemento. Estas definições trazem a ideia de que comportamentos como seguir o apontar e o olhar do outro, imitar gestos, iniciar interações e alternar o olhar entre o parceiro e o objeto compartilhado seriam manifestações da compreensão dos outros como seres intencionais. Tomasello (1999; 2003), como vemos, cuja pesquisa tem filiação vygotskyana, investiga a

ciência das interações sociais, tema que nos fornece, também, base fundamental e teórica, conforme explicado nas palavras de Morato (2010):

Ao elegermos, com Tomasello e Vygotsky (dentre outros), as interações sociais como uma condição para a representação simbólica do mundo (intersubjetiva e perspectivada), estamos frente à importância radical da linguagem e da interação na constituição da cognição humana. (MORATO, 2010b, p.99)

Neste ponto de nossa reflexão cumpre salientar que tivemos, no âmbito desta pesquisa, uma preocupação epistemológica interdisciplinar centrada na relação entre linguagem, conhecimento da realidade, representação sígnica desenvolvida e verificada através do teatro e desenvolvimento sociocognitivo. Nosso interesse foi justamente a construção dos sentidos e aquelas três áreas interdisciplinares mencionadas, a (Neuro)Linguística, As Artes Cênicas e a Semiótica, debruçam-se sobre o tema, propondo a investigação dos processos verbais em relação com os não verbais.

Tendo em vista os movimentos teóricos expostos acima, consideramos que a arte teatral e os seus sistemas de significação foram, pois, ferramentas analíticas e modo de existência da aplicação do Programa de Expressão Teatral, conforme detalhamos no item a seguir.

### **2.3 Aprofundando o embasamento teórico (parte 1): abordagem empírica do PET através dos jogos teatrais**

Retomamos, nesta seção, a questão dos jogos teatrais como ferramenta empírica de investigação. Conforme enunciado anteriormente, apoiadas em Koudela (1991, 1999) fizemos uso, também, das peças didáticas de cunho brechtiano como modelo adaptado de ação para os jogos teatrais aplicados ao PET.

O jogo teatral brechtiano desenvolvido por Koudela se define por ser um método de aprendizagem que pretende estimular a reflexão dos sujeitos, inclusive não atores, sobre os papéis sociais, as experiências cotidianas, sobre atitudes e gestos dos interactantes.

A chamada peça didática brechtiana baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente. Koudela (1991, p. 35-37) esclarece que o princípio de aprendizagem dialético (inerente à peça didática) rompe com a relação maniqueísta de valores (bom/mau e certo/errado). Ao experimentar, no jogo, um comportamento negativo, com “impulsos sociais”, o atuante conquista um conhecimento de comunidade e coletivo. O atuante experimenta a contradição proposta por este “modelo de ação”, refletindo sobre ela. A

autora afirma que o interesse do trabalho não recai primordialmente na realização do conceito brechtiano na sua forma pura. Maior ênfase é dada à sua aplicação e modificação, adequadas ao contexto em questão: seja uma sala de ensaio com atores profissionais, uma sala de trabalho com não atores, com estudantes, com sujeitos de diversas categorias profissionais, com deficientes de naturezas várias.

No PET, conforme veremos, pela própria natureza linguística, interacionista sociocognitiva e multimodal da arte teatral, tivemos condições de usufruir plenamente destas técnicas recriadas por Koudela (1991, 1999), adaptadas e recicladas por nós quando desenvolvidas especialmente para serem aplicadas aos atores afásicos do CCA. Tivemos, ainda, condições de verificar como o afásico reorganiza, gerencia e se utiliza das múltiplas semioses coocorrentes enquanto estratégias compensatórias, alternativas e complementares na criação de cada ato comunicativo, empenhando-se em tornar-se um agente de mudança de sua própria estrutura expressiva, social e histórica.

#### **2.4 Aprofundando o embasamento teórico (parte 2): abordagem interacionista do PET**

Esta pesquisa acompanhou o percurso artístico e analítico de construção de semioses coocorrentes no trabalho de expressão teatral com afásicos. Quanto à expansão do embasamento teórico, conforme apresentado anteriormente, esta pesquisa esteve fundamentada em uma perspectiva interacionista e multimodal da linguagem e da cognição (MONDADA e PEKAREK, 2000; MARCUSCHI, 2007; NORRIS, 2006; KOCH 2004; MORATO, 2010a, 2004; TOMASELLO, 1999/2003; SALOMÃO, 1999; GOODWIN, 2003). Por sua natureza multimodal, é no teatro que várias manifestações artísticas decorrem em outras manifestações como o movimento do corpo, o gesto, o equilíbrio, o ritmo, a melodia, a métrica, as palavras, a luz e a cor.

Com relação à terminologia empregada nesta Dissertação, de acordo com os autores acima citados e que nos embasam teoricamente, definimos *multimodalidade* como o uso de diversos modos semióticos na concepção de um produto ou evento expressivo, juntamente com a maneira particular segundo a qual esses modos são combinados, por exemplo, como nas Artes Cinematográficas, nas quais a ação é dominante, com a música acrescentando um novo elemento modal de construção e compreensão da cena. Assim também é nas Artes Corporais e Cênicas como o teatro, aonde se reúnem linguagens, semioses, movimentos, ação, ao mesmo tempo em que circulam nele, o nosso cotidiano e nossas ações comunicativas.

O termo *multimodalidade* surgiu no final do século XX e está relacionado, basicamente, aos vários modos semioticamente possíveis para produções textuais orais e não orais que ultrapassam os limites do verbal para atingirem outros sistemas semióticos/linguagens (IEDEMA, 2003). Pode-se considerar que um texto é multimodal quando seu significado provier e se realizar por meio de mais de um código semiótico, como o próprio texto escrito e imagens ou fotografias, por exemplo.

A multimodalidade lida com questões comuns a todos os modos e com as relações existentes entre eles: cada modo semiótico empregado em um produto multimodal tem função específica, com potencial distinto para construção do significado. Nestes termos, os estudos em multimodalidade visam investigar os principais modos de representação em função dos quais um determinado discurso ou texto é produzido e realizado. Estes estudos também visam compreender o potencial de origem histórica e cultural utilizado para produzir o significado de qualquer modo semiótico. Dessa maneira, a multimodalidade procura abordar as particularidades e a interrelação dos modos semióticos, as regularidades de suas combinações, e seus valores em contextos sociais específicos.

A Semiótica, que é também área de interesse desta pesquisa, apresenta uma diversidade de domínios de aplicação, com metodologias diversas de análise de imagens, de ícones, de discursos, de textos multimodais, nos quais a construção do sentido se apreende por meio das formas da linguagem, tornando o próprio sentido comunicável e partilhável; abrange as diferentes linguagens que lhe dão forma de expressão: verbal, não verbal. Segundo Santaella (1983, p.13) tem por objetivo “o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significado e de sentido”. Como podemos observar a *linguagem teatral* já é, *per se*, um fenômeno semiótico multimodal interdisciplinar, porque o teatro associa à sua produção e ao seu fazer, todas as outras artes.

No teatro, tanto as semioses verbais quanto as não verbais acontecem num ambiente multimodal criado criticamente, ou seja, onde fala, gesto, ações, mímica, olhares e movimentos vários (de luz, sonoplastia, cenário, além do movimento corporal) acontecem de forma pensada, previamente estabelecidos de forma dramática através de critérios estéticos. Esses modos semióticos associam-se a *ações físicas*, aos jogos de cena e o traço mais evidente da coexistência de semioses verbais e não verbais é sua dicotomia dialética, que propicia, naturalmente, às semioses coocorrentes que surgirem participar de, pelo menos, mais duas situações modais de emergência simultânea, conforme vemos em Maingueneau (1996):

i) na primeira, um autor se dirige a um público através da representação de uma peça; é, portanto, a representação/fenômeno teatral que constitui o ato de emergência semiótica; ii) na segunda, a situação representada, na qual personagens trocam frases num contexto de ação cênica supostamente autônomo com relação à representação. (MAINGUENEAU, 1996, p. 159).

A título de exemplificação descrevemos abaixo uma situação ocorrida durante o Trabalho de Expressão Teatral à época da Iniciação Científica e que foi apresentada no relatório final, sob o título “Sensibilização Sonora: Construindo a Estação de Trem”. Nesse extrato do exemplo em questão, os participantes afásicos foram orientados a prestarem atenção num estímulo sonoro. A partir disso, foram orientados a cogitarem sobre de que se tratava o som e, em seguida, a apresentarem sugestões sobre o que seria e então criarem um quadro de situações que poderiam estar relacionadas àquele som especificamente, a saber: uma estação de trem, onde muitos elementos compunham o cenário e determinada experiência social, sugeridos pelo som. Levar a multimodalidade em consideração significa admitir que língua e imagem são aspectos que se completam e que imagem, ação, movimentos, gestos, língua e sons são coordenados; nesse sentido, neste exercício emblemático, a língua falada deixa de ser centro da comunicação. Os afásicos foram orientados a improvisarem algumas das cenas evocadas por eles, recriando o quadro situacional relacionado à estação de trem, evocando, inclusive, mais um quadro multimodal e mais uma competência cognitiva, a memória.

Na situação acima mencionada a coexistência de semioses variadas pôde desenvolver, ao mesmo tempo em que a singularidade expressiva do atuador afásico, uma tomada de consciência por parte de cada um em relação aos conteúdos e procedimentos sociocognitivos relativos a experiências socioculturais específicas, neste caso uma estação de trem. Ao considerarmos que os fenômenos observados na multimodalidade da interação e da expressão teatral são tratados particularmente pela Semiótica (ainda que não só por ela), ressaltamos o que significa “arte” para os semioticistas, em geral: uma estrutura sígnica, verbal ou não verbal, que pode ser lida como um “texto”. Isso significa que, por este ponto de vista, a leitura linear e sua posição hegemônica são colocadas na berlinda diante desse novo conceito de texto e de leitura que surge com o aparecimento e a consideração de novas tecnologias e de novas “artes”.

## **2.5 Aprofundando o embasamento teórico (parte 3): abordagem multimodal do PET**

Desde o início tomamos como base o reconhecimento do grupo e das características individuais dos participantes (conforme descrito no Capítulo 1) estabelecendo

uma base de comparação entre a pesquisa de Iniciação Científica que realizamos anteriormente e a pesquisa que ora apresentamos nesta Dissertação, estendida à configuração atual do grupo. Tendo em vistas a nossa abordagem – semiótica e multimodal – as disposições do jogo teatral com os afásicos foram estabelecidas numa complexa rede de relações de processos de linguagem e semioses continuados e inter-relacionados: corpo/cognição/pensamento/ linguagem/ interação.

Os estudos e pressupostos iniciais acerca da multimodalidade surgiram através do trabalho proposto por Michael Halliday<sup>17</sup> (1976, 1978), a saber, a chamada “semiótica social” que pressupunha transcender os limites da língua para entrar no campo da semiótica. Essas ideias foram divulgadas, principalmente, através da revista *Social Semiotics*<sup>18</sup>.

Desde a década de 1990, investigações detalhadas têm sido empreendidas com o intuito de descrever recursos semióticos, funções e sistemas de múltiplos modos, organizando seus princípios e apontando para suas referências culturais. Para Kress e Van Leeuwen (2001, p.45-46), os signos são parte do plano sintagmático motivado pela interação, estando acima do nível da sentença. A palavra-chave para a criação de um signo dentro da Semiótica Social é “interesse”. O indivíduo é movido por um interesse específico que o leva a criar um signo que, naquele momento, representa a expressão de uma ideia ou significado escolhido através de uma lógica e pertinente ao que o produtor do signo quer expressar. Ressalta-se, ainda, que tanto o produtor quanto o receptor escolhem ora um modo semiótico, ora outro, dentro da *gama de modos semióticos disponíveis*, para dar destaque ou ressaltá-los, num dado momento, a partir de determinadas escolhas, mas todos os modos semióticos se agrupam para formar a interpretação ou entendimento do texto. Na teoria da *Semiótica Social* organizada por Kress e van Leeuwen (2001), a multimodalidade focaliza a inter-relação de diferentes modos de significação ou modos semióticos, que incluem a linguístico, o visual, o gestual. Um texto

---

<sup>17</sup> “A Semiótica Social foi desenvolvida a partir de ideias originárias da Semiótica tradicional, Linguística, Antropologia Cultural, Etnografia e Sociologia Crítica. É na Gramática Sistemico-Funcional formulada pelo linguista Michael Halliday (1978), que encontramos a influência mais decisiva na arquitetura conceitual da Semiótica Social. Halliday enfoca a natureza funcional e interativa da linguagem, relacionando-a com a constituição social do homem. Segundo esse autor: “No desenvolvimento da criança como ser social, a linguagem desempenha um papel central. A linguagem é o principal canal por meio do qual se transmitem modos de vida, por meio do qual ela (a criança) aprende a atuar como membro de uma ‘sociedade’ – dentro e através dos diversos grupos sociais, a família, a vizinhança, e assim por diante – e adotar a sua ‘cultura’, seus modos de pensar e de agir, suas crenças e seus valores”. (HALLIDAY, 1976, p. 9).

<sup>18</sup> De acordo com Michael Halliday: “ ‘Social Semiotics’ (...) thus became the rallying point for those interested in analyzing aspects of texts which included but also went beyond language. Social Semiotics took discourse analysis beyond oppositions which traditionally separated language-oriented research, Saussurean semiology and sign-system oriented semiotics. Social semiotics, then, proclaimed to be about the analysis of not static sign systems or text structures, but of socially situated sign processes (IEDEMA, 2003, p. 32). **Trad. nossa:** “A [revista] ‘Semiótica Social’ (...) se tornou, portanto, o ponto de encontro para aqueles interessados em analisar os aspectos dos textos que não só incluíam como também iam além da linguagem. A semiótica social via a análise do discurso além das oposições que tradicionalmente separavam a pesquisa orientada na linguagem, a semiologia saussuriana e a semiótica orientada no sistema de signo. Por conseguinte, a semiótica social envolvia a análise não de sistemas de signos ou estruturas de textos estáticos, mas de processos de signos situados socialmente”.

multimodal é aquele que admite mais de um modo de representação semiótica como a oralidade, a escrita, a imagem estática ou em movimento, o som, etc.

Vale assinalar, a título de filiação acadêmica e epistemológica, que muitos autores tem se dedicado a verificar a multimodalidade da linguagem, entretanto, para efeitos de nosso trabalho, tornou-se interessante elencar autores que verificam não só coexistência multimodal de semioses, mas também que elas coocorrem e, a partir disso, que estudam a qualidade interacional desta coexistência. À maneira de vários autores (NORRIS, 2006; MONDADA e PEKAREKI, 2000; dentre outros), nós tomamos os termos – multimodalidade e multisseiose – como muito próximos, tendo em vista que mundo se revela a nós por múltiplas semioses, por múltiplas linguagens. Entendemos as coisas não só pela linguagem verbal, mas também pela não verbal. Uma dimensão multimodal é uma dimensão que congrega essa multiplicidade de modos que há. Multimodalidade quer dizer que existem vários modos de significação, que há uma variedade dos modos de comunicação, há uma multiplicidade de semioses ou linguagens. De acordo com Rojo (2012, p.13), os textos/enunciados contemporâneos são cada vez mais multimodais ou multissemióticos. Para a autora, semiose não é especificamente linguagem; linguagem é uma forma de semiose, pois existem outras formas de semiose afora a linguagem. Vasconcelos & Dionísio (2013, p. 19) apontam que a sociedade na qual estamos inseridos se constitui num grande ambiente multimodal, no qual palavras, imagens, sons, cores, músicas, aromas, movimentos variados, texturas, formas diversas se combinam e estruturam um grande mosaico multissemiótico. Vamos à ideia de multimodalidade por causa do vários modos de significação existentes, por conta da multiplicidade das semioses como linguagens.

Reconhecemos que há uma discussão em relação ao uso dos termos “multimodal” e “multissemiótico”, entretanto este não foi o escopo do nosso estudo. Utilizamos o termo “multimodal” para nossa análise de dados para nos vincularmos aos autores com os quais trabalhamos, mas vale à pena ressaltar que tanto a “multisseiose”, quanto a “multimodalidade” (nosso vetor de pesquisa por conta da nossa inserção na discussão da semiótica), investigam a multiplicidade de semioses da comunicação; e, também, que utilizamos o termo “multimodalidade” por conta da interação dos vários modos de significação no trabalho teatral. Ressaltamos, ainda, que utilizamos o termo “multisseiose” para os casos em que as diferentes semioses foram apresentadas de maneira intercalada e “intersemiose” para os casos de hibridização.

O aparente aumento no interesse por pesquisas multimodais tem colaborado para o desenvolvimento de novas metodologias de análise. Conforme Norris (2006), verificamos

que uma perspectiva sociocognitiva de base textual-interativa que considere os processos multimodais permite construir um *corpus* suficientemente acurado para dar visibilidade à coocorrência entre os processos de significação verbais e não verbais na construção do sentido, de acordo com o que observamos neste estudo, através das sessões vídeo gravadas do PET.

Com o objetivo de exemplificar o exposto acima (nossa análise será aprofundada nos Capítulos 3 e 4) descrevemos abaixo um trecho de uma das sessões do PET, relativo ao trabalho com a Máscara Expressiva<sup>19</sup> (maio-junho/2013).

Nessa sessão investigávamos atividades práticas do cotidiano (antes e depois do AVC) dos atuantes afásicos através do uso da máscara expressiva. Trata-se de um tipo específico de linguagem teatral com regras bem definidas de jogo. Nesta sessão, o afásico RL usava a meia máscara expressiva, ou seja, sua boca estava à mostra. Foi solicitado que recriasse teatralmente seu antigo universo de trabalho (de antes do AVC que o acometeu). Ele, que era engenheiro elétrico de profissão, construiu, com uma mesa e cadeiras, uma “bancada de engenheiro”, utilizando-se de lápis, giz de cera, tesoura, réguas, etc. (materiais normalmente disponíveis nas dependências do CCA), para representar suas ferramentas de trabalho. RL foi convocado a recategorizar suas semioses simbolicamente, à maneira e conforme as regras do teatro de máscaras expressivas, para representar sua antiga vida profissional; além disso, foi solicitado que ele não falasse “com a boca”, mas que usasse os demais sistemas de semioses, ampliando a gama sónica de gestos, mímicas, olhares e ações “para falar”, mas que a boca fizesse apenas sons onomatopaicos e interleições de sentido se desejasse. A propósito, observamos que esta apreensão de dados somente pôde ser realizada dentro do ambiente controlado do CCA, com câmeras e pesquisadores testemunhando a emergência das semioses que mais compareceram para que RL pudesse se expressar. Cada uma das categorias/nervuras da ação (conforme veremos nos próximos capítulos) revelou as estratégias do afásico e sua competência pragmático-discursiva para agir.

A título de construção do histórico acadêmico desta pesquisa, vale a pena saber que produzir um estudo que preveja a relação entre teatro e afasia de fato não é inédito, mas é muito recente no Brasil. Para mencionar apenas uma pesquisa desenvolvida no Instituto de

---

<sup>19</sup> As Máscaras Expressivas pertencem a um tipo de linguagem teatral cujo acontecimento pressupõe regras bem específicas de realização. São máscaras de feições elaboradas que trazem definições de caráter, que traduzem estados de ânimo. Pertencem à categoria das Máscaras Silenciosas, onde a palavra e o sentimento estão implícitos na ação física da personagem. Seu jogo é minucioso e objetivo, podendo ser enriquecido com a presença da contra-máscara, que contracena na direção inversa ao caráter principal da máscara que iniciou a cena. Máscaras expressivas também podem ser meias-máscaras, permitindo a fala dos atores, mas o ponto de partida continua o mesmo; para se entender esse jogo que é baseado, sem dúvida, na relação física entre o ator e a própria máscara a partir da relação com suas formas concretas: traços, linhas e volumes. Existem vários estilos de Teatro de Máscaras, sua pesquisa é vasta vindo desde as máscaras da Tragédia Grega e da Commedia Dell'Arte, do Teatro Nô japonês, até as máscaras do teatro-dança balinês. (Texto nosso).

Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), da qual, inclusive, nosso projeto é herdeiro, citamos o estudo de Tonezzi (PEREIRA, 2003; TONEZZI, 2007), que traz uma inclinação interdisciplinar entre Teatro, Educação e Terapêutica. Ao assumirmos o PET no CCA em 2004, seguimos para um fazer teatral que vai ao encontro da natureza dialética e semiológica do teatro. Assim:

Há que se considerar como objeto da semiótica teatral o texto escrito, a palavra falada, a gesticulação do ator, a direção, a iluminação, a cenografia e assim por diante. Portanto um *fenômeno multimodal* no qual estão em jogo *sistemas sígnicos diferentes*, porque a capacidade humana para produzir situações sígnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí [através da multimodalidade] completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de semióticas diversas (ECO *apud* GUINSBURG, NETTO e TEIXEIRA, 1978, p.13<sup>20</sup>).

O teatro tornou-se, pois, o instrumento no qual a arbitragem interdisciplinar entre a Linguística, a Neurolinguística e a Semiótica se deixou ver plenamente.

Com o concurso interdisciplinar, observamos a relevância de cada olhar, gesto, expressão e movimento na sequência de ações, exercícios e cenas produzidas durante o PET. Qualquer detalhe foi relevante para a análise multimodal da refacção das semioses pelos participantes afásicos, na necessidade de interação.

No campo da Linguística Interacional, de pontual importância para nossa pesquisa, está o trabalho de Goodwin (2003, p. 90-116) que discorre sobre a sincronia dos múltiplos sistemas semióticos em funcionamento nas interações cotidianas, como a movimentação de corpos e olhares na dinâmica das interações, sobre a multimodalidade (comentada na seção 3.4) e a “corporificação” da ação social quando observa que “um sujeito afásico pode atuar como um falante poderoso”. Para explicitar sua reflexão, não se restringe apenas à situação específica de um “sujeito com afasia”, mas nos oferece a análise de como o conhecimento é organizado “através de práticas interativas corporificadas” (GOODWIN, 2003, p. 103). Em sua análise sobre o trabalho de Goodwin, Bastos (2010) considera que:

Para começar, a crítica ao logocentrismo provoca, de fato, reações fortes. São milênios de tradição, como lembra Goodwin. Muitos de nós, eu inclusive, acreditamos que analisar o discurso verbal pode ser uma investigação interessante, e que pode nos ajudar não só a aprofundar o entendimento da vida em sociedade, como também a ver como se organizam as práticas discursivas. (BASTOS, 2010, p. 101)

---

<sup>20</sup> *Grifos nossos.*

A ideia de uma análise multimodal da ação social cotidiana é introduzida com uma crítica profunda à tradição logocêntrica, isto é, à visão de que a linguagem verbal é central na ação social. Goodwin (2003) determina como uma espécie de limitação que a análise da interação se volte apenas para a linguagem verbal. Segundo ele, a linguagem não é um sistema independente, pois funciona integrada a “um sistema ecológico mais amplo” (GOODWIN, 2003, p. 98).

O autor esclarece ainda que, assim como ocorre em relação à linguagem verbal, que é vista como central na tradição estruturalista da pesquisa em Linguística, também o corpo e seus movimentos têm sido vistos como fruto de ações individuais (GOODWIN, 1993)<sup>21</sup>.

Para Goodwin, o processo de *corporificação* – expressão, aliás, que vai precisamente ao encontro da nossa pesquisa, quando descrevermos a análise acerca do corpo do atuante afásico em cena – é feito na interação, em colaboração reflexiva entre participantes de uma ação social, exatamente conforme analisaremos no item a seguir. Segundo Bastos (2010. P. 101), “é identificando a sequência de múltiplos sinais semióticos que conseguimos perceber como o afásico é um interagente competente, e como o aprendizado profissional se faz como uma ação corporificada cooperativa”.

Quanto à estrutura de análise multimodal de dados, estivemos ancorados em Norris (2004, 2006, 2009), autora que, por meio do conceito de densidade modal, assinala que semioses coocorrentes não compõem sempre com a mesma intensidade. Desta forma, temos que, no fazer teatral (sobretudo no PET), ao convocarmos várias semioses, implicamos, também, na *não coexistência entre elas*, mas no fato delas também *estarem em simultaneidade*. Simultaneidade é a coocorrência. Elas coocorrem, mas elas não se infundem necessariamente. Ainda que por vezes isso possa acontecer, não foi este o tema deste estudo; nesta pesquisa verificamos que, apesar de nem sempre semioses coocorrentes se infundirem, naturalmente elas se auxiliam mutuamente a se constituírem, por causa da densidade modal. Apresentaremos maiores aprofundamentos acerca da densidade modal no Capítulo 3.

Neste ponto, cumpre observar que, de acordo com Norris (2006, p. 401-421), estudiosa das semioses coocorrentes em atividades discursivas, 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 pelos interlocutores. Enquanto comunicamos, produzimos uma série de outras ações não

---

<sup>21</sup> GOODWIN, Charles, 1993. **Recording human interaction in natural settings**. Pragmatics 3:2, (p. 181–209).

linguísticas. Segundo a autora, “nas atividades multimodais cotidianas, o ponto de partida da observação reside no fato de que os participantes não apenas falam juntos, mas também gesticulam e movimentam-se de modo coerente e coordenado” (NORRIS, 2006, p. 417). Exemplificando o conceito de densidade modal, a autora defende que:

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

Multimodalidade envolve, pois, na concepção da autora, combinações de fala, gestos, ações, expressão facial e corporal, processamento de imagem – do outro, de pensamentos, de memórias – enquanto interagimos sociocognitivamente (GOODWIN, 2003). Por isso, estabelecemos no âmbito desta pesquisa relações de sentido entre dois ou mais sistemas sógnicos/simbólicos, conforme visto em Norris (2004, 2006, 2009), como gesto-olhar, ação-reação, corpo-voz e assim por diante, ou seja, sistemas cossemióticos.

A multimodalidade se manifesta como um contraponto à abordagem monomodal (aquela composta unicamente por uma linguagem) que marca tradicionalmente os estudos afasiológicos (*cf.* VEZALI, 2011).

De fato, a análise de nossos dados nos mostrou, conforme veremos no Capítulo 4, que uma abordagem teórico-metodológica que não considere a multimodalidade – tanto na constituição quanto na análise de um *corpus* – possivelmente encobrirá ou distorcerá as múltiplas ações nas quais os sujeitos em interação estão simultaneamente envolvidos (NORRIS, 2006).

Nesta direção, apoiadas em Norris (2004, 2006, 2009), conforme dissemos anteriormente, a linguagem verbal não é necessariamente o único *modo* de produzir interação. A autora se utiliza de conceitos básicos e fundamentais como *modo*, *recurso semiótico* e *potencial de significado do modo*. O trabalho de Norris (2004, 2006, 2009) nos oferece: **i)** análises detalhadas e a compreensão mais profunda dos textos e das interações que neles ocorrem; foco dado à produção do significado; **ii)** foco na demanda por concepções multimodais mais amplas; **iii)** interesse em contextos situacionais e culturais em que se dão as relações sociais; **iv)** foco na elaboração e interpretação do significado; **v)** foco na gama de ferramentas interacionais que esses estudos podem proporcionar aos indivíduos.

Fala e escrita, portanto, são *modos* da linguagem verbal, mas também são modos de linguagem que produzem sentidos, os gestos (dêiticos, icônicos, metafóricos), o olhar, a voz (risadas, ruídos, entonação, interjeições), a prosódia, a expressão facial e a mímica, os movimentos da cabeça e das mãos, a postura, as posições das pessoas em relação umas às outras, a distribuição das pessoas no espaço da interação (Mondada, 2008, por exemplo, apontou a importância da disposição dos corpos no espaço para a criação de um “território de interlocução”) e o contexto da interlocução se caracteriza como outros modos que são mobilizados e coocorrem com os demais aspectos referenciais da linguagem na construção do sentido (NORRIS, 2006; MONDADA, 2008; MONDADA e MARKAKI, 2006; HOLLER & BEATTIE, 2006). A abordagem multimodal permite dar visibilidade a estes outros *modos* também relevantes para a significação, seja em contextos patológicos ou normais, em interações específicas, seja em uma sala de trabalho teatral com atores ou com não atores.

A análise multimodal interacional elaborada por Norris (2004) faz uso da investigação de interações face a face gravadas em tempo real em vídeo, sem um roteiro prévio e sem propósito de serem veiculadas para outros fins que a análise de um pesquisador. Interessante para nós nesta abordagem é o estudo dos *modos comunicacionais* acionados nas interações gravadas em audiovisual. Para esta pesquisa, assumimos que as interações apresentadas nas “imagens em movimento” selecionadas para compor nosso *corpus* são mediadas por modos comunicacionais. Essa perspectiva nos permitiu investigar a negociação do significado entre participantes em uma interação mediada por mais de um modo comunicacional. Norris (2004) discute que a distinção entre ação mediada e interação face a face não é possível de ser delimitada. Sua proposta de investigação está centrada nas interações em tempo real filmadas. A autora deriva a noção de interação face a face das discussões promovidas por Goffman (2007, p.23) que considera “a interação (face a face) como a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”. O termo *encontro*, segundo Goffman (2007), também seria apropriado. Norris (2009) também adota a noção de interação mediada, pois, para a autora, toda interação é mediada por modos comunicacionais.

Tendo em vista o exposto, nesta pesquisa o jogo teatral com os afásicos assumiu uma visão multimodal interacional já que, naturalmente, muitas ações verbais e/ou não verbais são realizadas por atores sociais simultaneamente e sequencialmente, de forma coordenada e coerente.

No âmbito desta pesquisa, estas chaves multimodal e interdisciplinar do estudo habilitaram a análise dos processos interatuantes nas situações de interação durante o jogo teatral, nas quais se encontram estreitadas as relações entre linguagem e cognição.

## **2.6 Aprofundando o embasamento teórico (parte 4): abordagem do corpo multimodal: corpo cênico, estado cênico, estado semiótico**

O corpo cênico expressivo do atuante afásico no PET esteve cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; este é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção conjunta (TOMASELLO, 1999, 2003) do fazer teatral no PET permitiu que o macro e o mínimo das semioses significativas pudessem ser adentradas e exploradas.

Nas condições mencionadas acima, o afásico em cena teve que lidar com todas as preocupações com as quais qualquer ator deve lidar: desde ações de “nível modal mais básico” (detalhes na seção 3.4), como quer Norris (2006), como atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste (figurino), até para ações de “nível modal mais alto” (NORRIS, 2006), como atentar para a forma e escolha dos gestos e palavras (texto verbal e não verbal), para as sombras e os reflexos, para o olhar do parceiro e para a escolha da direção do seu próprio olhar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre enquanto a cena transcorre e julgar se tal pensamento é relevante e, até, para o “espírito” da encenação e seu contexto.

A atenção individual e conjunta (TOMASELLO 1999, 2003) 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 do afásico durante o jogo teatral no PET tornou-se, assim, uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta com tensão relaxada que se experimentou – por exemplo – quando os pés, ainda que titubeantes por conta de apraxias ou hemiplegias estavam no chão, preparados para a ação, de modo que o envolvimento cognitivo com a ação estivesse apontando para a disposição do afásico em jogar teatralmente.

A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas, **de forma modalizada**, conforme apontam os estudos de Norris (2004, 2006): múltiplos modos de atenção, ação e envolvimento: o verbo, o gesto, o olhar, a intenção do gesto, a autorregulação<sup>22</sup> em relação ao parceiro de cena, a escolha dos raciocínios pertinentes e relevantes ao que está sendo feito.

---

<sup>22</sup> “Segundo Tomasello (2003, 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);

O atuante afásico em cena teve que buscar, teve 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, o atuante afásico 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, ao parceiro 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).

O corpo expressivo do afásico aconteceu 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; diríamos, entre semioses verbais e não verbais. A cena exacerbou a condição de atenção do corpo do atuante afásico. Porque hiperatento, o corpo cênico afásico tornou-se permeável pelo próprio ganho de consciência de sua produção semiótica. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico do afásico, **na presença da afasia**, se (in)definiu como “performer”. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo cênico do afásico foi performativo, dialógico, provisório.

Contra a certeza das formas inteiras e fechadas da reconstrução 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 constitui a participação do corpo do afásico no mundo. A cena mostrou, amplificou e acelerou a metamorfose metalinguística e a renovação e reconstrução das competências, pois intensificou a relação entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos.

---

(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”. (ÁLLAN, Silvio; SOUZA, Carlos B. Alves, 2009 Vol. 25 n. 2, p. 161-168).

A obra, o fazer teatral, esteve na própria *performance* do afásico e não numa chamada ‘obra acabada’; os afásicos, quando se reuniam para o PET, se reuniam para o acontecimento, e não para [produzir] uma obra que ficaria para a posteridade. Eles não se reuniam para produzir uma obra de arte ‘pronta’, mas para a *performance* e a *performance* é a vida na vida<sup>23</sup>.

Os afásicos, no PET, portanto, se reuniam para o acontecimento e isto é, segundo nosso entendimento, também uma forma de constituição da ação performativa. O cerne teatro realizado e por nós coordenado no CCA também esteve baseado na efemeridade da natureza da *performance*. No caso do PET realizado com afásicos, foi necessário provocar o jogo entre estes corpos performativos. Conforme comunicação individual em sessão de orientação feita pelo Prof. Tonezzi:

Um terapeuta também pode fazer isso, mas ele não tem a referência estética e artística que alguém de teatro tem. Ele tem a referência terapêutica, de cura, de tratamento, mas o grande ‘barato’ de fazer teatro com afásicos está no tratamento que é dado a isso no CCA. Quando eu vim fazer teatro no CCA eu disse: mas eu não sei o que é afásico. Daí, disseram: faz de conta que você está com gente normal. Este é o segredo do teatro no CCA. Não estamos aqui para fazer tratamento. Quando você coloca a proposta da radionovela, não é pra ficar em casa escutando. É para gravar, é o processo é que é o mais importante.

Observamos que, dentro do âmbito de nosso estudo, naturalmente ambos os processos estético e artístico pertinentes ao corpo performativo do ator afásico em situação de cena, proporcionaram-lhe um estatuto cognitivo tal, que contribuiu para a elaboração de suas escolhas quando da construção de sentidos aplicados aos jogos teatrais que desenvolvemos no PET ao longo do ano letivo de 2013: Máscara Neutra, Máscara Expressiva e Rasaboxes e destes, para a montagem da peça radiofônica, conforme veremos no Capítulo 3.

Esse corpo afásico que se propôs a performar no PET constitui-se de um emaranhado de ideias, memórias, histórias, sensibilidade, sensações, disponibilidades, desejos, fragilidades, questionamentos, num estado que buscou deslocar o seu cotidiano para seu potencial criativo e sensibilizador.

Um dos gatilhos da possibilidade de *performance* do ator afásico que ora apresentamos foi o de trazer o outro (afásico ou público) para perto e provocar nele, à medida em que o ator afásico provocava em si mesmo, qualquer coisa como um desejo de se abrir para a vida, para o inesperado, para a improvisação teatral; foi o de permitir ao ator afásico outros estados de sensações e corpo expressivo, diverso do que está habituado e familiarizado.

---

<sup>23</sup> Comunicação individual em sessão de orientação com o Prof. José Tonezzi.

Rolnik (1999) fala da criação (em todos os meios) a partir do estranhamento, do se deixar afetar por uma espécie de violência sofrida no contato com o outro e do quanto isso gera marcas, intransponíveis senão pela criação de uma nova configuração para a nossa subjetividade:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gêneses de um devir. (ROLNIK, 1999, p. 242)

Antes de discorrermos sobre o conceito de corpo na subseção abaixo, ponderamos que poderíamos até pressupor que, se o mundo é uma das dimensões do corpo, então o mundo passa a ter diversas camadas de densidade e modos de representação e realização (performatividade), durante o ato constitutivo dos sentidos, absolutamente próprio à natureza do teatro. São reflexões para investigações futuras.

Na peça radiofônica proposta como *corpus* e em todo o PET que recobriu o período do Mestrado, e sobre os quais se debruçou esta dissertação, procuramos explorar possibilidades de relação, a saber: **(i)** do atador afásico com seu corpo; **(ii)** do seu corpo com objetos do cotidiano; **(iii)** do seu corpo com suas memórias e vinculações históricas; **(iv)** do seu corpo com suas narrativas pessoais e coletivas; **(v)** do seu corpo com suas narrativas cheias de elementos fabulescos e mitológicos. Todas estas possibilidades de relação serviram de base para a construção da peça que encerrou uma rádio-novela. Através destas possibilidades de relação buscamos a sensibilização do corpo afásico para um estado de reafirmação da vida em sua potência.

### **2.6.1 Noção de corpo adotado na pesquisa**

Discutir o corpo, seja especificamente nesta pesquisa, seja na cena contemporânea, não é tarefa simples. Isso porque a grande pluralidade de concepções e denominações que giram em torno dos estudos do corpo e do contemporâneo faz com que tenhamos hoje uma extensa gama de termos, muitas vezes consonantes, para defini-los ou apenas adjetivá-los. Valeu à pena, de todo modo, procurar propor uma noção de *corpo expressivo* para o atador afásico no PET porque, ainda que estejamos lidando com a noção de língua ou linguagem (e não é possível falar de linguagem sem falar de corpo), nossa pesquisa se baseia, fundamentalmente, no trabalho teatral. O teatro exige a presença de corpos. Essa presença pode ser entendida segundo com duplo aspecto: diz respeito, por um

lado, à presença do corpo do espectador, e, por outro, à presença do corpo do ator. Podemos afirmar, assim, que o teatro define-se por uma espécie de atuação desempenhada por meio da presença de corpos em um contexto que visa à produção, à provocação de determinadas significações. De uma maneira geral, tal contexto é criado segundo dois critérios básicos: **(i)** uma preocupação de caráter estético e **(ii)** um pacto de ficcionalidade. Naturalmente, há propostas que avançam sobre os limites do estético e do ficcional. É o caso, por exemplo, do teatro invisível<sup>24</sup> de Augusto Boal, ou de alguns tipos de *performance* que propõem uma intervenção direta no próprio cotidiano, como no caso dos projetos da *performer* Marina Abramovic<sup>25</sup>.

A noção de *corpo expressivo* com a qual trabalhamos atualmente nas Artes da Cena e no debate e reflexão sistemática acerca deste corpo é bem recente. Não se levava, de acordo com De Marinis (2008)<sup>26</sup>, em consideração ou não se supunha que o fenômeno teatral coloca em jogo, conjuntamente, *o corpo e a mente*, os músculos e pensamento, os sentidos e os nervos, a imaginação e a emoção, e isso tanto para o espectador quanto para o ator ou para o performer. Segundo De Marinis (2008. p. 44), foi somente durante o século XX que a teoria teatral começou a assumir plenamente e explicitamente no seu interior a dimensão corporal da experiência teatral, de ambos os lados deste diálogo mente-corpo, ultrapassando assim os paradigmas desencarnados, logocêntricos e culturalistas, na qual ela esteve aprisionada desde Aristóteles, para quem apenas o texto teatral estava acima de quaisquer outros elementos cênicos: “Sem dúvida a encenação tem efeito sobre os ânimos, mas não faz parte da arte nem tem nada a ver com a poesia. A tragédia existe por si independentemente da representação e dos atores”. (ARISTÓTELES, 2004, Pág. 38).

A contemporaneidade do século XX instaura novas formas teatrais em todo o mundo, o que aponta para a crise do drama como modelo central do discurso teatral (*vide* Bob Wilson, La Fura Dels Baus, Tadeus Kantor, Pina Baush), gerando novas conformações a partir do corpo, da imagem, do movimento, de experiências que se utilizam de novas tecnologias como ponto de partida para a construção de diálogos cênicos.

No tratamento específico de nossos dados e do PET, trabalhamos com a noção de corpo como dimensão constitutiva de qualquer fenômeno cultural e social e, em particular, de

<sup>24</sup> <http://ctorio.org.br/novosite/arvore-do-to/teatro-invisivel/>. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_do\\_oprimido](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_oprimido). Visitada pela última vez em 12/01/2016.

<sup>25</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Marina\\_Abramovi%C4%87](https://pt.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87). Visitada pela última vez em 12/01/2016.

<sup>26</sup> *In*: Revista Brasileira de Estudos da Presença: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/24243/18213>. Disponível em: Marco De Marinis - Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012. Visitada pela última vez em 04/01/2016.

qualquer experiência sociointeracionista provocada pelo jogo teatral. A perspectiva sociocognitiva abarcada nesta Dissertação convocou, portanto, corporeidade: mente e corpo num sistema integrado. Não apenas a mente não pode ser concebida como descarnada de seus usuários, mas também o sentido, a semiose, conforme podemos verificar em Marcuschi (2003a):

Hoje entra com alguma força na cena teórica nas investigações sobre cognição a idéia de situar o foco mais nas atividades de construção do conhecimento e menos nas atividades de processamento, tal como se fez nas décadas de 70 e 80. (...) A explicação caminha *na direção das atividades linguísticas situadas e não das estruturas da língua descarnadas de seus usuários*. Esse é o caminho que vai do código para a cognição e, neste percurso, tudo indica que o conhecimento seja um produto das interações sociais e não de uma mente isolada e individual. A cognição passa a ser vista como uma construção social e não individual, de modo que para uma boa teoria de cognição precisamos, além de uma teoria linguística, também de uma teoria social (MARCUSCHI, 2003a, p. 01. *Grifos nossos*).

Segundo Silva (2004, p.1-19), Lakoff e Johnson (1980) e Lakoff (1987) instauraram a posição filosófica e epistemológica do movimento cognitivo que caracterizaram como sendo o experiencialismo ou um *realismo corporificado*, metodologicamente baseado na análise do uso linguístico real, fundamentando *empiricamente (grifos nossos)* as interpretações das expressões linguísticas na experiência individual, coletiva e histórica nelas fixadas:

Filosófica e epistemologicamente, a linguística cognitiva é experiencialista, ou seja, as pesquisas se darão em *contextos reais de uso*, olhando a *língua corporificada e encarnada no sujeito* que dela se utiliza para fins comunicativos e interacionais, e desta realidade não se pode desvincular. (SILVA, 2004. p.2).

Temos que, desta forma, corpo e cognição em interação forneceram a base de uma proposta de *corpo expressivo* para o afásico no PET. Segundo Morato (2014, p. 295) influenciada, pelos movimentos funcionalistas e interacionistas desenvolvidos no campo da Linguística a partir de meados do século XX, a pesquisa neurolinguística propõe, atualmente, que os estudos da coocorrência de processos semióticos nas práticas comunicativas, bem como das dimensões biológica e sociocultural dos processos cognitivos se constituam como novos modelos ou construtos teóricos explicativos sobre corpo e cognição. Salomão, a respeito deste tema, frisa que:

Não se pode dizer, à luz da produção intelectual considerada, que a categoria da *cognição corporificada* acarrete um viés biologizante, se esta designação referir qualquer tipo de abordagem reducionista da cognição. Pelo contrário, a cognição,

nesta perspectiva, é concebida como processo emergente das interações entre corpo, cérebro e ambiente sócio físico. A mente é abordada como sistema dinâmico materializado no mundo antes que como uma rede neural, “na cabeça”. Nestes termos, a cognição é entendida como reorganização material do sistema mental, provocada por alterações em seu acoplamento com o ambiente. (SALOMÃO, 2010, p.200<sup>27</sup>).

Dessas relações entre o corpo biológico e o corpo cultural, e suas possibilidades várias de interação com o mundo, é que compreendemos o conceito de *corpo expressivo* como um sistema ativo e complexo de interações artísticas e sociais no fazer teatral com afásicos. Foi, por esta via, igualmente necessária uma noção de corpo para o afásico no PET porque o teatro precisa dos corpos dos atores e, neste caso, este corpo carrega diferentes *déficits* e comprometimentos motores, práticos, físicos e neurológicos. Este corpo carrega, também, um problema outro, um outro tipo de impacto que não é somente neurológico ou que não é somente prático, mas um impacto que vem do preconceito quanto a este corpo:

Em uma de suas conseqüências, a identificação da vida com o funcionamento mecânico do organismo, que se impõe nas sociedades modernas e ocidentais, acaba por potencializar o papel e a significação do corpo como depositário de status, qualidade e expectativa de vida. Assim, tudo que ao corpo diga respeito vai traduzir-se na composição do “eu” social, aquele que é visto, julgado e aceito (ou não). “O corpo se torna vitrine” (Silva, 1999). Concretamente, podemos afirmar que aqui situa-se um dos maiores dramas na vida de um sujeito que, por algum motivo, venha a ter uma ruptura nas condições básicas da imagem que o seu corpo expõe. Lembremos que uma das principais sequelas de uma lesão cerebral, como a afasia, está na incidência imediata que ela pode ter sobre alguma, senão, várias partes do corpo, como a hemiplegia e a apraxia. (PEREIRA, 2003, p. 51).

Decorre daí, ainda, outra situação, um impacto que vem da autoinibição quanto a este corpo, uma espécie de “courage corpórea” que os afásicos, na sua grande maioria, constróem para si, conforme comunicação individual em sessão de orientação feita pra Profa. Edwiges Morato:

A pessoa que está retraída porque está afásica, tem vergonha de si. Isso não é só apraxia e nem só problema motor. “Eu quero me esconder quando eu significo, porque eu não tenho uma aceitabilidade, própria e social”. (...) As pessoas “fecham” o corpo, sem que seja neurológico, sem que seja aprático. Sem alterar a motricidade e sem alterar o movimento por causa de um problema no corpo, causado por uma lesão cerebral, que também é corpo.

Nesta pesquisa, portanto, este *corpo expressivo* afásico se tornou um *corpo performativo*, ou seja, aquele que age em cena performando, realizando ações presentes de cena sem “esconder” seu corpo disfuncional, ou seja, um corpo no qual os comprometimentos

---

<sup>27</sup> *Grifos nossos.*

e sequelas provocadas pela afasia se deixam ver e fazem parte do processo expressivo deste mesmo corpo, que constrói sentidos através do fazer teatral, no sentido defendido por Tonezzi (2011), para quem:

[Ainda que] marcado pela deformidade ou pelo comportamento incomum, o corpo torna-se instância incontestada de signos não intencionais, testemunho de seu próprio inacabamento e imperfeição. E, por mais que o ator fora de padrão seja capaz de construir intencionalmente um sem número de significações, ele sempre terá de lidar com os signos involuntários que emite. Sua dificuldade em neutralizar ou adaptar conscientemente tais sinais será bem maior que a do ator comum – o “sem deficiência”. Neste sentido, lhe será de muito mais valia a apropriação de tais características, transformando-as de signos involuntários em voluntários e, se possível, de inconscientes em conscientes. Ganha importância, aqui, o procedimento cênico em que as condições do ator-*performer* deixem de se submeter a um pretexto fabular ou ao exercício de representação de personagens, para tornar-se protagonista. (TONEZZI, 2011<sup>28</sup>).

Para Schechner (2003, *apud* Tonezzi 2011)<sup>29</sup>, a *performance* acontece em ação, interação e relação, instada *entre* dois seres ou instâncias, o que permite admitir que a performatividade se instaure na simples percepção de alguém com características extremamente diferenciadas, como a deformação corporal ou algum distúrbio de comportamento. No fazer teatral do PET, fomos pela via da ideia deste corpo performado, da ideia de um corpo integrado ao simbólico, amparado pela perspectiva sociocognitiva.

Numa via muito recente de investigação (*cf.* VEZALI, 2011) noções como *body-mind*, *embodiment*, *corporeal knowledge*, *embodied knowledge*, *somatic societies*, demonstram que o corpo tornou-se um verdadeiro protagonista no discurso teórico das Ciências Humanas e Sociais e, derivando por fundamentação teórica e metodológica, das Artes da Cena (ROLNIK, 1999). Particularmente importante, conforme dissemos anteriormente, foi a tomada de consciência de que, não apenas o ator, mas também o espectador tem um corpo, além de uma mente e uma competência enciclopédica e intertextual, e que é com o seu corpo e no seu corpo que ele vivencia a experiência do espetáculo, ou seja, percebe, vive, compreende e reage ao espetáculo. Paradoxalmente, de acordo com Santos (2000) essa independência produz um maior imbricamento entre cena/audiência:

Merleau-Ponty afirma que “as coisas [da cena] imbricam-se umas nas outras porque elas estão uma fora da outra”. Chega-se aqui ao segundo aspecto: a atuação mútua. Há, no teatro, não apenas o movimento que vai da cena até o espectador, mas um outro movimento, que vai do espectador para a cena. (SANTOS, 2000, p. 281).

<sup>28</sup> <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1922/1548>. Revista “O Percevejo”, *on line*. Visitada pela última vez em 12/01/2016.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

Este novo paradigma essencial emergiu apenas na segunda metade do século XX, por um lado graças aos experimentos do Novo Teatro (do *Living Theatre* de Judith Malina e Julian Beck, de Grotowski, de Peter Brook, do *Odin Teatret* de Eugênio Barba, à arte do teatro pós-absurdo de Joseph Chaikin no *Open Theatre*, etc.) e, por outro, graças às aquisições das Ciências Humanas, incluindo a Semiótica e as Ciências Naturais (BARBOSA, 1982).

Houve no PET, entre os corpos de quem fez e os corpos de quem assistiu, uma inter-relação. Corpos que interagiram no espaço da cena e corpos que interagiram no espaço da audiência, simultaneamente em nosso caso, pois nós próprios – atadores afásicos e não afásicos em todas as etapas do PET/2013 tomadas como análise – éramos espectadores de nós mesmos; nós éramos a própria audiência. Corpos no espaço do nosso “palco” interagindo com corpos no espaço da nossa “plateia”. Mesmo que tais espaços tenham sido intercambiáveis, houve sempre um jogo de mútua presencialidade dos corpos. Foi através desse jogo que surgiu o para-além do corpo: a ficcionalização da peça radiofônica.

Em nosso entender, a adoção *no e para* o PET desta noção de *corpo expressivo/performativo* residiu no fato de que ela poderia permitir uma maior conscientização por parte do afásico com relação ao seu próprio instrumento expressivo. Ou seja, para nós não se tratou de estudar o corpo em movimento, mas o movimento (de sentido) no corpo.

Nesta direção, “ação cênica” não nomeou exclusivamente a ação que ocorreu em cena. Ou, ainda, a cena não se restringiu ao que aconteceu durante os jogos ou durante a montagem da peça radiofônica, mas incluiu o drama da sala (o espaço da sala, o espaço onde o drama/teatro ocorreu durante o PET). A atividade do atador afásico não foi autônoma, mas relacional; o atador afásico é relativo – está relacionado, incorpora a relação – ao espectador (que também é seu parceiro de cena) por reciprocidade e complementaridade, através de seu corpo expressivo.

Em termos dramaturgicos, a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre os personagens de uma peça ou entre atores. Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e aqueles que se sabem vistos – um sistema de convergência de semioses coexistentes/coocorrentes multimodais – a ação cênica acontecerá, de fato, fora do palco, na conexão palco-plateia, dentro e fora dos corpos nesta relação dialógica entre ator e receptor. Como explica o autor Ortega y Gasset (1991) quando desenvolve o conceito de “fenômeno teatral”, ao dizer que ele acontece no “atrito” das presenças.

A cena afásica, portanto, não se deu “em”, mas “entre”, ela fundou um entre-lugar. A ação cênica no PET foi *co-labor-ação*. Neste sentido, o conceito que cunhamos para esta pesquisa de que “a presença do ator está no trabalho teatral, não para além da afasia, mas na presença da afasia”, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, correspondeu à capacidade do atador afásico de criar *sistemas relacionais críticos* de semioses coocorrentes multimodais, verbais e não verbais fluídos, correspondeu à sua habilidade de gerar e habitar os *entrelugares da presença* (cf. FABIÃO, 2010, p.323), recriar competências.

O corpo afásico durante o PET teve que trabalhar tanto no sentido de aguçar sua criatividade como sua receptividade ao corpo do outro. Aquilo que, no jargão teatral, chama-se “escuta cênica”. A busca por um corpo conectivo, pleno de “escuta cênica”, atento e presente, no caso de um afásico foi justamente a busca por um corpo dialogicamente *receptivo*. A receptividade foi essencial para que o *ato do afásico* (TONEZZI, 2007) pudesse, de acordo com Fabião, (2010, p. 323), “incorporar factualmente e não apenas intelectualmente” a presença do próximo, do jogo cênico, da sua criação artística e multissemiótica.

Outro entrelaçamento direto que o *corpo expressivo/performativo* do afásico investigou durante o trabalho teatral 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 expressivo/performativo* durante o PET explorou, para além da dicotomia judiciosa que contrapõe normal e patológico (CANGUILHEM, 1996) foi a indissociabilidade entre aquelas três forças.

O ator – e esta é uma das habilidades que visamos desenvolver no trabalho teatral do CCA – “é alguém capaz de realizar insólitas operações psicofísicas”, conforme esclarece Fabião (2010. P. 323-324):

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).

Podemos dizer, em consonância, isso de forma a contemplar diversas modalidades de comunicação verbal e não verbal de forma expressiva e relevante. Há um crivo, há uma escolha por parte do intérprete. É sua inteligência meta e autorreflexiva (no caso, aplicado ao

raciocínio teatral, ao texto teatral, ao sentido teatral) que abre dimensões para além daquela dicotomia mencionada acima.

Ainda sobre as capacidades, 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 afásico, que constituiu e fundou toda e qualquer ação realizada pelo afásico; dissecar a “ação física afásica” e contrapô-la à “ação física normal”, desconstruí-la. Seguir o que Yoshi Oida<sup>30</sup> propõe, quando afirma que “atuar não é apenas emoção, ou movimento, ou ações que comumente reconhecemos como ‘atuação’. Atuar envolve também um nível fundamental: o das *sensações básicas do corpo*.” (OIDA, 2001, p.10<sup>31</sup>).

Nas seções procedentes desta pesquisa de Mestrado, na qual estivemos investigando as relações entre corpo, gestualidade, ação, sensibilidade e sensação que compõem as semioses cocorrentes/coexistentes nos diversos patamares modais de Norris (2006), dedicamo-nos a descrever o que chamamos de *nervura da ação*. Estas *nervuras* foram as nossas categorias de análise e elas nos levaram a discorrer sobre os critérios de análise de nosso dado, conforme veremos logo a seguir, na seção 3.1.1.

Observamos que, de fato, as ações dos participantes durante o PET envolveram experiências específicas quanto a uma “postura de realização teatral”, requerida no momento da execução das cenas (conforme veremos nos Capítulos 3 e 4) e sensoriais e conectivas, como as descritas acima. Propusemo-nos, então, a investigar separadamente cada uma das quatro *nervuras* categoriais que apresentaremos a seguir, conforme detalharemos no Capítulo 3; propusemo-nos a observar o despertar de competências linguísticas e comunicativas e de metaconsciência sensível (ferramentas *atorais*), de forma a potencializar a conduta do atuator afásico em cena, tendo em vista que o *corpo expressivo/performativo* é multissemiótico por natureza.

---

<sup>30</sup> Yoshi Oida é um ator, diretor e escritor japonês, nascido em 1933, em Kobe (Japão). Depois de seguir a tradicional formação do ator de teatro japonês, Yoshi Oida atuou no Japão na televisão, cinema e teatro contemporâneo. Ele chegou à França em 1968 para trabalhar com Peter Brook. Em 1970, ele entrou para o Centro Internacional de Pesquisa Teatral (CIRT), fundada por Peter Brook e depois participou de suas peças mais famosas: “A Conferência dos Pássaros”, “O Mahabharata”, “A Tempestade”, entre outras. Atuou também no cinema com Peter Greenaway em “O Livro de Cabeceira”, e escreveu três obras teóricas sobre teatro, que foram traduzidos para várias línguas: “O ator flutuante”, “O ator errante” e “O ator invisível”. Em 1975, junto com sua carreira de ator de teatro, Yoshi Oida também iniciou-se como ator ópera e dança (“Fim de Jogo”, de Beckett, “As Criadas”, de Jean Genet, “Nabucco”, de Verdi, “Don Giovanni” de Mozart, etc.). No livro “O Ator flutuante”, Yoshi Oida escreveu sua experiência atuando com Peter Brook durante os anos de 1968 até 1988. Em “O ator invisível”, Yoshi Oida relata a sua experiência de ator japonês que queria saber quais são os costumes do teatro ocidental. Ele também fala de sua experiência especialmente com Peter Brook, o diretor “oficial” de Shakespeare. Em “O ator errante”, ele está interessado na relação entre um ator e vida cotidiana: “(...) que tenho aprendido sobre a cena que poderia me ajudar a viver a minha vida como um homem comum”. Ele também escreveu talvez a sua frase mais famosa, neste livro: “Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para a lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas, da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é sua”. <http://albertoguzik.org.br/uncategorized/o-teatro-de-yoshi-oida>. <http://teatroeteatro.blogspot.com.br/2012/10/livro-de-teatro-yoshi-oida-o-ator.html>. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Yoshi\\_Oida](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yoshi_Oida).

<sup>31</sup> Grifos nossos.

## CAPÍTULO 3 DO MÉTODO

### 3.1 Abordagem

Diante de todo o material filmado do PET referente à pesquisa de mestrado, deparamo-nos com três módulos de abordagem do jogo teatral: **i)** os Rasaboxes, **ii)** a Máscaras Neutra e a Máscara Expressiva e **iii)** a montagem da peça radiofônica. A partir desse material vídeogravado, que integra o *AphasiAcervus*, construímos um *corpus* de registros audiovisuais, para fins de análise.

O material que tomamos para a análise referiu-se a uma seleção, feita a partir de gravações das sessões do PET justamente no período do primeiro e segundo semestres letivos de 2013. Com as lentes focadas para o escopo deste estudo, trazemos para a Dissertação exemplos dos dados que colhemos durante o trabalho neste período.

#### 3.1.1 O PET, escolha do *corpus* e apresentação da proposta de análise

A análise do jogo teatral com os afásicos assumiu uma visão sociocognitiva interacional, tendo em vista que ações verbais e não verbais são realizadas “naturalmente” por atores sociais de forma *simultânea e sequencial*, conjunta e cooperativa. A pesquisa desenvolveu um olhar sobre a multimodalidade (ou seja, modos distintos de construção de sentidos) do trabalho teatral, tais como: ações, gesto, olhar, atitude corporal e manipulação de objetos, etc. Cada uma destas semioses simultâneas, portanto, cocorrentes compuseram as categorias de análise (“nervuras da ação”) utilizadas na observação da realidade multissemiótica do PET:

- (i) corporeidade da ação;
- (ii) intenção comunicativa,
- (iii) sensorialidade/espaço compartilhado;
- (iv) conectividade/objetivo comum;

Estas categorias (que serão detalhadas na “*Figura 4: Quadro 3: Resumo das categorias de análise/nervuras da ação*”<sup>32</sup>) estão enquadradas em duas categorias maiores, que as englobam:

---

<sup>32</sup> O termo “nervuras da ação” foi tomado de empréstimo e reelaborado para os fins desta pesquisa, a partir do trabalho de Eleonora Fabião (2010).

(i) emergência de semióses verbais e não verbais e

(ii) comparecimento de sua densidade modal no ato teatral (por exemplo, quando o olhar é mais significativo que a fala). Tais processos, cumpre dizer, se dão a ver como ganhos sociocognitivos, caros à Linguística Interacional e à Neurolinguística. Além da identificação dos processos semióticos em jogo no fazer teatral, procuramos observar as organizações temporais destes recursos – sua sincronicidade, simultaneidade, ajustes mútuos, e sequência – verificando como são mobilizados coletivamente, construindo complexos conjuntos cossemióticos interacionais emergentes.

O PET, no período que recobre ao do Mestrado, desenvolveu uma estrutura que dividiu as sessões da seguinte maneira: **i)** instalação da proposta de trabalho: aquecimento vocal e corporal; **ii)** exercícios de expressão corporal, socialização e interação; **iii)** exercícios de sensibilização sensorial-mnemônicos, criação de cenas; **iv)** jogos teatrais que visam estimular reestruturações psicomotoras por meio da interação social.

Todas as pesquisas realizadas junto ao CCA são feitas com anuência e adesão livre dos afásicos que dele participam. O programa teve suas atividades regularmente filmadas, cada sessão com duração de cerca de 60 minutos, e teve como processo metodológico: **i)** o reconhecimento da organização expressiva do afásico; **ii)** jogos teatrais constantes de representação e reflexão sobre as atividades e atitudes cotidianas; **iii)** jogos teatrais de criatividade, interpretação, improvisação e jogo cênico; **iv)** jogos teatrais de estimulação e resgate da memória individual de cada afásico, transformadas em situações teatrais individuais e coletivas.

Metodologicamente, como vimos no Capítulo 1, os encontros semanais do CCA são estruturados em três etapas, com dois programas de atividades: **i)** em geral, o PET abre os trabalhos do dia, após a chegada e acolhimento dos participantes; **ii)** depois, há uma pausa na qual os participantes preparam coletivamente um café da manhã, que também apresenta um quadro interativo; **iii)** encerrando os trabalhos do dia, o Programa de Linguagem desenvolve atividades discursivo-interacionais, amarra e finaliza a agenda do grupo e as atividades seguintes.

Em 2013 foram realizadas 24 sessões do Programa de Expressão Teatral, sendo 13 no primeiro semestre e 11 no segundo semestre, estes últimos dedicados à construção da peça radiofônica. Todos os encontros tiveram cerca de 60 minutos e foram coordenados e aplicados por nós contando, também, em vários momentos, com o elenco não afásico do CCA. O PET

contou, ao longo de 2013 com 08 participantes afásicos e 05 participantes não afásicos<sup>33</sup>. Todos estes atuaram na peça radiofônica. As descrições dos participantes afásicos e não afásicos, conforme já informamos, encontram-se na seção “Anexos”.

Para a constituição e visibilidade de nosso *corpus*, fizemos uso de uma adaptação do sistema transcricional do COGITES reelaborado em 2011 (*cf.* Anexos). Estas informações e dados foram coletados do *AphasiAcervus*, com base no material vídeogravado das sessões do PET pela câmera modelo Sony Handycam DCR-RS68; os encontros foram digitalizados pelo aluno de graduação em Letras, Lucas Morais de Oliveira, beneficiário da Bolsa Auxílio Social – BAS do Serviço de Apoio ao Estudante (SAE) da UNICAMP. O programa utilizado para digitalizar os dados através do sistema operacional *Windows* foi o *Windows Media Player*. Para os dados digitalizados pelo sistema operacional *Macintosh* a digitalização foi feita por um aplicativo próprio do *IMAC*, o “Utilitário de Disco” (*Disk Utility*). O armazenamento dos dados coletados no *AphasiAcervus* é realizado de duas formas: através de dois HD’s externos denominados “Back-up” e “Original” e também em CD’s etiquetados com a data da coleta, para que sejam consultado pelos pesquisadores .

A partir deste material digitalizado, pudémos verificar a quantidade de horas aplicadas das sessões do PET que interessaram à composição do nosso escopo de observação. O material por nós estudado e copiado tem pouco mais de 110 horas de gravação ao todo. A revisão minuciosa e integral de todas as sessões nos permitiu proceder à escolha e ao recorte do nosso *corpus*, pelo exame e comparação das sessões. Em função da própria progressão narrativa do roteiro da peça radiofônica elaborada e encenada pelos participantes afásicos e não afásicos, das inflexões fundamentais e exemplares para que se tornasse possível a construção multimodal de uma montagem cênica com atadores afásicos e a verificação da emergência e simultaneidade (coocorrência) de semioses verbais e não verbais, escolhemos esse material (a construção e montagem colaborativa da peça radiofônica) como recorte e *corpus* de nossa análise.

Devida à grande quantidade de informações contidas no material apurado, procedemos à transcrição apenas dos processos e unidades de ação/cena que foram utilizados para análise, procurando focar e aprimorar o critério do nosso objeto de investigação, que foi, sobretudo, o não verbal contido nas semioses coexistentes/coocorrentes. Isso culminou na elaboração de um *corpus* inédito de estudo, que demandou esforço e método e que estará disponível no *AphasiAcervus*. Além das sessões vídeogravadas, igualmente apoiamo-nos em

---

<sup>33</sup> Afásicos: MS, SP, LE, SI, MN, RB, RL e EC; não afásicos: JC, EM, NF, RL e NE, conforme Anexos.

nosso caderno de anotação de todo o processo de construção da peça radiofônica e nos Diários de Registros de Atividades – DRA´s tomados ao longo de cada trabalho.

Por se tratar de nossa reinserção no CCA e no Programa após seis anos desde a última sessão em julho de 2007 (correspondente ao final da pesquisa de Iniciação Científica) escolhemos para esta retomada um trabalho de forte cunho interacionista, um jogo teatral coletivo, qual seja, o Rasaboxes. Exatamente na sequência deste trabalho e derivando a partir dele, introduzimos a Máscara Neutra e a Máscara Expressiva: todos estes três trabalhos compõem jogos teatrais de alta complexidade psicofísica e modal. Vejamos:

### 1. Rasaboxes:



Fig. 1: Oficina de Rasaboxes ministrada por Juliana Calligaris pela Oficina Cultural Fred Navarro – POIESIS da Secretaria de Estado da Cultura, em São José do Rio Preto-SP, em dez/2015.

Baseado na teoria da *rasa* apresentada nas escrituras sagradas da arte clássica indiana (o *Natyasastra*) e teorias e práticas contemporâneas da psicologia e da neurociência, o método *Rasaboxes* (introduzido no Ocidente por Richard Schechner<sup>34</sup>) treina atores, não atores e *performers* a trabalhar com estados emocionais específicos, que são a base do relacionamento em cena e que podem servir para a criação de personagens e partituras cênico-corporais. *Rasa*, que em sânscrito significa “sabor”, “suco”, “sumo” ou “essência”, é uma metáfora central para o modelo da *performance* clássica indiana e a chave principal para o método *Rasaboxes*. Refere-se à transmissão energética das oito *rasa* básicas da teoria do

<sup>34</sup> O método *Rasaboxes* como exercício psicofísico, foi criado pelo diretor de teatro e teórico da *performance* Richard Schechner, através do aprimoramento de uma série de exercícios aplicados em oficinas intensivas na New York University (NYU), e com sua companhia de teatro *East Coast Artists*. Tem sido desenvolvido como treinamento do ator a partir de 1999 por Michele Minnick e Paula Murray Cole, que desde 2005 vem treinando uma nova geração de professores de *Rasaboxes* e dos outros exercícios criados pelo Schechner. Tivemos contato com a técnica através de um treinamento de um ano de duração, ministrado pela atriz e diretora Letícia Olivares, que estudou a técnica diretamente com Michele Minnick e Paula Murray Cole. (Texto nosso).

*Natyasastra*: *bhayanaka* (medo), *raudra* (raiva), *sringara* (amor), *adbhuta* (deslumbramento/ maravilhamento/ surpresa), *hasya* (alegria/ riso), *vira* ou *uira* (o herói/ coragem/ bravura), *karuna* (tristeza/ piedade) e *bibhatsa* (nojo/ repugnância) e as suas variantes e combinações.

No PET, o trabalho foi conduzido através da respiração, do movimento, do som, da palavra, do relacionamento, dos objetos e dos exercícios com desenhos, imagens e textos orais que prepararam o afásico para o trabalho da cena, nos três módulos propostos pelas *rasa*: básico, intermediário e profundo. Uma metodologia mais próxima da improvisação do que de movimentos codificados que pôde oferecer ao afásico *performer* técnicas e ferramentas específicas para encontrar a sua verdade, a sua presença e a sua organicidade corpo-emocional.

Após analisarmos os dados vídeogravados relativos às sessões do PET com Rasaboxes, pudémos avaliar o quanto este jogo se adequou às necessidades de retomada do programa e da abordagem multimodal sociointeracionista desta pesquisa. Percebemos claramente através do trabalho com o Rasaboxes, o quanto a densidade modal pode ser direcionada, quando se trata de um exercício estético.

Na sequência desta investigação, partimos para a implementação do jogo da Máscara Neutra, justamente objetivando resgatar toda a densidade informacional que surgiu do trabalho com as *rasa* “capturando”, com os atadores afásicos, os momentos cênicos mais essenciais que eles criaram a partir das vivências com os oito “sabores” rásicos. Para o trabalho de máscara, foi solicitado que cada participante escolhesse quatro “sabores”/sensações/emoções/modos para serem experimentados no jogo com a máscara neutra inteira. Foram orientados a selecionar aqueles “sabores” que eles julgaram que mais se sobressaíram como ferramenta de cena para cada um, fosse emocionalmente, fosse criticamente; desta forma, cada um escolheu os “sabores”/modos que foram mais densos para si. Importante frisar que, no jogo da máscara neutra inteira (utilizada por nós nesta etapa), a voz está “embutida” no corpo, ou seja, o jogador só não fala com a boca, mas como todo o resto de seu corpo.

## 2. Máscara Neutra:



Fig.2: Oficina de Máscara Neutra por Juliana Calliagris pela Sec. de Cultura de Americana-SP, em jan/2010.

A máscara neutra não possui expressão, nem personagem típica. A feição é simples, regular e não oferece conflito. Para ela tudo é descoberto, portanto, não age ou reage de modo convencional. Permite que o ator perceba seu próprio corpo, ouça, sinta, com o frescor da primeira vez, deixando de lado suas características pessoais e sociais, até atingir um estado de maior atenção. A partir de movimentos realistas (mesmo que inseridos numa situação teatral poética ou metafórica) que levam às ações presentes de cena e gestos “econômicos”, o corpo se torna mais disponível e expressivo.

No PET, a partir da escolha dos quatro “sabores”/modos básicos, conforme descrito acima, o jogo da máscara neutra foi utilizado como instrumento para aprimorar o trabalho físico e expressivo do atador afásico. Por ser uma máscara didática, ela nos possibilitou aprofundar o potencial do *corpo expressivo/performativo* do afásico, através da ação de um corpo vivo e presente, tendo em vista que a máscara neutra inteira utilizada não fala “com a boca”, mas com todo o resto do corpo. A máscara foi utilizada como ponte para a neutralidade (portanto, infinitas possibilidades) da expressão do atador afásico, que teve que mostrar suas ações amparadas apenas e tão somente pela elegância da performatividade de suas próprias ações presentes de cena.

A partir do trabalho com a inteira neutra, seguimos para o jogo com a Máscara Expressiva, a inteira e a meia máscara, desenvolvendo, nesta etapa, praticamente as mesmas cenas que foram criadas com a inteira neutra, mas, desta vez, incorporando as regras do jogo deste outro tipo de máscara que permite, por exemplo, sons, onomatopéias, “gramelôs”, interjeições e por fim, palavras inteligíveis. Neste jogo, sobretudo na utilização da meia

máscara expressiva (o que permite que a boca do intérprete esteja à mostra), a expressão vocal, qualquer que seja ela, “salta” para fora do corpo.

### 3. Máscara Expressiva:



Fig. 3: Oficina de Máscara Expressiva ministrada por Juliana Calligaris pela Oficina Cultural Silvio Russo – POIESIS da Secretaria de Estado da Cultura, em Andradina-SP, em setembro/2011.

Trata-se fundamentalmente a arte do ator e sua relação com a construção de cena. Tendo como principais características a improvisação e o uso da meia máscara expressiva, este tipo de teatro, até hoje, orienta princípios básicos da criação cênica e possibilita ao ator a experimentação de uma linguagem codificada para a construção do jogo teatral<sup>35</sup>.

No PET, o jogo da máscara expressiva foi utilizado como instrumento para o aprendizado da construção física de uma personagem e de suas relações com o mundo que a circunda através da ação e da reação. O objetivo deste jogo com os afásicos foi o de instrumentalizá-los para o fazer teatral a partir de uma relação crítica com a realidade na **construção física/corporal** da existência de um ser (personagem).

Para encerrar o primeiro semestre letivo e recapitular a imbricação destes três sistemas de jogos, fizemos um apanhado geral, retomando na prática estas três técnicas abordadas. Elas foram importantes e mesmo pavimentaram o jogo teatral mais denso que foi a elaboração e a montagem da peça radiofônica.

Após o recesso da universidade de julho/2013, ao retomarmos as atividades em agosto, propusémos fazer um exercício de memória, conversando sobre os momentos mais

<sup>35</sup> Para maiores referências sobre o a técnica e o trabalho de máscaras, ver “A Arte Secreta do Ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral”, de Eugênio Barba e Nicola Savarese. Editora Saraiva, 2015.

importantes e interessantes de todo o trabalho realizado no primeiro semestre. Todos os participantes presentes nesta sessão – afásicos e não afásicos – contribuíram com seus depoimentos e comentários e, ao final deste exercício, uma coisa ficou mais saliente do que as demais, uma imagem marcada na memória de todos e que foi o “ponto de apoio na inteligência” – como quer Fernando Pessoa – para a continuidade e modo de existência do PET no segundo semestre/2013: a memória que todos tínhamos de ouvir rádio em casa, na infância.

Esse fato foi o que mais se destacou para nós, além de ter sido, realmente, o ponto de contato entre os exercícios e vivências dos participantes. A partir daí, naquela mesma sessão, houve a proposta de um exercício de verificar o que havia no rádio hoje em dia. Ouvimos rádio ali na sessão e fizemos uma lista de tudo aquilo que tínhamos ouvido ou do que lembrávamos que havia no rádio atualmente, em AM e FM. Na sessão seguinte, ao retomarmos essa conversa, houve uma proposta coletiva de realizar uma peça radiofônica, tendo como tema e roteiro uma novela de rádio, porque “era o que havia de mais especial no rádio ‘antigamente’ e que hoje não há mais”. A proposta foi prontamente aceita também pelo fato de o Prof. José Tonezzi já ter realizado um exercício de novela de rádio anteriormente junto ao CCA, inclusive da qual alguns atores de nosso grupo participaram.

Depois de reassistirmos às filmagens das 11 sessões do PET que culminaram na montagem da peça radiofônica, o ponto de partida para aprofundarmos essa travessia dissertativa pelo programa de expressão teatral foi a tomada de consciência pelo ator afásico, como fator impulsionador da sua possibilidade expressiva, da possibilidade que o teatro tem de construir e reconstruir significados a partir da forma como os signos são utilizados. A interpretação dos afásicos, a construção da dramaturgia, a elaboração do espaço cênico, a partir da própria situação e local de trabalho – que foram as dependências do CCA, a musicalidade do espetáculo (muitas vezes executada “ao vivo” por nós todos, durante a sessão), o uso dos objetos para compor a trilha sonora através de improvisação, enfim, tudo que foi anteriormente pensado, trouxe para a cena teatral afásica a força simbólica da vida, consolidada através da arte.

Para chegarmos a finalizar a montagem de uma peça radiofônica, nós nos utilizamos, fundamentalmente, de uma *educação teatral semiótica*, que passou pelos jogos do Rasaboxes e das Máscaras Neutra e Expressiva. O percurso do PET no primeiro semestre de 2013 foi um preparo para a montagem da peça radiofônica, uma instrução dos sentidos. Durante os jogos vivenciados naquele primeiro semestre, os atores afásicos realizaram um exercício maior, subjacente, de educação e construção semiótica. Por exemplo: como vimos,

são oito os “sabores” do tabuleiro do Rasaboxes; o ator afásico MS, que já tinha feito teatro amador por muitos anos, possuía mais experiência que os demais. Ao entrar em contato com o tabuleiro, ele prontamente escolheu a caixa de *vira*/coragem como a primeira a ser explorada. Naquele momento ele deveria criar uma “fotografia” que representasse, num primeiro nível básico de abordagem, o “sabor” de *vira*, a coragem; então, ele elaborou a “fotografia” de uma coragem que, em nossa avaliação, qualificamos como “muito ativa”. Isso foi possível porque os conteúdos evocados por este jogo estão vinculados às nossas memórias e MS trouxe para o tabuleiro a sua “coragem” naquela “fotografia” básica, que pode ser diferente ou igual à nossa, porém, seja como for, reconhecemos ali uma “fotografia” de “coragem”. Como o trabalho teatral é arbitrário, na continuação e aprofundamento deste jogo, conforme fomos direcionando as cenas para os próximos níveis básicos (intermediário e profundo), tornou-se impossível saber qual seria a “nossa” coragem e qual seria a “coragem” de MS, ou qual seria uma ideia de coragem coletivizada à qual, por ventura, ele estivesse lançando mão.

Isso ocorreu porque a densidade modal, no fazer teatral, é instruída. A *educação teatral semiótica* é uma via que transita entre o global e o particular, entre o coletivo e o individual, passando pelas recordações e episódios da vida dos intérpretes. O Rasaboxes instrui densidade modal e o mesmo acontece com a Máscara Neutra e a Expressiva. O ator MS era mais instruído nesta educação teatral semiótica necessária para jogar as *rasas*. No fazer teatral há esta possibilidade de escolha da densidade modal porque o ator entende ou percebe a situação ou, no caso do PET, porque o ator afásico tem mais ou menos experiência com determinado contexto. De todo modo, todos os participantes já haviam feito um trabalho bastante multisemiótico a esta altura do jogo com o Rasaboxes. Podemos dizer que todo o trabalho do PET no recorte desta pesquisa foi intersemiótico: não há como julgar, na aplicação dos jogos, o que foi memória própria ou coletiva, o que foi linguagem, o que foi criação própria ou coletiva.

No segundo semestre de 2013, conforme dissemos anteriormente, iniciamos as atividades teatrais com uma sondagem sobre a história do rádio no Brasil a partir da memória que os participantes afásicos e não afásicos tinham dela, sobre o que ouvíamos antigamente e sobre o que ouvimos hoje, sobre o que havia no rádio antes e o que há no rádio hoje. Então, a partir das anotações dos depoimentos, procedemos à concepção de um *canovaccio* coletivo que levou à dramaturgia e montagem da peça radiofônica original do CCA, “Recuerdos de Ypacaraí – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay”.

### 3.2 Razões para a escolha da peça radiofônica como *corpus* e apresentação das categorias de análise/nervuras da ação

A linguagem teatral deve fazer funcionar no espectador a leitura e a decifração de seus signos e de que a imagem no teatro, diferentemente da imagem do cinema e da fotografia, por exemplo, traz em si, como essência, uma certa modificação estilizada dos hábitos da vida real, mesmo no caso da estética naturalista. Assim, podemos dizer que existe no teatro uma necessidade de transgressão dos símbolos preestabelecidos pela chamada realidade. Entretanto, não é só essa transgressão e a decifração dela e de seus signos por parte do público que interessa, mas também a atitude do ator de mimetizar ou recopiar um signo e de transgredi-lo. Portanto, foi a partir da observação dos parâmetros de utilização, transgressão e recepção dos signos pelo espectador, que pretendemos seguir pela análise do espetáculo montado pelos atores afásicos que orientamos.

Essa escolha de caminho e o *corpus* da presente pesquisa acabaram por nos provocar uma questão bastante instigante, a de observar de que maneira se daria essa participação do afásico em contato com o outro, durante o fazer teatral, buscando uma forma cada vez mais espontânea de proceder durante o PET. Um fato percebido durante o processo já nos era revelador: essa participação vinha ocorrendo com maior ou menor intensidade à medida em que o afásico se decifrava e se reconhecia como ser expressivo capaz de criar semioses significativas, apesar de ser “exposto” pelo ato teatral. Com isso percebido, começamos a observar, de forma mais objetiva, os pontos que provocavam esse encontro entre os participantes e seu fazer teatral individual, revelado pelo coletivo.

Como no PET os variados universos sógnicos relevantes surgiam aos olhos do afásico ao longo de seu próprio fazer, à medida que os *conflitos cênicos* apareciam e se estabeleciam na costura do texto e na elaboração final do formato da peça radiofônica, esse recurso, o do “conflito cênico”, também passou a guiar a participação de cada ator do grupo (afásicos e não afásicos), estimulando o elenco criativamente, ao mesmo tempo em que conquistavam autonomia para reagir aos estímulos expostos *em e pela* cena, pensada coletivamente.

Priorizando os contrastes e as ambivalências desse contexto, a construção da peça radiofônica procurou enriquecer o paradoxal mundo comunicativo do afásico onde ritualisticamente as coisas se consagram pelo ato que ele pode ou consegue performar. Tendo clareza deste processo, desenvolvemos uma base de aplicação e orientação que permitiu uma comunicação direta entre os atores e as aberturas interacionais por onde o fazer teatral fluiu.

Isso aconteceu, em boa medida, também com as intervenções do elenco não afásico do CCA (os pesquisadores); essa intervenção e interação conjunta inscreveu, escreveu e construiu o texto e a montagem da peça radiofônica. A intenção da proposta estava voltada para captar, na relevância da participação de todo o elenco do CCA, o “inenarrável” da nossa trama original, o inexplicável acontecimento que marcava o ponto de virada dramático, recriando esteticamente a função do Teatro do Absurdo<sup>36</sup> na cena teatral do PET.

Para captar essa complexidade textual/cênica e chegar a uma investigação que ultrapassasse o particular, demarcado pelo protótipo normal *versus* patológico já mencionado, parodiamos, nesta peça radiofônica, signos clássicos da cultura ocidental; mitos, estereótipos e arquétipos (o herói, o vilão, a mocinha em apuros, o antagonista, as forças ocultas do *deus ex machina* – na figura de *Mama Perlita*) no intuito de beirar a arrojada e desafiadora complexidade que este trabalho demandou.

O espaço cênico foi definido por um grande círculo de trabalho que se estabeleceu pela presença dos atores. A partir deste círculo, abriam-se as veredas possíveis de caminhos que a trama podia seguir. Estas “veredas”, improvisações a partir do *canovaccio* combinado, geravam possibilidades de comunicação e criação expressiva.

A circularidade do espaço cênico proposta por nós para o PET também fez com que os participantes tivessem a todo instante a consciência uns dos outros, o que também contribuiu para a ação e reação de cada um aos estímulos que foram lançados no decorrer da montagem da peça. Além disso, também sustentávamos a preocupação de retirar o ator – afásico e não afásico – de sua zona de segurança, para que o jogo se estabelecesse.

Esse espaço era, simbolicamente, associado ao pretendido “tempo cênico” que concentrou toda a ação dramática e que rompeu com o domínio do tempo cronológico para se inserir no domínio do tempo circular, ou do tempo cíclico mítico da trama específica que construímos, criando no espetáculo a possibilidade estética do espaço/tempo da paródia dos mitos, dos signos do Teatro do Absurdo.

Outra estratégia utilizada para inserir o ator na atmosfera poética da criação cênica e quebrar a barreira prosaica entre atores afásicos e não afásicos, foi o aquecimento do corpo e a retomada de todas as etapas do processo de instalação da proposta de trabalho,

---

<sup>36</sup> O “Teatro do Absurdo” está associado aos dramaturgos que escreveram após a segunda grande guerra e trata, de maneira geral, da destruição de valores e crenças, e da solidão humana. Muitas vezes com humor e não só de forma trágica. Este estilo teatral é denominado “absurdo” por retratar a condição humana incompreensível e sem perspectiva. A ideia é fugir da estrutura narrativa familiar e sequencial, para abordar temas mais sombrios como os conflitos nas relações interpessoais, o isolamento humano, e o caminho inevitável para a morte. Esses temas aparecem, também, como tragicomédia, absurdamente, tendo como exemplo “A Cantora Careca”, de Ionesco e “Esperando Godot”, de Beckett. Nesta estética, temos como ícones Eugène Ionesco (1912-1994), Samuel Beckett (1906-1989), Jean Genet (1910-1986) e Fernando Arrabal, nascido em 1932 na Espanha, ainda vivo aos 82 anos. <http://www.infoescola.com/teatro/teatro-contemporaneo/>.

sempre, a cada sessão, pela via da memória, do que fora construído no encontro/episódio anterior, para depois ouvirmos a gravação do que havia sido produzido e fixado como trama da história.

Esse recurso permitiu aquelas veredas de escolhas estéticas simbólicas para o *canovaccio* e montagem final, o que terminou por abrir os caminhos expressivos do afásico, lançando-o para as próximas participações dos momentos seguintes da trama. Também, as pequenas situações criadas pelos atadores através de ações corporais nas criações improvisacionais remetiam a possibilidades textuais da trama, que depois de encenadas, poderiam ser aproveitadas, conforme a conveniência do que havíamos decidido para os caminhos do enredo.

Em relação à escolha das tramas do *canovaccio*, a preferência foi por uma dramaturgia que pudesse abarcar personagens para que todo o elenco (afásico e não afásico) do CCA se engajasse na elaboração da peça radiofônica. Dirigimos o elenco sempre visando valorizar as intenções, os silêncios e a criação de imagens singulares que instigassem o ouvinte a querer saber o final da história.

A peça radiofônica também trouxe para a cena do CCA a representação de manifestações fortemente inspiradas na cultura popular brasileira de maneira geral: visão do traço puramente conservador das tradições sociais e da reputação e fama públicas e o(s) personagem(s) que propõe(m) a ruptura delas, chegando, significativamente, a um espetáculo radiofônico, cuja estética exprimiu, pelo viés crítico da estrutura cômica, a intrigante e perturbadora dimensão da condição humana.

Com vistas a esclarecer a trajetória eleita para o recorte de nosso *corpus*, apresentaremos um quadro a seguir, sintetizando cada sessão do PET e o que foi realizado nelas. Para situar a apresentação do quadro abaixo, segue uma pequena sinopse do roteiro da história (o programa completo da peça será apresentado no Capítulo 4):

Sinopse: Tudo começou quando a grande atriz internacional, símbolo e benfeitora do Paraguai, Angelita Joli, veio ao Brasil para o lançamento do seu novo filme. Ela veio de navio pelo Rio Paraguay, descendo em *Puerto Stroessner*, em Foz do Yguaçu. Muitos *paparazzi* e repórteres queriam entrevistá-la, mas Futrício Jr., repórter sensacionalista e fofoqueiro furou o cerco de seguranças e, quando abordou a atriz, acusou-a de ter um filho bastardo brasileiro. A honesta repórter, Natalícia, entra numa cruzada para desmascarar Futrício, seu rival e arqui-inimigo. A mãe da atriz, Mama Perlita, índia guarani, bruxa e xamã, ameaça Futrício Jr. com maldições, caso ele não desista de saber o mistério sobre a suposta imaculada concepção de sua filha. A Generalíssima Presidenta do Paraguai, Carmen Gutierrez, ameaça entrar em guerra com o Brasil de *nuevo*, caso esta situação diplomática constrangedora, que ameaça a honra do Paraguai, não se encerre.

TEMA	ENCONTROS	PARTICIPANTES	NERVURAS DA AÇÃO QUE SE DESTACARAM
Rasaboxes 1: Introdução ao tabuleiro e aos nove <i>Rasa</i>	07/03/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: EC, MN, LE, MS, SP, SI.	Conectividade /objetivo comum

Rasaboxes 2: Jogo do diálogo das emoções entre os <i>Rasa</i>	14/03/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: MN, MS, SP, SI, RB, RL.	Conectividade /objetivo comum
Rasaboxes 3: Desenhos e imagens que possam traduzir cada <i>Rasa</i> e sua interpretação	28/03/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: EC, LE, MN, MS, SP, SI, RB.	Sensorialidade / espaço compartilhado
Rasaboxes 4: Interpretação dos desenhos dos outros dentro dos <i>Rasa</i> .	04/04/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: EC, LE, MN, MS, SP, SI, RB.	Conectividade /objetivo comum
Máscara Neutra com Rasaboxes 1: A Máscara Neutra interpreta a emoção de cada <i>Rasa</i> - Introdução	11/04/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: EC, LE, MN, MS, SP, RB.	Corporeidade da ação
Máscara Neutra com Rasaboxes 2: A Máscara Neutra interpreta a emoção de cada <i>Rasa</i> – Jogo entre pares	18/04/2013	Não afásicos: JC, NE, NF, RP; Afásicos: MN, SP.	Corporeidade da ação
Máscara Neutra com Rasaboxes 3: A Máscara Neutra interpreta os desenhos dos outros nos <i>Rasa</i>	25/04/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF; Afásicos: MN, SP, SI, MS, LE, EC, RB.	Corporeidade da ação
Introdução à Máscara Expressiva: A construção da ação com fala inteligível	02/05/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: SP, LE, RL, RB.	Corporeidade da ação
Máscara Expressiva 1: Construção da ação através do caráter: Vida profissional antes do AVC	09/05/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: SP, LE, RL, RB.	Corporeidade da ação
Máscara Neutra 2: Construção da ação através do caráter: minha vida atual – Parte 1	16/05/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: SI, MS, MN, EC, C, RB.	Corporeidade da ação
Máscara Neutra 3: Construção da ação através do caráter: minha vida atual – Parte 2	13/06/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, RP; Afásicos: SI, LE, RB.	Corporeidade da ação
Máscara Expressiva 4: Construção da Ação através do caráter: criação de personagem	20/06/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, RP; Afásicos: SI, MN, RL.	Corporeidade da ação
Encerramento e considerações finais sobre as Máscaras Neutra e Expressiva e sobre os Rasaboxes	27/06/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, RP; Afásicos: LE, MN, MS, SP, SI.	Sensorialidade / espaço compartilhado
1ª Combinação da peça radiofônica. Início do <i>canovaccio</i>	15/08/2013	Não afásicos: JC, NF, RP; Afásicos: SI, MN, MS, C.	Postura ou Intenção Comunicativa
Cena #0: “O Desembarque Inesperado – Parte 1”. Retomada do <i>canovaccio</i> e planejamento das próximas etapas de produção	22/08/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, NE, RP; Afásicos: SI, MN, MS, RL, RB, OB, LE.	Postura ou Intenção Comunicativa
Cena #1: “O Desembarque Inesperado – Parte 2”. Início das gravações: chegada de “Angelita Joli” a Porto Stroessner e o escândalo de um filho brasileiro	29/08/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, NE, RP; Afásicos: MS, SP, RB, OB, LE.	Postura ou Intenção Comunicativa Conectividade /objetivo comum
Unidade especial: gravação das propagandas radiofônicas	05/09/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, NE, RP; Afásicos: MS, SP, SI, RB.	Postura ou Intenção Comunicativa Conectividade /objetivo comum

Regravação da Cena #2 da peça (porque o áudio ficara ruim)	12/09/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, RP; Afásicos: MS, RL, LE, SP, SI, C.	Postura ou Intenção Comunicativa
Cena # 3: “Quem não tem cão, caça com gato”. Briga entre “Natalícia” e “Futrício Jr.”. Gravação das aberturas dos programas deles.	26/09/2013	Não afásicos: JC, NE, RP; Afásicos: MN, MS, LM, SI, RL, SP, RB.	Postura ou Intenção Comunicativa Conectividade /objetivo comum
Cena #4: “Mas será o Ludovico?!” “Natalícia” segue o segurança de “Angelita” e tenta escutar sua conversa secreta com “Futrício Jr.”	03/10/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: MN, MS, LM, SI, SP, RB.	Sensorialidade / espaço compartilhado
Cena # 5: “Água dura em pedra mole”. “Natalícia” entrevista “Ernestinho”, filho de 15 anos de “Angelita Joli”, acompanhado da sua babá.	10/10/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, RP; Afásicos: MN, MS, LM, SI, SP, RB, C.	Sensorialidade / espaço compartilhado
Cena #6: “Duas metades da laranja”. “Futrício” entrevista “Mick Jaguar”, o eterno namorado de “Angelita”, e “Mama Perlita”, que lhe roga uma praga.	17/10/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: RL, LE, EC, MS, MN, SI.	Postura ou Intenção Comunicativa Conectividade /objetivo comum
Cena #7: “Reação: O Paraguay se levanta!”. Entrevista da “Generalíssima” do Exército paraguaio, “Carmen Gutierrez” a “Natalícia”,  Cena # 8: “Pavão Misterioso”. Entrevista de Mama Perlita à Natalícia, na qual ela revelaria o segredo sobre o filho brasileiro imaculado de sua filha “Angelita”; de sua morte sobrenatural ou súbito desaparecimento aos olhos de todos.	24/10/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, NF, RP; Afásicos: MN, MS, RL, RB, SP.	Postura ou Intenção Comunicativa Conectividade /objetivo comum
Recapitulação da montagem e canovaccio e combinações sobre as cenas finais a serem gravadas. O grupo assiste ao vídeo da encenação da paródia “O Negrinho do Pastoreio”, realizada no PET de 26/10/2006, sob nossa coordenação.	28/11/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, RP, NE; Afásicos: MN, MS, RL, RB, SP.	Corporeidade da ação Conectividade /objetivo comum
Cena #9: “No reino das águas claras” Gravação da explicação do “Dr. Charlatán” sobre a concepção imaculada de “Angelita” e seu relacionamento com o Boto do Pará;  Cena #9: “Era de Aquário” “Mama Perlita” apresenta o horóscopo. Gravação da abertura da peça.	05/12/2013	Não afásicos: EM, JC, NE, RP; Afásicos: MN, MS, RL, RB, SP.	Corporeidade da ação Conectividade /objetivo comum
Estreia da peça radiofônica às 10h no Anfiteatro do IEL/ Unicamp	12/12/2013	Não afásicos: EM, JC, NF, RP; Afásicos: SI, SP, MS, MN.	Sensorialidade / espaço compartilhado Conectividade /objetivo comum

Quadro 1: Resumo do PET 2013

De todo este material, recortamos sete dados para fins de transcrição e análise mais detida, tendo em vista que este conjunto bem exemplifica e destaca tanto as questões focalizadas nesta dissertação, quanto nossa metodologia de trabalho no PET:

- i) Cena #0: “O Desembarque Inesperado – Parte 1”;
- ii) Cena #1: “O Desembarque Inesperado – Parte 2”;
- iii) Unidade especial: gravação das propagandas radiofônicas;
- iv) Cena #4: “Mas será o Ludovico?!”;
- v) Cena # 5: “Água dura em pedra mole”;
- vi) Cena #7: “Reação: O Paraguay se levanta!”;
- vii) Cena # 8: “Pavão Misterioso”.

A partir destes dados, retomamos, naquele início de atividades do segundo semestre de 2013, observações sobre as singularidades expressivas dos participantes, suas características linguísticas e neurolinguísticas, que havíamos tomado anteriormente, quando de nossa reinserção ao PET no primeiro semestre de 2013. Informações importantes como a forma de proceder de cada ator durante a atividade teatral, o seu grau de envolvimento e participação com relação aos objetivos propostos em cada jogo, frequência e assiduidade nas sessões, interação e qualidade das semioses geradas em cada processo artístico realizado.

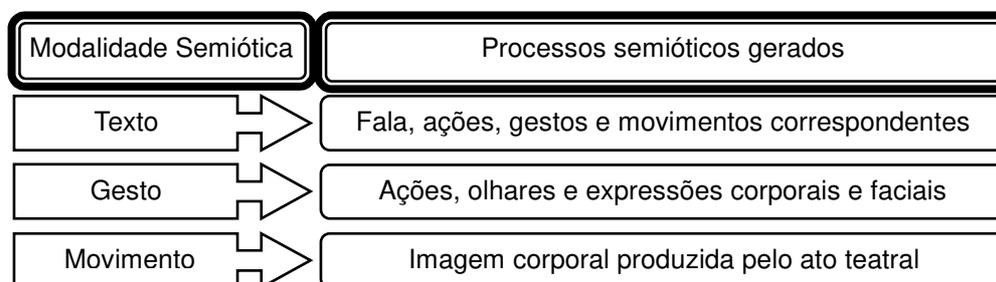
Importante ressaltar que, com relação aos dados apresentados nesta Dissertação referentes a todo o desenvolvimento do PET, foram elaboradas tabelas procedurais pessoais de estudo e chamadas de atenção para os processos semióticos emergentes que fossem simultâneos, portanto, multimodais. Esta estratégia nos auxiliou a discernir sobre a natureza das semioses coocorrentes e quanto ao seu comparecimento de maneira simultânea e solidária, e isto nos fez compreender que não bastaria apenas mencionar este comparecimento. Pudemos apreender de fato que tais semioses, ainda que fortemente inter-relacionadas, tem densidades modais distintas, e este fenômeno se dá a ver por vários aspectos, inclusive por conta da intenção comunicativa (uma de nossas nervuras da ação, como veremos a seguir), da qualidade de interação, do contexto situacional e dos propósitos de cada evento observado; neste caso, a construção da peça radiofônica.

Uma das chaves de nossa observação foi perceber que a densidade modal (*cf.* Norris, 2006) mais ou menos intensa dos diferentes processos de significação em jogo em determinada ação pode ocorrer, também, em virtude das dificuldades que os participantes afásicos pudessem apresentar como, por exemplo, quando não conseguiam se fazer ouvir ou entender, os atores afásicos realizavam um gesto ou ação não verbal muito mais significativa e expressiva do que a tentativa de fala anterior. A densidade modal, outras vezes,

se dava apenas pelo fato de um interlocutor estar um pouco mais distante do que outro e por isso, necessitava do gesto para comunicar mais eficazmente sua intenção. Essas situações são gradações de densidade modal vinculadas a cada evento discursivo, a cada propósito de cena, a cada interação ocorrida no PET que estudamos.

Outra chave importante de nossa observação foi verificarmos que as semioses compareceram de duas maneiras diferentes e em momentos distintos na criação da peça radiofônica: **i)** o primeiro momento era quando havia no grupo os acordos gerais sobre o *canovaccio* e procedimentos para a montagem; **ii)** o segundo momento era exatamente o da execução da ação *per se*, que requereu dos atores uma postura teatral propriamente dita, conforme veremos mais detalhadamente no Capítulo 4. A segunda, assim, teria um caráter mais *meta*, próprio do jogo teatral, algo que exige competência comunicativa, coordenação de ação, semiologização do contexto de produção do sentido, reconhecimento e compartilhamento de intenções.

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



Quadro2: Modalidade Semiótica x Processos Semióticos Gerados<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Obs.: Utilizaremos a tipologia gestual de Vezali (2011) na análise de dados. Quanto a maiores esclarecimentos sobre os Quadros 2 e 3, vale à pena esclarecer que estes “processos semióticos gerados” foram tomados em consideração a partir dos processos semióticos apresentados pelo método das ações físicas propostos por Stanislavski e, posteriormente por Grotowski, conforme veremos a seguir, e que serviram de base e inspiração para a composição das nossas categorias de análise/nervuras da ação. A título de embasamento teórico, segue a explicação de Grotowski (1988) a respeito da sua reelaboração das ações físicas: “O gesto é uma ação periférica do corpo, não nasce no interior do corpo, mas na periferia. Por exemplo, quando os camponeses cumprimentam as visitas, se são ainda ligados à vida tradicional, o movimento da mão começa dentro do corpo (Grotowski mostra), e os da cidade assim (mostra). Este é o gesto. Ação é alguma coisa mais, porque nasce no interior do corpo. Quase sempre o gesto encontra-se na periferia, nas “caras”, nesta parte das mãos, nos pés, pois os gestos muito frequentemente não se originam na coluna vertebral. As ações, ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo. O gesto de amor do ator sairá daqui, mas a ação, mesmo se exteriormente parecer igual será diversa, começa ou de qualquer parte do corpo onde existe um plexo ou da coluna vertebral, aqui estará na periferia só o final da ação. É preciso compreender que há uma grande diferença entre sintomas e signos/símbolos. Existem pequenos impulsos do corpo que são Sintomas. Não são realmente dependentes da vontade, pelo menos não são conscientes – por exemplo, quando alguém enrubesce, é um sintoma, mas quando faz um símbolo de estar nervoso, este é um símbolo (bate com o cachimbo na mesa). Todo o Teatro Oriental é baseado nos símbolos trabalhados. Muito frequentemente na interpretação do ator, estamos entre duas margens. Por exemplo, as pernas se movem quando estamos impacientes. Tudo isso está entre os sintomas e símbolos. Se isto é derivado e utilizado para certo fim, se transforma em uma ação. Outra coisa é fazer a relação entre movimento e ação. O movimento, como na coreografia, não é ação física, mas cada ação física pode ser colocada em uma forma, em um ritmo, seria dizer que cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do exterior, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso coreografia é somente movimento, e no segundo é o exterior de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso a coreografia é parada no fim, como a estruturação de reações na vida”. Palestra proferida por Jerzy Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcangelo (Itália), em junho de 1988. *In*: [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html).

Uma tarefa subsequente foi, para efeitos de análise do carácter intersemiótico da atividade teatral, a organização dessas ocorrências, relacionando-as com sua emergência nas nervuras da ação. Propomos, a seguir, um quadro analítico das nossas categorias de análise, chamadas aqui de “nervuras da ação”. Este quadro analítico foi por nós elaborado com base e inspiração na obra de Stanislavski (1964, 1970, 1972, 1989) e em seu método das ações físicas, posteriormente revisitadas por Grotowski (2012, 1971).

Vejamos, a seguir, no próximo quadro, uma caracterização geral da ocorrência de semioses simultâneas em meio ao PET:

<b>Nervura:</b> <i>Emergência de semioses verbais e não verbais</i>	Subnervura: Corporeidade da ação	Trabalho do ator sobre si mesmo: domínio rudimentar dos elementos da psicotécnica e construção multimodal de semioses verbais e não verbais de uma segunda natureza (corpo + mente; ação-gesto-movimento + fala); obtenção de ação orgânica e eliminação da ação simplesmente mecânica. Ação física: um gesto, um movimento ou uma atividade corporal com uma intencionalidade, com um objetivo a atingir, envolvidos por impulsos que visem a um objetivo.
	Subnervura: Intenção comunicativa	Ação: atenção, imaginação, musculatura em estado de prontidão para agir e criar semioses. Gesto, movimento e ação física – o gesto: nasce da periferia do corpo, não implica sua totalidade (uma parte do corpo); o gesto-movimento: envolve todo o corpo, tem forma organizada e qualidades.
<b>Nervura:</b> <i>Densidade modal no ato teatral</i>	Subnervura: Sensorialidade/ espaço compartilhado	Circunstâncias; situações/acontecimentos; avaliação na mudança de situação. A ação não é fazer um gesto, uma atividade, um movimento. A ação é um processo psicofísico multimodal de criação interna do atuador afásico para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço conforme as semioses coocorrem, objetivando instaurar o jogo teatral ou a cena propriamente dita.
	Subnervura: Conectividade/ objetivo comum	Relação/ interação entre objetos de atenção da cena; comunicação; tempo-ritmo. A linha física da ação (chamada “partitura”) deve estar justificada num processo individual, que envolve imagens próprias (chamadas “subpartitura”) e que ajudam a definir a ação mental, sem a qual o atuador afásico corre o risco de não tornar vivas suas ações físicas, verbais e não verbais.

Quadro 3: Resumo das Nervuras da Ação.

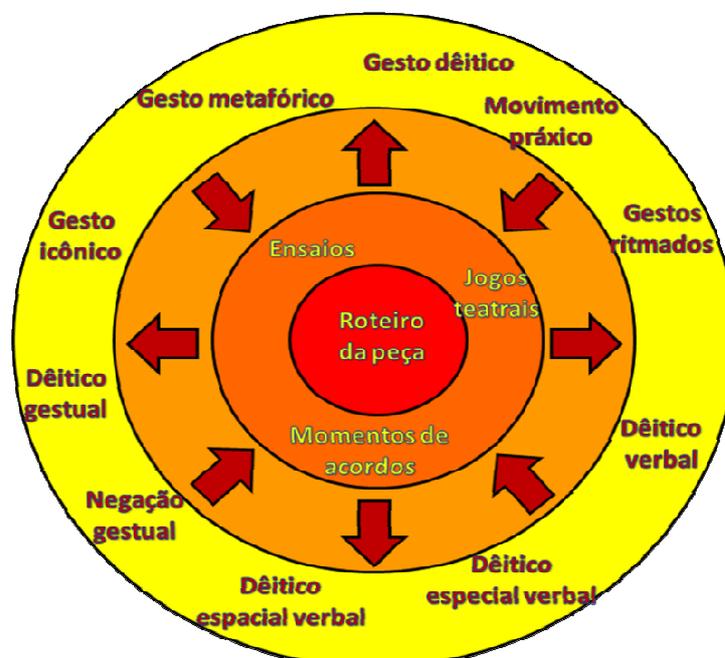
Para efeitos da análise que se seguirá, a partir do Quadro 2, organizaremos a *Modalidade Semiótica – Texto/Gesto/Movimento* e os *Processos Semióticos Gerados* – falas, ações, gestos e movimentos correspondentes/ ações, olhares e expressões corporais e faciais/ imagem corporal produzida pelo ato teatral – associando-as com as nervuras da ação do Quadro 3: **(i)** *Emergência de semioses verbais e não verbais*; e **(ii)** *Densidade modal no ato teatral* que, por si, se desdobraram nas subnervuras: **(i)** Corporeidade da ação; **(ii)** Intenção comunicativa; **(iii)** Sensorialidade/espaço compartilhado; e **(iv)** Conectividade/objetivo comum. Procuramos demonstrar nos dois quadros acima, em suma, que uma unidade do PET foi selecionada para análise mais detida, a saber, a peça radiofônica, a fim de mostrar e discutir a questão multimodal sobre a qual nos debruçamos.

### 3.3 Montagem da peça radiofônica: elaboração, transcrição e análise de dados

Apresentaremos no capítulo a seguir trechos-chave da montagem da peça radiofônica “*Recuerdos de Ypacaraí – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay*”, nos quais compareceram o trabalho colaborativo de construção do *canovaccio* e através dos quais fornecemos exemplos transcritos das ações pensadas para montar o roteiro da radionovela e que compuseram a dramaturgia e *canovaccio* da peça, desde sua preparação por meio de acordos sobre o enredo da trama e das inserções de comerciais no programa de rádio como um todo, até sua execução, com eventuais alterações do *canovaccio* original, realizadas por alguma necessidade contingencial (de pessoal, programático ou cronológico) ou algum tipo de aprimoramento.

Os trechos-chave que serão apresentados nos Dados (Capítulo 4), serão já inseridos no quadro analítico de “modos semióticos que se destacam”, as nervuras da ação. Os anexos contendo cada um dos fragmentos de episódios, extraídos do *corpus* da pesquisa, seguem nesta Dissertação, logo após a seção “Bibliografia”.

Vejamos então, conforme anunciado no Capítulo 2, um pequeno gráfico dos processos semióticos mais salientes:



**Quadro 4: Processos semióticos em destaque na montagem da peça radiofônica.**

Legenda: (1) vermelho central: contexto interativo estético multimodal de criação; (2) laranja escuro: estratégias necessárias para a existência e manutenção do contexto, geradoras de alta intensidade e complexidade modal. (3) laranja claro: indicação do movimento multissemiótico ativado na montagem e de seu caráter intersemiótico; (4) amarelo: processos semiótico gerados que se interpenetraram continuamente.

Observamos, conforme mencionamos anteriormente, que as semioses verbais e não verbais ativadas na elaboração da peça compareceram de duas formas durante o PET, em dois momentos estratégicos:

- i) o momento dos acordos sobre procedimentos e sobre o *canovaccio*;
- ii) o momento da execução da cena propriamente dita. A seguir, refletiremos sobre eles.

No primeiro momento, a que chamamos de momento dos acordos, são pactuados os detalhes gerais da montagem e, por conseguinte, do *canovaccio* e dos procedimentos de execução de cada cena. Objetivou lidar com possibilidades de produção e avanço da peça diante de situações contingenciais quando, por exemplo, um dos integrantes do elenco havia faltado e sua cena seria gravada naquele dia. Os acordos também previam a revisão da qualidade da peça visando a composição do produto final, como quando repassávamos as músicas incidentais e a sonoplastia produzida corporalmente e ao vivo, verificando sempre se tal ruído ou som era eficaz e adequado ao que estávamos construindo. Se não era, escolhíamos outra música ou refazíamos a sequência sonora até atingirmos a qualidade acordada. Este acordo, por exemplo, fez com que escutássemos o Hino do Paraguai na expectativa de inserí-lo na peça, mas ao escutá-lo decidimos que deveríamos recriar o nosso próprio hino, do nosso Paraguai ficcional, e o fizemos, cantando e fazendo percussão corporal e com instrumentos improvisados encontrados nas dependências do CCA. Outro acordo previa que *Mama Perlita* sempre falasse com sotaque espanhol porque, afinal, ela era uma índia guarani paraguaia, então a pesquisadora NE, que interpretava esta personagem (e que é professora de espanhol) impunha um sotaque espanhol às falas da índia, mãe da famosa atriz Angelita Joli.

Estas decisões do *momento dos acordos* aconteceram de duas formas: uma prévia, que antecedeu mesmo ao início das atividades, quando das combinações da história e das gravações e a outra, que foram as decisões acerca dos procedimentos de trabalho tomadas a cada dia. Desta forma, constatamos a existência daqueles acordos basais que culminaram na escolha, inclusive, da montagem da novela de rádio no formato de peça radiofônica, e os acordos constantes, a cada PET, em função do que seria realizado naquela sessão, pelos mais diversos motivos: pela ausência de um atuador escalado para a cena que seria gravada naquele dia; porque o áudio ou a sonoplastia não ficou eficaz; porque na sessão seguinte tivemos uma ideia mais interessante em relação ao que foi produzido na sessão anterior ou porque a história não nos convenceu de determinada forma e decidimos seguir por outro caminho.

O segundo momento foi evidenciado justamente porque as semioses verbais e não verbais (olhares, gestos, movimentos, ações, expressões faciais) não compareceram do mesmo

modo, com a mesma força, com a mesma frequência e tão pouco do mesmo jeito, nos dados que levantamos. Este momento é, portanto, precisamente o *momento da ação*, da sua execução. As semioses coocorrentes multimodais compareceram solidariamente convocadas numa cena de cântico coletivo, numa intervenção musical, numa cena de propaganda de rádio ou numa cena na qual aparecem figuras místicas e são diferentes exatamente por conta de cada cena e de seu contexto interativo e estético, fundamentalmente. Por exemplo, a chegada de *Mama Perlita* convocava determinadas semioses que pudessem traduzir o universo de verossimilhança desta personagem, e quando decidíamos cantar uma canção, nossa *postura de cena* era totalmente diversa, convocando uma gama ainda mais variada de semioses. O mesmo ocorreu quando levantamos os dados das filmagens de outras cenas, com caráter ainda mais distinto, como a gravação do programa de horóscopo de *Mama Perlita* ou o pequeno monólogo do pesquisador RP, interpretando o Dr. Charlatán explicando a concepção imaculada de Angelita Joli, na qual praticamente somente semioses verbais foram convocadas. Enfim, os acordos do momento da ação aconteceram, pontualmente, a cada cena e a cada execução de cena.

Através desta observação tomada a partir de nosso levantamento de dados e de sua análise, constatamos que todo um repertório de semioses com diferentes gradações de intesidade e complexidade densidade modal (conforme veremos na próxima seção, 3.4) compareceram adequadamente para dar suporte e sentido a cada um daqueles dois momentos de realização da peça radiofônica. No caso específico da cena do surgimento inesperado de *Mama Perlita* no estúdio de rádio do programa da personagem Natalícia, como já exemplificado acima, foram combinados, no *momento dos acordos*, os recursos modais que utilizaríamos para dar credibilidade à sua aparição sobrenatural. Na sequência, no *momento da ação*, o grupo se esmerou em produzir oralmente, acompanhado de percussão corporal e com objetos encontrados nas dependências do CCA, o som de ventania, raios e trovões que eram o *leitmotiv* da personagem.

Tivemos condições de verificar que a existência de ambos os momentos se estabeleceu localmente em cada transcrição, fornecendo aos dados por nós levantados, a qualidade de uma percepção organizada de todo o *corpus* estudado.

A cada apresentação dos episódios demonstrados no Caítulo 4, procuraremos estudar aqueles acordos, buscando salientar algumas evidências empíricas de nossa pesquisa.

### 3.4 O conceito de densidade modal

Conforme já apontamos anteriormente, de acordo com Norris (2004, 2006, 2009), a intensidade de modos específicos numa interação é determinada pela situação, pelos atores sociais e por outros fatores ambientais e sociais envolvidos:

Multimodalidade é um enfoque inovador da representação, comunicação e interação, que vai além da linguagem, para investigar a multiplicidade de maneiras pelas quais nos comunicamos: desde imagens, sons e música até gestos, postura corporal e uso do espaço. (NORRIS, 2009, p.178)<sup>38</sup>.

Há duas formas de analisar a densidade modal. A primeira delas refere-se à intensidade modal. Quando um modo tem um grande peso em uma determinada atividade, esse modo tem uma alta intensidade. Normalmente, a chamada *ação presente de cena* é um dos modos que assume alta intensidade no fazer teatral; esporadicamente a fala assume alta intensidade. Como procuramos demonstrar em relação aos dados analisados, a ação presente de cena confere alta intensidade a outros modos, por exemplo, os gestos (olhares, mãos, pés, cabeça, braços, pernas, tronco) e ações de falas narrativas (épicas, portando performativas) que esses gestos provocam. Conforme Norris (2004, p.79) esclarece, “densidade modal é definida como a **intensidade modal** e/ou **complexidade modal** através da qual uma ação de alto nível é construída”<sup>39</sup>.

Sobre a “*higher-level action*” (“ações de alto nível”), Jones (2005, p.11), colaborador de Norris, assim a define: “uma ação de nível alto como tendo um claro início e fim, e constituído de uma multiplicidade de ações de nível baixo encadeadas”<sup>40</sup>. Deprendemos do trabalho de Norris (2006), que a autora investiga as ações de nível alto e baixo em vários níveis numa escala de **intensidade** de baixo para cima:

- i) os atos de nível mais básico são as menores unidades significativas num modo particular, como um gesto ou uma palavra;
- ii) os atos de nível mais alto são construídos a partir de muitos atos de nível básico, como uma conversa ou uma aula;

<sup>38</sup> Tradução: “Multimodality is an innovative approach to representation, communication and interaction which looks beyond language to investigate the multitude of ways we communicate: through images, sound and music to gestures, body posture and the use of space”. Norris, S. (2009, p.178). “Modal density and modal configurations: multimodal actions”. In Routledge Handbook for Multimodal Discourse Analysis. Edition: 1, Chapter: 6. Publisher: Routledge; Editors: Carey Jewitt. New York.

<sup>39</sup> Tradução nossa para: “Modal density is defined as the modal intensity and/or modal complexity through which a higher-level action is constructed”. Norris, S. (2004, p.79). “Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework”. Chapter: 4, p.74. Publisher: Routledge, New York.

<sup>40</sup> Tradução nossa para: “A higher-level action as having a clear opening and closing and as made up of a multiplicity of chained lower-level actions”. Jones, R.H. (2005, p.11). “Sites of Engagement as Sites of Attention: Time, Space and Culture in Electronic Discourse”. In S. Norris and R.H. Jones (eds.), “Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis”. London: Routledge.

iii) e atos congelados são aqueles que estão frequentemente associados a um objeto no meio, como a ação de pintar pode estar associada a um quadro num cavalete, ou o ato de jogar xadrez pode estar associado a um arranjo específico das peças de jogo num tabuleiro (NORRIS, 2006, p. 401-421).

Por este trabalho da autora, depreendemos que a densidade informacional é, também, bastante dependente do contexto. Para que haja densidade modal, o que significará que algumas semioses serão mais relevantes do que outras a depender do ambiente, a qualidade de *informação* que se obtém sobre a situação analisada é fundamental para que se verifique quais modos são mais densos e significativos para aquele contexto. A densidade modal torna-se revelante afim de que saibamos quais modos se sobressaem nas várias interações humanas e, no caso do teatro, para se possa reproduzi-las artisticamente. Retomando nosso exemplo anterior, quanto à seleção de densidade modal dentro do contexto teatral que é construído esteticamente, por exemplo, o ator MS tinha uma competência mais experimentada que a dos demais. Talvez, por isso, ele sempre escolhesse alguns modos específicos mais do que outros, pois prontamente ele lançava mão da situação metafórica/poética em detrimento de uma situação mais prosaica; prontamente ele utilizava-se do exagero requerido pelo teatro; prontamente ele recorria mais ao seu *corpo expressivo/performativo*, do que à semiose oral. Quanto aos demais atores afásicos, foram vários os momentos em que tivemos que instruí-los semioticamente quanto ao que fazer: “tente não falar e agir como você mesmo, tente falar e agir como se fosse o Segurança”. Nestas circunstâncias, MS imediatamente se “transformava” no Segurança ou em Futrício Jr. Como dissemos anteriormente, foi necessário que instruíssemos densidade modal no PET.

A intensidade modal indica o nível de atenção que se coloca em certos modos. Um ator afásico, por estar muito atento à sua ação-fala, confere a ela uma alta densidade. No entanto, para outro afásico que está conversando com seu colega enquanto aquele primeiro *performatiza*, esta *performance* daquele possuirá baixa densidade modal.

A outra forma defendida pela autora para abordar a densidade modal é por meio da **complexidade modal**. Por esta via, ao contrário da **intensidade modal**, vários modos semióticos interagem para fazer sentido.

Podemos pensar numa das improvisações dos atores afásicos para a construção das cenas da peça radiofônica. Neste contexto, foram vários os modos que interagiram: fala, olhar, material usado como adereço e sonoplastia, etc. Todos os modos estavam interligados e a interrupção de qualquer um deles não provocava a interrupção do jogo em si. Portanto, conseguíamos compôr densidade modal realizada por complexidade.

A escolha da densidade modal pelo atuator afásico no PET também podia depender de sua dificuldade. Por exemplo, quando o *canovaccio* solicitava um cântico, os afásicos que tinham mais dificuldade ou que não conseguiam cantar, não escolhiam participar desta cena, como LM. Ou, se escolhiam, mas tinham dificuldades para evocar palavras, emitiam sons e melodiavam em *boca chiusa*, como fazia SP; ou apenas cantarolavam a música através de recursos de sonorização, como pronunciar sempre as mesmas sílabas ritmicamente, como quando se canta em “la-ra-la-ra-lá”. Estas escolhas deviravam do impedimento ou comprometimento motor ou práxico do afásico. Em alguns ensaios que precediam as gravações das cenas, MS, muitas vezes, exagerava mais do que o necessário, por se colocar frequentemente dentro de uma densidade *meta*. Era, quase sempre, metassemiótico, ou seja, ele não significava, ele refletia sobre o significado.

Norris (2004) propõe, ainda, o caso no qual a densidade modal resulta da **combinação da intensidade com a complexidade**. Um modo pode estar estruturando todos os outros e, ao mesmo tempo, pode funcionar juntamente com outros modos interligados.

Utilizamos estes critérios de Norris (2004, 2006) procurando identificar que modo de significação esteve salientado, para avançar em nosso empreendimento analítico quanto à verificação daqueles dois momentos de construção da peça radiofônica, o dos acordos e o da execução da cena. Observando, desta forma, se, no momento dos acordos, algum modo (verbal, gestual, corporal) esteve estruturando todos os outros. Analisaremos, por fim, a forma como os atuadores atenderam a estes momentos.

## CAPÍTULO 4.

### A PEÇA RADIOFÔNICA:

#### “RECUERDOS DE YPACARAÍ – DE QUANDO O BRASIL QUASE ENTROU (DE NOVO) EM GUERRA CONTRA O PARAGUAY”

#### 4.1 O atuador afásico, o público ouvinte e o poder da imaginação na experiência da peça radiofônica: o gênero radioteatro

Durante muito tempo o radioteatro ocupou um espaço importante na programação das rádios brasileiras. “O rádio era um instrumento mágico que nos transportava para um universo de fuga e fantasia.” (PEIXOTO, 1980, p.5). O radioteatro possibilitava ao ouvinte, em um processo de criação conjunta onde ele também participava, criar um universo de imagens pressupostas a partir da audição.

Tendo por base uma concepção de estética realista, com seus sistemas próprios de verossimilhança onde som, ruídos e vozes ilustravam literalmente ambientes e situações, a radionovela foi facilmente assimilada como a sua descendente direta, a telenovela.

A peça radiofônica, da qual descende a radionovela, surgiu como gênero primeiramente na Alemanha e logo em seguida, por derivação, na Inglaterra, França e Espanha. A *Hörspiel* (“peça radiofônica”, cf. SPERBER, 1980) alemã apresenta uma outra forma de abordagem do veículo radiofônico. Menos comprometida com o realismo da radionovela, com o melodrama característico desta ou com a obrigatoriedade dos capítulos, a peça radiofônica trabalha com liberdade de roteiro e de organização dramática e com recursos menos fáceis. Ela prima por não subestimar a capacidade imaginativa de quem escuta; a peça radiofônica permite-se criar metáforas sonoras e oferecer ao ouvinte autonomia criativa. Vários dramaturgos importantes encontraram no rádio um veículo profícuo para transmissão de suas obras. Samuel Beckett escreveu várias peças específicas para o rádio porque partia do pressuposto de que a radiofonia enfatizava aspectos fundamentais de seus temas como solidão, inquietação e intolerância. Bertolt Brecht não só escreveu para o rádio como criou uma obra chamada “Teoria do Rádio”. Nestes escritos, Brecht pretendeu fazer do rádio um instrumento de conscientização e participação popular, conforme refere Fernando Peixoto (1980, p.7): “A visão de Brecht aponta caminhos mais ousados: acentua a necessidade de se buscar uma estrutura expressiva nova, para experimentar uma linguagem que ganhe sua *gramática específica*, a partir de seus próprios recursos narrativos”<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> *Grifos nossos.*

A histórica radiofonização de “A Guerra dos Mundos”, de H.G. Wells, por Orson Welles, em 1938, lembramos, marcou definitivamente a criação dramática para o rádio. A transmissão levou às últimas consequências o imediatismo do rádio e sua capacidade de falar ao ouvinte de forma direta. Ao criar uma pretensa reportagem sobre invasão da terra por alienígenas, Orson Welles afirmou o *presente* como o tempo da ação no rádio:

Durante 45 minutos daquela noite de domingo, os Estados Unidos foram submetidos a uma prova de resistência não anunciada. Apesar do programa *The Mercury Theatre* ter apresentado a divulgação comum de um entretenimento radiofônico de sua programação, a dramatização de “A Guerra dos Mundos” alcançou uma tal de credibilidade que atingiu os temores conscientes e inconscientes da população. (SAROLDI, 1998, p. 95)

Por sua vez, Antonin Artaud, em 1948, chocou a França com a sua peça radiofônica “Para acabar com o julgamento de Deus” (“*Pour en finir avec le jugement de Dieu*”). Nesta obra, Artaud criou esta icônica e famosa peça radiofônica impressionante, uma leitura a quatro vozes, unida de gritos, uivos, efeitos sonoros, tambores, gonzos, etc., buscando romper com os padrões morais de sua época, considerados por ele como “aprisionantes” e “castradores”. Para Artaud, acreditamos, talvez essa tenha sido a forma mais exemplar do seu Teatro da Crueldade.

Como vemos, a peça radiofônica apresenta exemplarmente o caráter multissemiótico e imaginativo da ação cênica narrativa, uma das razões, inclusive, de nossa seleção da peça radiofônica para composição de nosso *corpus*. O ato de narrar, como aponta Walter Benjamin (1996), representa a troca de experiências. Narrar é algo que faz parte do homem de forma inerente, que integra histórias contadas e integra culturas, a narração de fatos e acontecimentos diários como forma de interação social, troca e ensinamentos.

De um ponto de vista formal, o radioteatro pode ser definido como uma série de cenas e sequências, com diálogos, descrições e elementos radiofônicos que contam uma história. Dominou o espectro radiofônico mundial durante cinco décadas (desde a década de 1920, no Brasil). Como aponta Napolitano (2008, p. 13), na segunda metade dos anos 1940, o rádio se consolidou como fenômeno cotidiano, ligado à cultura popular urbana, veiculando principalmente melodramas (novelas) e canções.

A linguagem de uma peça radiofônica e, por consequência, a própria linguagem radiofônica preza pela redundância, ritmo, efeitos e ruídos, silêncio, trilhas musicais,

*background* e locução – que se apresentam, como indicam nossos dados – numa dimensão multimodal com intensidade e relevância distinta:

A linguagem radiofônica engloba o uso da voz humana, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, que atuam isoladamente ou combinados entre si de diversas formas. Cada um destes elementos contribui, com características próprias, para o todo da mensagem. Os três últimos trabalham, em grande parte, o inconsciente do ouvinte, enquanto o discurso oral visa ao consciente (FERRARETTO, 2001, p. 26).

Encontramos no artigo de Mirna Spritzer<sup>42</sup> um quadro comparativo entre o fazer teatral através da ação presente de cena e o fazer teatral radiofônico, que vem ao encontro desta análise, como podemos ver a seguir:

RÁDIO	TEATRO
Envolvimento emocional direcionado à expressão vocal. Envolvimento corporal diretamente ligado à mobilidade do Microfone, porém presente e ativo.	Envolvimento emocional direcionado à expressão corporal como um todo. Envolvimento corporal livre e totalmente ativo como meio de expressão.
Ouvinte = recebe o trabalho do ator através de um único sentido.	Espectador recebe o trabalho do ator através dos cinco sentidos.
Produto estático, não se modifica com o público (gravação).	Produto se transforma ao contato com o público.
Contracenação indireta.	Contracenação direta.
Voz deve se adaptar ao instrumento de transmissão.	Voz não passa por nenhum meio intermediário de emissão.
A cena deve ter o ritmo mais acelerado da imagem mental, o que substitui o movimento da ação.	A cena tem liberdade de ritmo, pois dispõe da ação concreta.
O trabalho do ator é transformado, após sua finalização, pelo diretor e sonoplasta.	O trabalho do ator não sofre alteração do diretor durante a <i>performance</i> .
A ação se dá através do som.	A ação se dá através do som e do movimento.

Quadro 5: O fazer teatral através da ação presente de cena e o fazer teatral radiofônico

O radioteatro é uma experiência única e individual. O silêncio é elemento articulador da materialização da imagem mental que o ouvinte deve criar, ou seja, os espectadores não são meramente passivos, mas, sim, aqueles que, frente a uma informação sonora, sejam capazes de se relacionar com sua forma narrativa e elaborar para si mesmos, modos de significação.

<sup>42</sup> Mestre e Doutoranda em Educação PPGEDU – UFRGS. Professora no Departamento de Arte Dramática UFRGS. Membro do GEARTE, Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Arte. Mesa redonda nº 55 – Eixo temático 3: Educação e Comunicação. 2002.

#### 4.1.1 O trabalho do ator afásico pensado para um possível veículo radiofônico

A partir do segundo semestre de 2013, após um semestre inteiro de retomada de nosso trabalho junto ao PET, iniciamos no CCA um projeto teatral que envolveu o trabalho do ator afásico voltado para um veículo radiofônico possível. Instauramos, desta feita, uma nova instância de criação e reflexão sobre o gênero “rádio teatro” no CCA. No decorrer deste período desenvolvemos o texto da peça através de criação coletiva, jogos teatrais e improvisação, mas também procuramos recuperar e registrar junto aos atores afásicos e não afásicos a memória do radioteatro/radionovela, gênero que teve grande penetração em todo o Brasil a partir da década de 1920. O que norteou nosso trabalho foi acreditar que poderia existir um espaço ainda possível para o drama *no* e *de* rádio ou, pelo menos, para a apresentação e audição, por uma plateia, deste tipo de obra de arte. E que a nossa peça radiofônica poderia até ocupar este espaço. Tanto que marcamos uma estreia formal no Anfiteatro do Instituto de Estudos da Linguagem, equipado com os recursos necessários para a audição/estreia de nossa peça radiofônica “*Recuerdos de Ypacarái – De Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay*”, em 12 de dezembro de 2013, às 10h.

Ao mesmo tempo, desejávamos criar um novo espaço de experimentação de semioses coexistentes/coocorrentes para os atores afásicos. Era nosso objetivo não apenas trabalhar a linguagem radiofônica *per se*, mas também avaliar de que forma esse exercício poderia repercutir na qualidade daquela produção de semioses multimodais e no ganho sociocognitivo do grupo, conforme apontado anteriormente (incremento da competência comunicativa, da gestão do tópico discursivo, da reflexividade enunciativa e comunicativa, da dinâmica conversacional, do reconhecimento e compartilhamento de intenção, do engajamento em cenas referenciais conjuntas, dentre outros).

Partindo de uma comparação inicial entre a atuação convencional e a atuação para ser captada em áudio e por meio da realização de improvisações e jogos, sempre antes da gravação das cenas, estabelecemos no grupo as bases de uma investigação que pôde rever questões fundamentais do processo de criação do ator afásico, desde que começamos esta investigação sobre expressão teatral e afasia, primordialmente, na Iniciação Científica. Tornamo-nos então uma equipe de trabalho que consistia da diretora e organizadora da criação coletiva (JC), oito atores afásicos (MS, SP, MN, SI, LE, EC, RB e RL), cada um deles (*cf.* Capítulo 1 e Anexos, com uma história e um tempo particular de participação no CCA, a professora, coordenadora do CCA e orientadora comum de todos nós (EM), duas alunas pesquisadoras de Mestrado em Neurolinguística (NF e NE) e um aluno pesquisador de

Mestrado em Sociolinguística (RP); com todos eles discutíamos propostas e resultados, sendo que a pesquisadora NF registrava o trabalho e o *canovaccio* nos DRA's.

Desenvolvemos um processo convencional de estruturação da peça para a cena. Quando considerávamos que cada cena estava pronta, procedíamos à gravação do áudio, ora tomando a gravação com os atadores em ação logo após a criação e ensaio das cenas, ora tomando a gravação com os atadores sentados, porém retomando as intenções, foco e objetivo das cenas. Durante a tomada do áudio, sempre surgiam falas e situações que não haviam sido ensaiadas. Isso de dava por dois motivos: **i)** pela dificuldade intrínseca do atador afásico retomar sua própria recém criação com as mesmas ações e palavras (como o fazem os atores, de modo geral); **ii)** pela criatividade aflorada dos jogadores em situação, buscando compensar esta dificuldade com uma outra criação paralela e absolutamente performativa, condizente com o tema e com o tópico maior da cena, sem perder o *canovaccio* combinado.

Ou seja, o *canovaccio* era criado e recriado no ato da tomada da gravação pela condição da afasia, gerando a criação de uma peça genuína e única, irreproduzível, no ato da criação, tão logo o áudio foi tomado, na sua potência. A propósito, não era nossa intenção gravar fielmente a fala, ou da forma mais fiel possível, a peça concebida teatralmente, mas sim deixar fluir o ato afásico.

Isto posto, fazíamos uma primeira audição tendo como parâmetro toda a análise que havíamos feito da peça: sua ação dramática, seus personagens, conflitos e relações. Muitas vezes a gravação em áudio fugia daquilo que havíamos criado teatralmente, somente porque a ação cênica radiofônica é diferente da ação cênica presencial, com ritmos, pausas e tensões de outro nível modal, então, por vezes, necessitávamos recriar a cena sem ação cênica, mas apenas com ação radiofônica.

O passo estratégico seguinte, portanto, era escutar novamente em grupo a gravação, em busca das diferenças e necessidades de traduzir radiofonicamente o que havíamos construído no *canovaccio*. Após isto, listávamos individualmente em nossas anotações pessoais as observações pertinentes, procurando ser muito claros em relação ao que se pretendia. Tomemos, a propósito, um exemplar das observações registradas em nosso diário de campo:

(...) Confusão pelo volume e pela proximidade do gravador. Na peça radiofônica o que sabemos do personagem é o que se diz dele, é o que ele diz de si. É necessário dobrar a atenção sobre o texto falado, para que ele tenha a força da ação proposta pela cena e pelo *canovaccio*. É preciso incluir sonoplastia ao vivo para dar o clima e

a temperatura da cena. A lentidão de uma atuadora afásica contrasta com a ‘corrida’ do outro ator afásico, causando uma incompreensão do sentido da cena.

A ausência de sons que preenchessem o que na cena era ação física também foi percebida pela equipe. Isso porque, por exemplo, os ruídos decorrentes das ações físicas dos atores não eram suficientemente assumidos para configurarem-se como agentes das intenções do texto. Entendemos, então, a necessidade de criar a sonoplastia, realizada ao vivo com materiais e objetos que estivessem disponíveis no CCA e com nossas bocas e corpos, performativamente; a sonoplastia nos servia como contexto, preenchimento, cenário e, até, como uma “atriz” em cena, performando ações sonoras.

Nessa altura de nossa Dissertação, para proceder à análise e compreender fenômenos semióticos multimodais envolvidos na encenação, aprofundamo-nos em alguns estudos sobre a peça radiofônica, em especial o livro organizado por Sperber (1980), “Uma introdução à peça radiofônica”. Uma das conclusões que pudemos depreender deste estudo, por exemplo, foi que coordenamos de forma exitosa a montagem da peça, utilizando algumas das mesmas estratégias propostas pelo autor, como por exemplo, em algumas cenas, abdicar da construção teatral da peça e dedicarmo-nos à radiofonização direta do trabalho.

Também apoiadas em nossas observações, buscamos coordenar as cenas de modo a conseguir um ritmo mais ágil, adequando-o à construção do *canovaccio* construído e aprovado por todos. Trabalhávamos na tentativa de encontrar um “raciocínio” radiofônico, ou seja, criar para ser ouvido. Pensar na cena radiofônica afásica com o filtro do teatro afásico.

Fazia parte de nossas questões o engajamento corporal dos atores afásicos na composição dos personagens radiofônicos, mesmo que estivessem sentados, sobretudo por causa de uma das regras fundamentais do fazer teatral que ensina que “voz é corpo”. Para Bajard (1994), a propósito:

A passagem do texto pela voz é também uma colocação no espaço. Mediante sua proferição, o texto, inscrito em duas dimensões, adquire uma terceira. O volume sonoro pode preencher o espaço, saturá-lo ou simplesmente fazê-lo vibrar com discrição. (BAJARD, 1994, p.103)

Assim, passamos a experimentar as modificações do texto e da voz de acordo com as variações na disponibilidade corporal dos atores e eles mesmos, muitas vezes, percebiam que precisavam ficar em pé e movimentar o corpo para realizar as ações, visando falar e interpretar melhor. Um ganho estratégico utilizado desde o início foi sempre priorizarmos a imaginação como elemento fundamental da cena radiofônica. Trabalhamos nas

variações das palavras valorizando não apenas seu significado, mas sua musicalidade, sua cor e textura, suas várias dimensões polissêmicas. Investimos nas imagens contidas no nosso *canovaccio* de Teatro do Absurdo e nas imagens que as palavras suscitavam nos atores.

Para organizar a ação dramática radiofônica tivemos três ideias basais na condução e direção da peça:

i) o ponto de referência para o ouvinte deveria ser a personagem protagonista, *Angelita Joli*; ela seria sempre citada de forma recorrente;

ii) a personagem coprotagonista, sua mãe *Mama Perlita*, seria, ao mesmo tempo, antagonista de toda a trama;

iii) a importância do mistério central da peça, a necessidade da fantasia verossímil à estética do Teatro do Absurdo, utilizando músicas que compunham a sonoplastia, adicionadas na edição de som, que acompanhariam (*leitmotiv*) as personagens principais.

Desse modo, o ouvinte se situaria espacialmente através da protagonista e da antagonista e captaria a atmosfera da cena pela música e pelo roteiro.

Faz-se necessário salientar que desde o início do processo utilizamos um sistema de trabalho que consistia de gravações e audições dos ensaios e jogos teatrais que construíram as cenas. Desse modo, fomos montando um espetáculo teatral essencialmente sonoro. Encontramos, portanto, um avanço no trabalho do PET em relação aos projetos anteriores, no sentido de alcançar uma linguagem radiofônica própria do CCA.

A presença da trilha musical no início, meio e no fim da peça mostrou-se muito eficaz para a criação da atmosfera da obra e para reforçar o tema místico absurdo vivido pela protagonista, conforme podemos observar nas considerações de Barea (1988, p.44): “Toda a palavra [numa peça radiofônica], como todo o ruído deve contribuir a manter a ilusão graças ao ouvido. Isto supõe a brevidade das frases, a condensação dos argumentos, a precipitação dos diálogos como a previsão de silêncios.”

O cenário sonoro ou ambientação sonora funcionou como base para a imaginação do ouvinte, que localizou espacialmente a ação e colocou-se dentro do mundo da nossa ficção radiofônica.

Essa experiência multissemiótica que se construiu com o espetáculo radiofônico demonstrou não só um mundo preestabelecido pelas tradições que demarcam as fronteiras geográficas da cultura, mas a força assustadora dos arquétipos das necessidades humanas.

A nossa peça radiofônica, através de seu texto, o *canovaccio*, encerrou plenamente uma das características mais importantes da estética do Teatro do Absurdo, ou seja, dilatou enigmáticamente o microcosmo da esfera humana (circunscrita *inicialmente* aos personagens)

para chegar ao macrocosmo desta mesma esfera (ampliada para sociedade humana e seus propósitos de existência e contextos históricos) e vice-versa, por exemplo, a morte ou desaparecimento da personagem *Mama Perlita*. Num eterno recomeçar, numa travessia silenciosa que se faz circular, repetitiva, ritualística. Uma aparente irracionalidade absurda que se constituiu em permanente fonte de poesia e verossimilhança: o que existia diluiu-se, desintegrou-se; o que não havia tomou forma e passou a agir, recriando-se.

A vasta produção ensaística de Grotowski (1971, 2007)<sup>43</sup>, Turner (1987)<sup>44</sup>, Geertz (1978)<sup>45</sup>, Eliade (1992)<sup>46</sup>, entre outros, garantiram o material necessário ao nosso acúmulo de referências para o desenvolvimento da ação e do *canovaccio* deste trabalho.

Com sua característica fortemente demarcada pela intertextualidade, local onde as artes se autopenetram, compreendemos uma dinâmica de encontros e descobertas cujo fim

<sup>43</sup> Teórico e diretor teatral polonês. Um dos maiores nomes do teatro experimental. Estuda arte dramática na URSS e na Polônia e, com apenas 23 anos, torna-se professor da Escola Superior de Teatro da Cracóvia. De 1965 a 1984 dirige o teatro-laboratório de Wrocław, no qual propõe a criação de um teatro pobre, sem acessórios, baseado apenas na relação ator/espectador. Insiste no desenvolvimento da expressão corporal dos atores e dos recursos de voz e modifica o espaço cênico, contribuindo para a renovação da arte cênica contemporânea, revendo e levando às últimas consequências o método das ações físicas de Stanislavski.

<http://www.escalet.com.br/open.php?open=tea-gerzy>. Vistado pela última vez em 10/10/2015.

De seu legado, destacamos: i) GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Prefácio de Peter Brook. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971; ii) GROTOWSKI, J. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 - 1969**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

<sup>44</sup> Victor Turner e Richard Schechner (Rasaboxes), dois grandes autores de duas grandes áreas, o teatro e a antropologia, respectivamente. Um dos momentos mais expressivos para se pensar o surgimento da antropologia da *performance* ocorre nos anos de 1960 e 1970, quando Richard Schechner, um diretor de teatro que se torna antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, torna-se aprendiz do teatro. O percurso de Turner propõe algo como um esquema que evolui do ritual ao teatro. No princípio, o ritual. Por outro lado, questões do pensamento teatral colocam-se desde o início. Inclusive, a mãe de Turner, Violet Witter, que era atriz, foi uma das fundadoras do Teatro Nacional Escocês nos anos de 1920. Em *Schism and Continuity in an African Society*, Turner observa que ritos de passagem, assim como dramas sociais, evocam uma forma estética que se encontra na tragédia grega (Turner [1957] 1996).

[www.revistas.usp.br/aspas/article/download/68385/70926](http://www.revistas.usp.br/aspas/article/download/68385/70926). [www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50264/54377](http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/50264/54377). Vistado pela última vez em 10/10/2015. De seu legado destacamos: TURNER, V. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

<sup>45</sup> Clifford Geertz foi um dos principais antropólogos do século XX. Assim como Claude Lévi-Strauss, importante não apenas para a própria teoria e prática antropológica, mas também fora de sua área, em disciplinas como a psicologia, o teatro, a história e a teoria literária. Considerado o fundador de uma das vertentes da antropologia contemporânea – a chamada Antropologia Hermenêutica ou Simbólica ou Interpretativa, que floresceu a partir dos anos 1950. Uma das bases teóricas do pensamento de Clifford Geertz é a Antropologia Simbólica, desenvolvida a partir dos estudos neokantianos de Ernst Cassirer. Geertz enfatiza a dependência do ser humano dos símbolos. Entende a cultura como um texto no qual o ser humano está imerso. Em 1980, ao discutir os usos da metáfora do drama nas ciências sociais, Geertz ([1980] 1983, p. 29) destaca o conceito de experiência como sendo uma categoria central para o entendimento da contribuição de Victor Turner ao campo da antropologia. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Clifford\\_Geertz](https://pt.wikipedia.org/wiki/Clifford_Geertz). Vistado pela última vez em 10/10/2015. De seu legado destacamos: GEERTZ, C. **Uma Descrição Densa: Por uma teoria interpretativa da cultura**. In C. Geertz. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

<sup>46</sup> Mircea Eliade foi professor, historiador das religiões, mitólogo, filósofo e romancista romeno, naturalizado norte-americano em 1970. Considerado um dos fundadores do moderno estudo da história das religiões e grande estudioso dos mitos, elaborou uma visão comparada das religiões, encontrando relações de proximidade entre diferentes culturas e momentos históricos. No centro da experiência religiosa do Homem, Eliade situa a noção do Sagrado. Sua formação de historiador e filósofo levou-o ao estudo dos mitos, dos sonhos, das visões, do misticismo e do êxtase. Na Índia, estudou ioga e leu, diretamente em sânscrito, textos clássicos do hinduísmo que ainda não tinham sido traduzidos para as línguas ocidentais. Em “O mito do eterno retorno” (escrito em 1954), livro que ele tentou subtintular como “A Filosofia da História”, Eliade cria a distinção entre a humanidade religiosa e não religiosa, com base na percepção do tempo como heterogêneo e homogêneo respectivamente. Esta distinção é muito familiar aos estudantes de Henri Bergson como um elemento de estudo e da análise das filosofias no tempo e espaço. Eliade defende que a percepção do tempo como homogêneo, linear e irrepitível é uma forma moderna de não religião da humanidade. O homem arcaico, ou a humanidade religiosa (*homo religiosus*), em comparação, percebe o tempo como heterogêneo, isto é, divide-o em tempo profano (linear) e tempo sagrado (cíclico e reatualizável). [https://pt.wikipedia.org/wiki/Mircea\\_Eliade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Mircea_Eliade). <https://satwacriativa.wordpress.com/sagrado-e-profano/>. Vistado pela última vez em 10/10/2015. De seu legado destacamos: ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Ed. Mercuryo, 1992.

primeiro, como já foi dito, era extrair o inenarrável, o inexplicável, o indizível, intuindo e recriando, nesse entrecruzamento de vida real e vida esteticamente organizada, novas formas de expressões humanas. Esse contínuo movimento do PET que, incessantemente, reconstruiu semioses e competências, acabou por contribuir e ampliar as possibilidades expressivas do ator afásico. Até chegarmos cada vez mais perto do público, os ouvintes, e com isso tocar sensações e emoções que foram vividas por cada um dos participantes do CCA.

#### **4.2 Procedimento de Análise dos Resultados**

Em relação ao empreendimento analítico, procedemos ao levantamento e à análise do caráter intersemiótico da atividade teatral, levantando e organizando descritivamente as semioses multimodais nas atividades propostas, relacionando-as com sua emergência no contexto de determinados recursos metodológicos citados no Capítulo 3.

Esse quadro intersemiótico do PET do CCA, além de constituir o domínio empírico da reflexão sobre a natureza interacional e multimodal dos jogos teatrais e seus potenciais impactos na competência pragmática e comunicacional de afásicos, levou à constituição de um *corpus* acerca das atividades desenvolvidas, de forma a permitir que o estudo verticalizado de aspectos teóricos e metodológicos do PET pudesse ser registrado em mídia e, com isso, poder oferecer um material que pudesse demonstrar a relevância da solidariedade de processos semióticos variados na construção dos sentidos, seja no Teatro, seja nas práticas discursivas de afásicos e não afásicos do CCA, ressaltando que práticas discursivas foram abordadas analogicamente e não compuseram o escopo desta Dissertação.

A partir das próximas seções pretendemos apresentar a análise que foi enunciada no Capítulo 3, verificando trechos transcritos de nosso *corpus*, procedendo a uma apreciação posteriormente a cada trecho apresentado. Refletindo sobre o exemplo que será demonstrado no Dado 1 a seguir, veremos nas análises que o que saltou à vista em nosso material foi precisamente o levantamento das semioses coocorrentes e simultâneas e de como elas se dão solidariamente; constatamos que o ator afásico tem na ação física, nos movimentos faciais e corporais e nos gestos uma ferramenta que o auxilia na construção de significados, no direcionamento do foco da atenção conjunta aos objetivos de cena e para dar coerência à história e às falas dos personagens.

Uma parte considerável de nossa pesquisa foi vasculhar e encontrar em meio às sessões vídeogravadas do PET tais semioses, para que pudéssemos proceder à etapa seguinte, justamente à análise propriamente dita. As semioses coocorrentes observadas são solidárias por causa da ação que as demandou, ou seja, **o contexto da montagem da peça radiofônica.**

São solidárias de uma forma específica porque são pertinentes ao evento comunicativo desenvolvido durante PET, derivadas da qualidade interativa dos participantes e do propósito pelo qual estavam reunidos e é esta a chave interacional que fez com que elas comparecessem daquela forma e não somente porque se trata de teatro, de maneira geral.

As semioses que estudamos em nosso levantamento de dados – gesto icônico, gesto metafórico, gesto dêitico, gestos ritmados, movimento práxico, dêitico especial verbal, negação gestual, dêitico verbal, dêitico espacial verbal, dêitico gestual, junção entre dêiticos gestuais e verbais, expressões formulaicas, direcionamentos de olhar, emblemas (cf. VEZALI, 2011) compareceram sob determinado aspecto porque o jogo teatral, a ação teatral que estávamos vivenciando possuiu um estilo próprio de realização e foi isto que as convocou, conforme verificaremos nos quadros de análise a seguir, nos quais as associamos às nossas nervuras da ação: **i)** a Corporeidade da ação; **ii)** a Intenção comunicativa; **iii)** a Sensorialidade/espço compartilhado e **iv)** Conectividade/objetivo comum.

É importante ressaltar que as semioses (gestos, falas, ações, olhares, sons) não comparecem da mesma forma em contextos diferentes. Caso estivéssemos envolvidos com outra ação e jogo, como uma peça de teatro de máscara, de teatro épico ou de mímica, as semioses comparecidas seriam outras, pois é a natureza do contexto enunciativo, comunicativo ou discursivo que põe em relação os elementos semióticos gerados.

Segue abaixo o programa do espetáculo, entregue à audiência do dia da estreia. Nele figura a sinopse da peça radiofônica, versão final do trabalho construído coletiva e colaborativamente.

#### **4.2.1 Apresentação da Peça Radiofônica: Programa Completo do Espetáculo**

(Para ouvir a peça na íntegra, acesse o link:

<https://www.youtube.com/watch?v=v20RyQdmacI> ou <https://copy.com/e7c8zODAagju8qq7>).

O Programa de Expressão Teatral – PET do CCA orgulhosamente apresenta:

“RECUERDOS DE YPACARAÍ – DE QUANDO O BRASIL QUASE ENTROU (DE NOVO) EM GUERRA CONTRA O PARAGUAY”

Estreia Nacional: 12/12/13 – Auditório do IEL/UNICAMP

Direção e Coordenação: Juliana Calligaris

Estrelando (em ordem alfabética):

Edwiges Morato.....	Elenco de Apoio/ Sonoplastia/ Back Vocal/ Efeitos Sonoros
Evandra Carneiro.....	Sonoplastia/ Efeitos Sonoros
Juliana Calligaris.....	Elenco de Apoio/ Sonoplastia/ Back Vocal/ Efeitos Sonoros
Lázaro Moreira .....	Segurança e guarda-costas de Angelita Joli
Maria Natália da Fonseca.....	Natalícia – Repórter Investigativa da Rádio Kustura FM
Mario Serra.....	Futrício Jr. – Radialista Sensacionalista e Encenqueiro
Raquel Brito Theodoro.....	Babá de Ernestinho / Carmen Gutierrez – Presidente e Generalíssima dos Exércitos do Paraguay
Shizue Sakae Itaya.....	Shizuana -Jornalista da Radio Nipom Pom Pom; parceira da Rádio Kustura FM
Silvano Pavan.....	Ernestinho (filho imaculado de Angelita)
Natália Ferrari.....	Angelita Joli -Mãe de filho imaculado Atriz internacional, símbolo e benfeitora do Paraguay
Nathália Epifânio.....	Mama Perlita Mãe de Angelita, índia guarani, xamã, bruxa e astróloga
Rafahel Parintins.....	Ludovico – Jornalista de Belém do Pará e suposto pai / Dr. Charlatán – médico que explica a concepção de Angelita
Renato Corrêa Lellis.....	Micky Jaguar – roqueiro paraguaio Enterno noivo e amante apaixonado de Angelita

Sinopse:

Tudo começou quando a grande atriz internacional, símbolo e benfeitora do Paraguay, Angelita Joli, veio ao Brasil para o lançamento do seu novo filme. Ela veio de navio pelo Rio Paraguay, descendo em *Puerto Stroessner*, em Foz do Yguaçu. Muitos *paparazzi* e repórteres queriam entrevistá-la, mas Futrício Jr. fura o cerco de seguranças e, quando aborda a atriz, acusa-a de ter um filho brasileiro – Ernestinho – nascido em Belém do Pará há 15 anos, que seria filho do jornalista paraense Ludovico. O Segurança afasta Futrício e sai com a atriz. Natalícia, irritada, exige provas da acusação, que poderia gerar uma intriga internacional. Ele, Futrício, diz que vai provar! E a partir daí, todos os quiproquós acontecem. Futrício suborna o Segurança e Natalícia os espiona, mas não consegue ouvir o nome do suposto pai. Futrício e Natalícia, em seus programas de rádio, entrevistam os envolvidos na trama, tentando desvendar o mistério de quem seria o pai de Ernestinho. Mama Perlita, irritada, lança uma praga em Futrício Jr., que se cumprirá se ele não se calar. Micky Jaguar traz um médico paraguaio para explicar a concepção imaculada de Angelita. E a Generalíssima Presidenta do Paraguay, Carmen Gutierrez, ameaça entrar em guerra com o Brasil *de nuevo*, caso esta situação diplomática constrangedora, que ameaça a honra do Paraguay, não se encerre. Até que, quando Mama Perlita, a única que sabe *La Verdad*, decide contar a todos sobre seu neto, acontecimentos bizarros e estranhos, vindos da parte do além, calam-na para *siempre!* Convidamos a todos a saborear esta saga! Intriga, drama, ação, suspense e paixão são os ingredientes desta história *muy dramática!* ¡Viva el Paraguay!

### 4.3 A experiência teatral de afásicos: aplicação das nervuras da ação e formas de análise da dimensão multimodal do PET

As disposições do jogo teatral com os afásicos foram estabelecidas a partir dos processos de linguagem e semioses continuados e inter-relacionados, e são ferramentas

epistemológicas de análise neurolinguística: a relação intrínseca entre corpo/ cognição/ pensamento/ linguagem/ interação.

Para demonstrar a aplicação das nervuras da ação, expomos a seguir um dado extraído de nosso *corpus* (Dado 1) e, em seguida, apresentamos uma tabela analítica associando trechos das falas às nervuras da ação, utilizando-nos da tipologia gestual conforme apresentado por Vezali (2011).

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

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MN, MS, LM, SI, SP, RB. A sigla TD significa "todos".

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

Natalícia, repórter investigativa segue o segurança da famosa atriz paraguaia Angelita Joli até uma praia deserta com floresta, numa noite de ventania e tenta escutar sua conversa secreta com Futricio Jr, jornalista ambicioso e fofoqueiro, sobre quem seria o verdadeiro pai do filho brasileiro da atriz, cerne do escândalo internacional que move a trama.

- 01 TD ((sentados, realizando *gestos ritmados* e sons diversos feitos com a boca, imitando o que seria som 02 de floresta à noite))
- 03 JC vamos gravar este som então/ Rogério? vamos gravar este som? ((gira o indicador da mão direita apontado para cima, para indicar todos os sons realizados))
- 04 da mão direita apontado para cima, para indicar todos os sons realizados))
- 05 TD ((movimento afirmativo com a cabeça))
- 06 JC silêncio no estúdio ((sinal dêitico com o dedo indicador para RP, que inicia a gravação do som))
- 07 JC ((indicação, com os dedos unidos da mão direita "cortando" o ar na horizontal, para RP "cortar" a gravação depois de cerca de 30 segundos)) vamos ver se ficou bo/
- 08 eu nem perguntei se vocês concordavam(.) vocês concordam com este som?
- 09 TD ((todos fazem gesto afirmativo com a cabeça)).
- 10 JC vamos ouvir como ficou?
- (...)
- 13 TD ((em silêncio, ouvem a sonoplastia recém produzida. ao final, risos, gestos e movimentos práxicos entusiasmados de aprovação))
- 14 movimentos práxicos entusiasmados de aprovação))
- 15 EM muito jóia! MUito jóia!
- 16 JC ficou legal né? ((todos demonstram aprovação))
- (...)
- 34 JC ((sentando-se, falando para todos)) na sequência deste som/ a gente podia por
- 35 uma fala do Futricio... ((para MS, em voz baixa)) "estou aguardando... o
- 36 [segurança" ((fala com clima de suspense))
- 37 MS [é:: não... qual é... ã::h ((fala em murmúrio de voz, aponta com o dedo indicador da mão direita para LM))
- 38 JC quem é... ((murmúrio de voz para MS, orientando-o)) o verdadeiro pai [do filh/
- 39 MS [da cri-AN-ça
- 40 EM mas como é que ele ((aponta com o dedo indicador da mão direita para LM)) soube?
- 41 JC não/ assim... é:: que ele ((aponta com a cabeça para MS)) é mentiroso e ele soltou no programa
- 42 de rádio dele "EU sei quem É o PAi da criança"/ então... agora, pra não ficar
- 43 maus, ele precisa que o seguRANça...((estende o braço direito, apontado com a mão direita para LM))
- 44 EM o segurança vai querer uma grana para revelar?
- 45 MS GRANA ((suspende seu corpo para frente e senta-se na beirada da cadeira))
- 46 JC como seria sua fala para ele? ((dirige o olhar para LM))
- 47 MS ã::h qual é o verdadeiro PAI da cri-an-ça?

- 48 JC quem... quem é o verdadeiro pai
- 49 MS quem é o verdadeiro PAI da cri-ança ((fala em voz baixa para LM))
- 50 JC ISSO/ vamo(s) gravar isso JÁ? isso/ fala assim pra ele/ maldoso/ sorrateiro
- 51 RP ((posiciona o gravador bem próximo, para captar a fala em voz baixa de MS))
- 52 MS qual é o ve::r:::dadeiro PAI da CRI-AN-ÇA?
- 53 JC ((pede para RP cortar a gravação com gesto emblemático; fala para MS)) dá uma risada maligna ((risos gerais))
- 54 vamo(s) lá/ de novo/ de novo/ DE NOVO/ fala pra ele ((aponta para LM))
- 55 MS QUAL é ve::r:::dadeiro PAI da CRI-an-ça? ((fala em murmúrio de voz e depois dá um riso soturno))
- 56 LM ((riso alto e movimento práxico para frente))
- 57 TD ((risos gerais entusiasmados de aprovação))

A seguir, apresentamos a tabela analítica mencionada na apresentação deste exemplo, demonstrando os modos e recursos semióticos mais densos e que mais se destacaram no trecho em questão, ou seja, o que estamos chamando de nervura da ação, nos trechos iniciais do Dado 1:

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

35	uma fala do Futricio... ((para MS, em voz baixa)) "estou aguardando... o	Gesto icônico/ IDEM
36	[segurança" ((fala com clima de suspense))	Manutenção gesto/ IDEM
37 MS	[é:: não... qual é... ã::h ((fala sussurrando, aponta com o dedo indicador da mão direita para LM))	Gesto dêitico icônico/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
38 JC	<u>quem</u> é... ((sussurra para MS, orientando-o) o verdadeiro pai [do filh/	Idem/ IDEM
39 MS	[da cri-AN-ça	Idem/ IDEM
40 EM	mas como é que ele ((aponta com o dedo indicador da mão direita para LM) soube?	Gesto emblemático que continua na pausa/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
41 JC	não/ assim... é:: que ele ((aponta com a cabeça para MS)) é mentiroso e ele soltou no programa	Gesto emblemático + dêitico/ IDEM
42	de rádio dele "EU sei quem É o PAI da criança"/ então... agora, pra não ficar	Gesto icônico + metafórico/ IDEM
43	maus, ele precisa que o seguRA::Nça...((estende o braço, apontando com a cabeça para para LM))	Idem/ IDEM
44 EM	o segurança vai querer uma grana para revelar?	Gesto dêitico, depois emblemático/ IDEM
45 MS	<u>GRANA</u> ((suspende seu corpo para frente e senta-se na beirada da cadeira))	Gesto metafórico + dêitico gestual posterior à fala/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO OMPARTILHADO
46 JC	((para MS))como seria sua fala para ele? ((dirige o olhar para LM))	Gesto dêitico que continua na pausa/ IDEM + INTENÇÃO COMUNICATIVA
47 MS	ã::h qual é o verdadeiro PAI da cri-an-ça?	Gesto metafórico + gesto dêitico/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
48 JC	<u>quem</u> ... <u>quem</u> é o verdadeiro pai	Idem/ IDEM
49 MS	quem é o <u>verdadeiro</u> PAI da cri-ança ((fala em murmúrio de voz para LM))	Idem/IDEM
50 JC	ISSO/ vamo(s) gravar isso JÁ? <u>isso</u> / fala assim pra ele/ maldoso/ sorrateiro	Gesto dêitico e gesto emblático + icônico/ CORPOEIDADE DA AÇÃO + INTENÇÃO COMUNICATIVA
51 RP	((posiciona o gravador bem próximo, para captar a fala em voz baixa de MS))	Movimento práxico/ IDEM
52 MS	<u>qual</u> é o ve::r:::dadeiro PAI da CRI-AN-ÇA?	SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
53 JC	((pede para RP cortar a gravação com gesto emblemático; fala para MS)) dá uma risada maligna ((risos gerais))	Gesto emblemático + emblemático que continua na pausa/ CONNECTIVIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
54	vamo(s) lá/ de novo/ de novo/ DE NOVO/ fala pra ele ((aponta para LM))	Gesto dêitico + manutenção do gesto CORPOEIDADE DA AÇÃO + INTEÇÃO COMUNICATVA
55 MS	QUAL é ve::r:::dadeiro PAI da CRI-an-ça? ((fala em murmúrio de voz e depois disso dá um riso noturno))	Gesto icônico + gesto dêitico/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
56 LM	((riso alto e gesto corporal para frente))	Movimentos práxicos/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
57 TD	((risos gerais entusiasmados de aprovação))	Idem/ IDEM

Legenda. Conforme tipologia gestual em Vezali (2011, p.256): **(i) gesticulação:** constitui-se pelo movimento idiossincrático das mãos e braços, que podemos chamar de "gestos-discurso"; **(ii) pantomima:** é usada para definir uma ação, um objeto do mundo ou uma profissão; **(iii) emblemas** são gestos convencionalizados pelo uso em cultura, comunidade ou grupo social. Há também os dêitocs metafóricos emblemáticos e icônicos.

Acreditamos que o modo pelo qual os atores interagiram uns com os outros, pontuou um dos elementos mais relevantes de nossa análise, quer seja, a atitude reflexiva que os interlocutores assumiram frente aos acordos tomados e frente ao conteúdo trabalhado. A escolha de palavras do texto certamente é importante para quando se quer ser entendido. Mas esta tabela aponta que os gestos, a expressividade, a tonalidade de voz e outros componentes ligados à emoção certamente interferem na constituição e apropriação dos sentidos de cada cena. O uso de ações físicas e gestos durante o trabalho teatral, visando à produção e construção de sentidos, tornou-se uma verdadeira estratégia adotada pelos atores para dinamizar sua interpretação dos personagens.

Visamos observar quais elementos ancoraram os processos de (re)construção do sentido na presença de diversos déficits neurolinguísticos, como parafasias, agramatismos, dificuldades em encontrar palavras/anomias, hemiplegias e apraxias, etc. Privilegiamos categorias de análise (nervuras da ação) que pudessem abranger pressupostos da Linguística (Neurolinguística), da Semiótica e das Artes Cênicas, conforme apontado anteriormente.

O Dado 1 concentra, de maneira exemplar, a presença de semioses coocorrentes no PET, e também nas mais variadas práticas discursivas observadas cotidianamente no CCA (conversação, narrativas, argumentação, discussão sobre um tema em específico, discursos procedimentais envolvendo receitas culinárias, consultas médicas, trajetos, explicações de diversas ordens, etc).

Segundo Tonezzi (2007), quando analisamos o corpo do afásico em ação, podemos observar a organização de várias estruturas e processos cognitivos, como a percepção espaço-temporal, que é importante para a percepção do contexto, dos enquadres interacionais e do próprio interlocutor nas práticas enunciativo-discursivas do jogo teatral.

No exemplo fornecido através do Dado 1, podemos observar aqueles dois momentos distintos de estabelecimento do jogo, mencionados anteriormente: o primeiro o momento, o **dos acordos** e o segundo o momento, o da **ação cênica** propriamente dita. Vejamos, na primeira parte do trecho transcrito, das linhas 1 a 16, foram feitos quatro acertos no momento dos acordos: **i)** quando convidamos a todos a gravar o som de floresta; **ii)** quando perguntamos se todos concordavam com aquele som para ilustrar a floresta; **iii)** quando convidamos a todos para ouvir o som produzido; **iv)** quando todos os participantes aprovaram o som, que seria usado como cenário sonoro daquela cena na versão final da novela. Quanto ao segundo momento, o trecho transcrito já se inicia com a ação presente de cena, ou seja, o acordo sobre produzir aquele som já havia sido firmado e o grupo já estava o produzindo.

Estes dois momentos foram costurados pelas seguintes nervuras da ação, conforme também podemos ver pelo quadro acima: **i)** Conectividade/Objetivo Comum, quando o segundo momento, o da ação, já estava acontecendo; e depois, ao longo dos quatro acordos acordados, temos: **ii)** Sensorialidade/Espaço Compartilhado; **iii)** Conectividade/Objetivo Comum; **iv)** Sensorialidade/Espaço Compartilhado + Corporeidade da Ação.

Num outro trecho de nosso exemplo, que vai das linhas 34 a 57, foram feitos os seguintes combinados no momento dos acordos, que antecedeu à execução da cena: **i)** quando é proposta a inserção de uma fala de Futrício Jr; **ii)** quando decidimos como é que o Segurança soube da situação; **iv)** quando é proposto o pedido de suborno por parte do Segurança; **v)** quando decidimos qual seria a fala pontual de Futrício ao Segurança; **vi)** quando orientamos para que Futrício finalizasse com uma “risada maligna”. O segundo momento, aquele da execução da cena, configura-se pelas situações a seguir: **i)** quando Futrício pergunta contundentemente ao Segurança “quem é o pai da criança”; **ii)** a “risada maligna” de Futrício Jr.; **iii)** a risada inesperada do Segurança ao final da cena, que acabou sendo incorporada a ela. Estes dois momentos foram permeados pelas seguintes nervuras: **i)** no momento dos acordos: Conectividade/Objetivo Comum; Intenção Comunicativa; Sensorialidade/Espaço Compartilhado; Corporeidade da Ação + Intenção Comunicativa; Conectividade/Espaço Compartilhado; **ii)** no momento da ação: Sensorialidade/Espaço Compartilhado; Conectividade/Objetivo Comum; Conectividade/Espaço Compartilhado.

Uma constatação decisiva para a compreensão de nosso trabalho foi a de que, por força do nosso *modus operandi* com afásicos, houve mais momentos de acordos do que de ação, o que não diminuiu a potência do que realizamos, porém isso apenas revelou a natureza da nossa construção, já que a peça radiofônica foi montada sessão por sessão, contingencialmente, tendo em vista que a assiduidade dos participantes não era permanente; então os acordos tinham que ser revistos sempre, de forma pactual, consensual e coletiva, para que o *canovaccio* principal se mantivesse.

Na sessão 4.3.1, apresentaremos algumas transcrições e a análise de alguns dados relevantes do *corpus*, contudo, podemos verificar desde já, a partir da constatação acima, alguns processos semióticos que comparecem de forma mais saliente no PET, bem como algumas de suas implicações. Vejamos os exemplos:

**i) Efeitos de sentido:**

01 TD ((sentados, realizando gestos ritmados e sons diversos feitos com a boca, imitando o  
que seria som  
02 de floresta à noite))  
03 JC vamos gravar este som então/ Rogério? vamos gravar este som? ((girando o dedo

04 indicador da mão direita apontado para cima, para indicar todos os sons realizados))  
 05 TD ((movimento afirmativo com a cabeça))

**ii) Construção de intenção:**

34 JC ((sentando-se, falando para todos)) na sequência deste som/ a gente podia por  
 35 uma fala do Futricio... ((para MS, em voz baixa)) "estou aguardando... o  
 36 [segurança" ((fala com clima de suspense))  
 37 MS [é:: não... qual é... ã::h ((fala em voz baixa, aponta para LM))  
 38 JC quem é... ((em voz baixa para MS, orientando-o)) o verdadeiro pai [do filh/  
 39 MS [da cri-AN-ça  
 40 EM mas como é que ele ((aponta para LM)) soube?  
 41 JC não/ assim... é:: que ele ((aponta para MS)) é mentiroso e ele soltou no programa  
 42 de rádio dele "EU sei quem É o PAI da criança"/ então... agora, pra não ficar  
 43 mau, ele precisa que o seguRA::Nça...((estende o braço, apontando com a cabeça para  
 LM))  
 44 EM o segurança vai querer uma grana para revelar?  
 45 MS GRANA ((vem pra frente com o corpo e senta-se na beirada da cadeira))  
 46 JC ((para MS))como seria sua fala para ele? ((dirige o olhar para LM))  
 47 MS ã::h qual é o verdadeiro PAI da cri-an-ça?  
 48 JC quem... quem é o verdadeiro pai  
 49 MS quem é o verdadeiro PAI da cri-ança ((fala em voz baixa para LM))

**iii) Coordenação de reação:**

53 JC ((pede para RP cortar a gravação com gesto emblemático; fala para MS)) dá uma risada  
 maligna ((risos gerais))  
 54 vamo(s) lá/ de novo/ de novo/ DE NOVO/ fala pra ele ((aponta para LM))  
 55 MS QUAL é ve::r::dadeiro PAI da CRI-an-ça? ((em voz baixa, depois dá um riso soturno))  
 56 LM ((riso alto e movimento prático para frente))  
 57 TD ((risos gerais entusiasmados de aprovação))

Podemos verificar, por outro lado, semioses que compareceram de maneira recorrente e como interagiram entre si:

**i) quando de nossa orientação para que MS (Futricio Jr.) perguntasse a LM (Segurança) quem era o pai do filho imaculado de Angelita Joli:**

37 MS [é:: não... qual é... ã::h ((fala em voz, aponta com o dedo indicador da mão direita para LM))  
 38 JC quem é... ((múrmurio de voz para MS, orientando-o)) o verdadeiro pai [do filh/  
 39 MS [da cri-AN-ça  
 (...)\_-----  
 48 JC quem... quem é o verdadeiro pai  
 49 MS quem é o verdadeiro PAI da cri-ança ((fala em múrmurio de voz para LM))  
 50 JC ISSO/ vamo(s) gravar isso JÁ? isso/ fala assim pra ele/ maldoso sorrateiro  
 51 RP ((posiciona o gravador bem próximo, para captar a fala em voz baixa de MS))  
 52 MS qual é o ve::r::dadeiro PAI da CRI-AN-ÇA?

**ii) a partir de nossa orientação para que MS desse uma "risada maligna", LM entusiasmado oferece, também, uma risada bastante espontânea, completando, desta forma, a reação do seu personagem:**

53 JC ((pede para RP cortar a gravação com gesto emblemático; fala para MS)) dá uma risada  
 maligna ((risos gerais))  
 54 vamo(s) lá/ de novo/ de novo/ DE NOVO/ fala pra ele ((aponta para LM))  
 55 MS QUAL é ve::r::dadeiro PAI da CRI-an-ça? ((em voz baixa, depois dá um riso soturno))  
 56 LM ((riso alto e movimento prático))  
 57 TD ((risos gerais entusiasmados de aprovação)).

### 4.3.1 Discussão dos dados

#### ANEXO 1:

#### DADO 2 – Corpus: *AphasiAcervus* (22/08/2013)

Contexto: Sessão do PET com a presença dos afásicos SI, MN, MS, RL, RB, OB, LE e dos pesquisadores JC, NF, RP, EM, NE.

Gravação da Unidade de Ação # 1: Combinando a trama: O Desembarque Inesperado - Parte 1

Trata-se de um trecho inicial desta sessão, na qual os participantes afásicos e não afásicos explicam a EM, ausente no encontro anterior, como se deu o início dos combinados e improvisações que geraram o *canovaccio* geral da peça radiofônica.

LINHAS	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS QUE SE DESTACAM: Nervuras da ação
200 JC	aí a gente pegou.../ o Silva que distribuiu ó ((procura	Gesto icônico + expressão formulaica + direcionamento de olhar/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
201	objetos que foram usados como microfone))/ o Silva	Gesto dêitico verbal + dêitico gestual apontado para o apagador/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
202	pegou isso aqui/ assim ((pegando os apagadores do	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
203	quadro branco)) são os nossos/ é:: gravadores/ né?	Gesto icônico e gesto dêitico apontado para o apagador/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
204	((distribuindo)) os MP4	Movimento prático que continua na pausa/ SENSORIALIDADE ESPAÇO COMPARTILHADO
205	((todos os afásicos presentes entram em cena, além dos	Movimentos práticos/ POSTURA OU INTENÇÃO COMUNICATIVA
206	pesquisadores JC e RP. NF, fora da câmera, se posicionam	Idem/ POSTURA O INTENÇÃO COMUNICATIVA
207	na "passarela de saída do navio". NF ri))	Dêitico especial verbal + gestual IDEM
208 NF	é que eu chego por aqui ((explicando para EM))	Gesto ritmado e gesto dêitico, apontando para o cenário projetado/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
209 JC	aqui é a descida do nav...	Idem, posterior à fala/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
210 EM	a::h	Dêitico verbal/ IDEM
211 NF	olha esse é o avião/ assim... ((gesto com os braços))	Gesto dêiticos + ritmado/ SENSORIALIDADE ESPAÇO COMPARTILHADO
212 EM	<u>Navio</u> ((indica, corrigindo NF, como o dedo indicador da mão direita que ali é a descida do "navio" e não do "avião"))	Gesto emblemático/ IDEM
213 JC	o::/ o Silva falou/ eu falei/ como é o nome do porto onde	Gesto dêitico, apontando para o cenário e para o elenco e gesto metafórico/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
214	ela chegou? ele falou que é o <u>Porto Stroessner</u> ((faz um gesto	Gesto metafórico + ritmado, fala no ritmo do gesto/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
215	com as duas mãos descrevendo um círculo e juntando as palmas ao final e um olhar de cumplicidade para EM))	Manutenção dos gestos/ IDEM

216 EM/MS	[[risos]]	Movimentos práxicos/ IDEM
217 JC	<u>ele</u> falou que é o Porto Stroessner ((sorri))	Gesto dêitico e gesto emblemático / SENSORIALIDADE ESPAÇO COMPARTILHADO
218 MS	Maravilha	Emblemático + dêitico, fala no ritmo do gesto/ IDEM
219 JC	e eu falei: é razoável ((sorri))	Direcionamento de olhar + emblemático / POSTURA OU INTENÇÃO COMUNICATIVA
220 EM	é::	Dêitico especial verbal/IDEM
221 JC	Paragua::i... ((insinuando que em nosso Paraguai "as coisas são assim" e terminando de distribuir os apagadores))	Gesto metafórico, posterior à fala/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
222	a gente ficou assi/ ah! tem a Sosuke também ((dá um apagador	Gesto dêitico e gesto icônico/ IDEM
223	para SI; estão se posicionando)) vem cá Sosuke/ junta	Idem/ POSTURA OU INTENÇÃO COMUNICATIVA
224	aqui ((colocando SI ao lado de MN))/ cê lembra DISSO/	Gesto dêitico e gesto emblemático/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
225	né dona Noêmia? ((ela faz movimento afirmativo com a cabeça))	Manutenção do gesto dêitico, depois emblemático/IDEM
226	lembra disso/ né?	Manutenção do gesto/ IDEM
227 EM	ia chegar [a atriz	Gesto rtimado/ SENSORIALIDADE ESPAÇO COMPARTILHADO
228 JC	[vem cá Sosuke	Gesto dêitico verbal + gestual/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
229 EM	e vocês/ j[ornalistas/ todos querendo entrevistá-la	Gesto icônico/SENSORIALIDADE OBJETIVO COMUM
230 JC	[[para SI)) vira de frente para lá (.)	Gesto dêitico e movimento práxico para posicionar SI/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
231 EM	é isso?	Gesto dêitico especial verbal/ POSTURA OU INTENÇÃO COMUNICATIVA
232 JC	sim/ vamo lá(.	Gesto emblemático e gesto emblemático/ CORPOREIDADE DA AÇÃO

Neste extrato verificamos o estabelecimento do primeiro momento, o *momento dos acordos*, no qual recombinaos, nesta sessão, com a presença de todos, o *canovaccio* elaborado na sessão anterior e o ampliamos. Verificamos que os participantes utilizaram de várias estratégias para estabelecer intersubjetividade, entre as quais os gestos.

Observamos dois modos mais densos pelos quais os gestos estabelecem intersubjetividade, conforme nossas nervuras da ação:

**i) Postura ou intenção comunicativa**, através de movimentos práxicos e gestos que guiaram a atenção (principalmente dêiticos e icônicos) e que delinearão correspondências referenciais entre um acordo já firmado, uma retomada e um novo acordo (marcamos em cor azul o momento chave desta nervura):

213 JC	o::/ o Silva falou/ eu falei/ como é o nome do porto onde	Gesto dêitico, apontando para o cenário e para o elenco e gesto metafórico/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
214	ela chegou? ele falou que é o <u>Porto Stro<u>ess</u>ner</u> ((faz um gesto	Gesto metafórico + ritmado, fala no ritmo do gesto/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
215	com as duas mãos descrevendo um círculo e juntando as palmas ao final e um olhar de cumplicidade para EM))	Manutenção dos gestos/ IDEM
216 EM/MS	[(risos)]	Movimentos práxicos/ IDEM
217 JC	<u>ele</u> falou que é o Porto Stroessner ((sorri))	Gesto dêitico e gesto emblemático / SENSORIALIDADE ESPAÇO COMPARTILHADO
218 MS	Maravilha	Emblemático + dêitico, fala no ritmo do gesto/ IDEM
219 JC	e eu falei: é razoável ((sorri))	Direcionamento de olhar + emblemático / POSTURA OU INTENÇÃO COMUNICATIVA
220 EM	é::	Dêitico especial verbal/IDEM
221 JC	Paragua::i... ((insinuando que em nosso Paraguai "as coisas são assim" e terminando de distribuir os apagadores))	Gesto metafórico, posterior à fala/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM

**ii) Conectividade/objetivo comum**, através de gestos com aspecto semelhante e de forma recorrente, como os movimentos práxicos, gestos ritmados e os gestos de dêiticos verbais e gestuais que indicavam o espaço cênico e a colocação do cenário (ídem para a marcação em cor azul neste quadro):

205	((todos os afásicos presentes entram em cena, além dos	Movimentos práxicos/ POSTURA OU INTENÇÃO COMUNICATIVA
206	pesquisadores JC e RP. NF, fora da câmera, se posicionam	Idem/ POSTURA O INTENÇÃO COMUNICATIVA
207	na "passarela de saída do navio". NF ri))	Dêitico especial verbal + gestual IDEM
208 NF	é que eu chego por aqui ((explicando para EM))	Gesto ritmado e gesto dêitico, apontando para o cenário projetado/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
209 JC	aqui é a descida do nav...	Idem, posterior à fala/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
210 EM	a::h	Dêitico verbal/ IDEM
211 NF	olha esse é o avião/ assim... ((gesto com os braços))	Gesto dêiticos + ritmado/ SENSORIALIDADE ESPAÇO COMPARTILHADO
212 EM	<u>Navio</u>	Gesto emblemático/ IDEM

## **ANEXO 2:**

### **DADO 3 – Corpus: AphasiAcervus (29/08/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MS,

LM, SP, RB, OB.

Gravação da Unidade de Ação # 1: "O Desembarque Inesperado - Parte 2"

Momento em que Futricio Jr. fura o cerco de jornalistas e fãs e consegue perguntar à atriz sobre sua chegada inusitada a Porto Stroessner, de navio, navegando pelo Rio Paraguai e desembarcando em Foz do Iguazu e de como ele consegue perguntar a ela sobre seu filho brasileiro.

FRASE	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS EM DESTAQUE
	((...)((após a combinação coletiva da próxima etapa da cena, o grupo se organiza em três grupos de vozes para gravar o coro de jornalistas que falará enquanto Futricio Jr. "fura" o cerco de repórteres e fãs, para se aproximar da atriz)).	CORPOREIDADE DA AÇÃO; INTENÇÃO COMUNICATIVA; SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO; CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
01 JC	todo mundo pronto? 1/ 2/ E/ ((gesto dêitico, apontando diretamente para RP tomar a gravação))	Gesto de ação icônico, dêitico e gesto emblemático/ CONNECTIVIDADE/OBJETIVO COMUM
02 TD	((mescla de falas para dar a ideia de confusão, burburinho e multidão)) furou o	Movimentos práticos e ritmados + junção entre dêiticos gestuais e verbais/ SENSORIALIDADE/ INTENÇÃO COMUNICATIVA/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
03	cerco/ vai fugir/ olha lá o Futricio/ vai falar com ela/ furou o cerco mesmo/	Gestos icônicos + metafóricos e manutenção dos gestos/ IDEM
04	caramba/ vai fugir/ olha lá atriz/ olha lá/ vai falar com ela/ furou o cerco	Idem/ IDEM
05 JC	((coordena, com gestos icônicos de regência com as duas mãos, o "fadeout" de todos, para que as vozes diminuam aos poucos; depois, gesto da mão direita com dedos unidos e movimentando-se horizontalmente, indicando para RP "cortar" a gravação)).	Gesto dêitico/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
06 JC	JÓIA DEMAIS/ vamo(s) OUVI(r)? ((muitos risos de aprovação))	Gesto emblemático + expressão formulaica/ IDEM
07 EM	((levanta-se para cumprimentar JC e os demais atuantes))	Gesto emblemático + movimento prático/ IDEM
08 JC	<u>Pu: ta/</u> acho que ficou bom/ HEIN?	Gestos emblemático/ IDEM + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
09 EM	acho que FICOU	Idem/ IDEM
10 RP	todo mundo em suspense/ ficou bom ((e todos ouvem a gravação))	Gesto dêitico + emblemático/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
11	((depois de ouvir, aplaudem muito satisfeitos e com sorrisos))	Movimentos ritmados + emblemáticos + práticos/ IDEM

Conforme apontamos na seção acerca da densidade modal, numa primeira conclusão, podemos verificar neste trecho que o segundo momento, o da ação, com todas as suas formas modais, mais uma vez, estrutura os outros modos usados pelos atuadores afásicos e não afásicos e, da mesma forma, percebemos que uma descontinuidade na ação poderia fazer com que a atividade do jogo teatral ou da cena fosse interrompida. Nesse sentido, em geral, a *ação presente de cena* tem alta intensidade modal na atividade teatral.

A partir desta constatação, apontamos alguns tipos específicos de semioses no PET, como elas compõem e se sobrepõem e algumas de suas implicações:

**i) Efeitos de sentido:**

	(...)((após a combinação coletiva da próxima etapa da cena, o grupo se organiza em três grupos de vozes para gravar o coro de jornalistas que falará enquanto Futricio Jr. "fura" o cerco de repórteres e fãs, para se aproximar da atriz)).	CORPOREIDADE DA AÇÃO; INTENÇÃO COMUNICATIVA; SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO; CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
01 JC	todo mundo pronto? 1/ 2/ <u>E/</u> ((gesto dêitico, apontando diretamente para RP, para ele tomar a gravação))	Gesto de ação icônico, dêitico e gesto emblemático/ CONECTIVIDADE/OBJETIVO COMUM
02 TD	((mescla de falas para dar a ideia de confusão, burburinho e multidão)) furou o	Movimentos práticos e ritmados + junção entre dêiticos gestuais e verbais/ SENSORIALIDADE/ INTENÇÃO COMUNICATIVA/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
03	cerco/ vai fugir/ olha lá o Futricio/ vai falar com ela/ furou o cerco mesmo/	Gestos icônicos + metafóricos e manutenção dos gestos/ IDEM
04	caramba/ vai fugir/ olha lá atriz/ olha lá/ vai falar com ela/ furou o cerco	Idem/ IDEM
05 JC	((coordena, com gestos icônicos de regência com as duas mãos, o "fadeout" de todos, para que as vozes diminuam aos poucos; depois, gesto da mão direita com dedos unidos e movimentando-se horizontalmente, indicando para RP "cortar" a gravação))	Gesto dêitico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
06 JC	JÓIA DEMAIS/ vamo(s) OUVI(r)? ((muitos risos de aprovação))	Gesto emblemático + expressão formulaica/ IDEM

**ii) Construção de intenção:**

	(...)((após a combinação coletiva da próxima etapa da cena, o grupo se organiza em três grupos de vozes para gravar o coro de jornalistas que falará enquanto Futricio Jr. "fura" o cerco de repórteres e fãs, para se aproximar da atriz)).	CORPOREIDADE DA AÇÃO; INTENÇÃO COMUNICATIVA; SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO; CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
--	--	---

+

05 JC	((coordena, com gestos icônicos de regência com as duas mãos, o "fadeout" de todos, para que as vozes diminuam aos poucos; depois, gesto da mão direita com dedos unidos e movimentando-se horizontalmente, indicando para RP "cortar" a gravação))	Gesto dêitico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
-------	---	---

**iii) Retomada estratégica do momento dos acordos, posterior ao momento da ação, importantíssima para a conclusão da ação e para a construção dos acordos per se.**

06 JC	JÓIA DEMAIS/ vamo(s) OUVI(r)? ((muitos risos de aprovação))	Gesto emblemático + expressão formulaica/ IDEM
-------	---	---

07 EM	((levanta-se para cumprimentar JC e os demais atuantes))	Gesto emblemático + movimento prático/ IDEM
08 JC	<u>pu:ta</u> / acho que ficou bom/ HEIN?	Gestos emblemático/ IDEM + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
09 EM	acho que FICOU	Idem/ IDEM
10 RP	todo mundo em suspense/ ficou bom ((e todos ouvem a gravação))	Gesto dêitico + emblemático/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
11	((depois de ouvir, aplaudem muito satisfeitos e com sorrisos))	Movimentos ritmados + emblemáticos + práticos/ IDEM

**ANEXO 3:****DADO 4 – Corpus: AphasiAcervus (17/10/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos RL, LM, EC, MS, MN e SI.

Gravação da Unidade de Ação # 6: "Duas metades da laranja"

"Futrício Jr." traz para o Brasil, diretamente do Paraguai, para entrevistar em seu programa "Futrício Jr.", o "Mick Jaguar", cantor roqueiro e eterno namorado de "Angelita", acompanhado de "Mama Perlita", mãe de Angelita, índia guarani, bruxa, xamã e astróloga.

FRASE	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS EM DESTAQUE
	grupo combina o <i>ponto de virada</i> do <i>canovaccio</i> , decidindo que Perlita vai lançar um feitiço em Futrício; todos se preparam tando objetos, potes plásticos, utensílios de cozinha, papel, etc., que estão à mão ali no espaço do CCA, para fazer uma noplastia sinistra, mística, bruxuleante, o <i>leitmotiv</i> de Mama Perlita))	CORPOREIDADE DA AÇÃO; INTENÇÃO COMUNICATIVA; SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO; CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
01 JC	<b>ATENÇÃO</b> ((após este vocativo, gesto dêitico com dedo indicador da mão direita para RP gravar e novo gesto com o dedo indicador da mão esquerda para NE iniciar a fala combinada de Mama Perlita))	Gesto dêitico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA
02 NE	MIRA HOMBRE ((para MS, o "Futrício"))	Gesto dêitico + emblemático que continua na pausa/ SENSORIALIDADE + CORPOREIDADE DA AÇÃO + INTENÇÃO COMUNICATIVA
03 EC	<b>A:::</b> ((grito assustador e estridente; em seguida sons estridentes pelo espaço, feitos com vozes e objetos))	Gesto metafórico + manutenção do gesto/ IDEM
04 NE	continuares a encher el saco de <b>MI "IRRA"</b> , e de <b>MI GENRO</b> / te "lançarê" um	Gesto icônico mais metafórico/ IDEM
05	feitiço para cair tu lêngua, para NUNCA MAIS HABLAR	Idem/ IDEM
06 TD	((grito agudo ecoa pela sala, sons estranhos e místicos, feitos com a boca e com objetos pontuam a fala))	Movimentos ritmados e práticos/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
07 MS	((como Futrício, improvisando em cima, com muita agilidade)) e::/e::/ muito OBRIGA::DO/ <b>TCHA-Au</b>	Negação gestual + gesto emblemático/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
08	((gesto emblemático com as duas mãos movimentando-se amplamente da direita para a esquerda e vice-versa, indicando que está encerrando a entrevista abruptamente))	Idem/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO + INTENÇÃO COMUNICATIVA

09 JC	((compreendendo o gesto inusitado e a improvisação de MS, seguindo no mesmo raciocínio respondendo à improvisação)) aí/TODO MUNDO <b>junto</b>	Gesto emblemático + dêitico/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
10 JC	((puxa o coro indicando o início da ação com gestos de mãos, cantando a vinheta do programa, já produzida pelo grupo, para logo depois ser seguida por todos, que cantam junto)) "Futrí::cio Júnio:::R"	Idem + gestos práticos e ritmados/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
11 TD	((juntos, novamente)) "Futrí::cio Júnio:::R"	Idem + Idem/ INTENÇÃO COMUNICATIVA
12 MS	((que não perdeu tempo e completou a vinheta de encerramento do bordão do personagem)) O:::I::: ((faz um sinal de tchau com a mão direita e levanta-se para sair correndo))	Gesto emblemático + gesto de ação que continua na pausa/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
13 TD	((muitos risos e muitas palmas de todos, entusiasmadas de satisfação))	Gestos práticos e ritmados / IDEM

Conforme apontamos anteriormente, a análise multimodal interacional de Norris (2004, 2006) serviu de base e fundamentação teórica para nosso estudo. A abordagem desta análise possibilitou, para a presente pesquisa, um olhar dentro do enquadre das imagens, na maneira como os indivíduos negociam seus significados durante uma interação social e nos modos comunicacionais que acionam para interagirem e se comunicarem. A análise multimodal interacional possibilita tratar da interação entre os participantes presentes no dado, mediada por modos comunicacionais.

Conforme vimos em Vezali (2011) – também fonte de pesquisa para elaboração de nossas reflexões sobre conjugação entre fala, corpo e gesto, bem como de nossa tabela, ao lado de outros autores que se dedicam aos estudos da gestualidade, como McNeill (1992) – uma boa parte dos escritos sobre este tema resultaram em catalogações, classificações e instruções de uso em situações interacionais e no teatro. A constância em considerar o gesto como elemento semiótico chave posiciona sua importância na construção expressiva, em particular na linguagem teatral. Daí sua designação como um *operador cênico* e não como um mecanismo eventual e fortuito de algum entendimento estético.

No trecho transcrito acima, no último quadro analítico, podemos verificar a qualidade do gesto como operador cênico (marcando em cor azul o momento chave):

01 JC	<b>ATENÇÃO</b> ((após este vocativo, gesto dêitico com dedo indicador da mão direita para RP gravar e novo gesto com o dedo indicador da mão esquerda para NE iniciar a fala combinada de Mama Perlita))	Gesto dêitico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA
02 NE	MIRA HOMBRE ((para MS, o "Futricio"))	Gesto dêitico + emblemático que continua na pausa/ SENSORIALIDADE + CORPOREIDADE DA AÇÃO + INTENÇÃO COMUNICATIVA

+

07 MS	((como Futrício, improvisando em cima, com muita agilidade) e::/e::/ muito OBRIGA::DO/ <b>TCHA-Au</b> )	Negação gestual + gesto emblemático/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
08	((gesto emblemático com as duas mãos, movimentando-se amplamente da direita para a esquerda e vice-versa, indicando que está encerrando a entrevista abruptamente))	Idem/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO + INTENÇÃO COMUNICATIVA

+

09 JC	((compreendendo o gesto inusitado e a improvisação de MS, seguindo no mesmo raciocínio respondendo à improvisação)) aí/TODO MUNDO <b>junto</b>	Gesto emblemático + dêitico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
10 JC	((puxa o coro indicando o início da ação com gestos de mãos, cantando a vinheta do programa, já produzida pelo grupo, para logo depois ser seguida por todos, que cantam junto)) "Futri::cio Júnio:::R"	Idem + gestos práticos e ritmados/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO

A concepção de Grotowski (1972) de um teatro que tudo extrai do gesto e da ação física que devira do gesto, nos mostra e ensina a respeito da imprescindibilidade da coreografia concebida amplamente como movimentação cênica e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da cena. O ator, ao expor o gesto que informa a ação, apreende seu personagem descobrindo a “fábula”, em nosso caso demarcada na composição do *canovaccio* e de todos os seus, como podemos chamar, acontecimentos-gestos-ação física. Cada acontecimento da peça radiofônica comporta um “gesto-ação física” essencial, processo inicialmente pensado no *momento dos acordos* e posto em prática no *momento da ação*.

#### **ANEXO 4:**

##### **DADO 5 – Corpus: AphasiAcervus (24/10/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MN, MS, RL, RB, SP.

Gravação da Unidade de Ação #7 “Reação: O Paraguai se levanta!”

Contexto: Entrevista da Generalíssima do Exército paraguaio, “Carmem Gutierrez”, à Natalícia, repórter investigativa, em seu programa de rádio e do surgimento inesperado e sobrenatural de Mama Perlita durante a entrevista.

FRASE	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS EM DESTAQUE
(...) 01 JC	((para RB, que interpreta Carmem Gutierrez)) agora você pode falar assim “Mãe Perlita me revelou...”	Gesto dêitico + icônico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
02 EM	...o segredo...	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
03 MS	O <b>SEGREDO</b> ((repete teatralizando a fala com suspense na voz))	Gesto emblemático/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM

04 JC	((reagindo ao gesto de negação com a cabeça de MN, indicando censura por parte dela à dificuldade de fala de RB)) este processo aqui/ gente/ é uma construção colaborativa/ então dona Noêmia/ é	Gesto emblemático + icônico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
05	importante que todos falem/ <u>mesmo</u> com afasia/ essa é a grande riqueza do que a	Icônico + metafórico/IDEM
06	gente (es)tá fazendo	Idem/ IDEM
07 RB	((após gesto dêitico de JC para RB tomar o áudio)) Mãe Per:lita me re:-velou... ((gesto de ação grandioso com a mão esquerda))	Junção entre dêiticos verbais e gestuais/ (Conjugação Indicial)
08 JC	"o segredo..."	Gesto dêitico + icônico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
09 RB	o segredo	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
10 MS	ISSO	Gesto emblemático
11 JC	agora a gente podia dizer assim/ para deixar mais enxuto/ pra dar uma enxugada/	Gesto dêitico + icônico CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
12	[ela é minha conselheira pessoal	Gesto dêitico /IDEM
13 MS	[ISSO	Gesto emblemático/ IDEM
14 RB	ela é mi-nha conselheira pe:ssoal ((risos de aprovação))	Gesto dêitico/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
(...)	(...)	
15 MN	como posso falar com Mãe Perlita? (...)	Gesto emblemático/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CORPOREIDADE DA AÇÃO
16 MN	vou chamá-la para falar ((e aponta surpreendentemente para NE, que interpreta Mama Perlita))	Gesto dêitico/ IDEM
17 JC	<u>nossa</u> / <u>nossa</u> / Mãe Perlita (es)tá no <u>estúdio</u> ?/ então vamos fazer um barulho de aparição	Gesto emblemático + metafórico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
18	da Mãe <u>Perlita</u> ((faz um gesto grandioso para cima com o braço esquerdo)) PU:::SH:::	Gesto emblemático/ IDEM + INTENÇÃO COMUNICATIVA
19	((agora faz um gesto de simulação de explosão, com os dois braços estendidos para cima))	Idem + metafórico que continua na pausa sustentada (manutenção do golpe)/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CORPOREIDADE DA AÇÃO
20 TD	((risos))	Movimentos ritmados + direcionamento de olhares/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
21 MS	ISSO	Gesto emblemático / IDEM
22 EM	((risos)) "eu trouxe a Mãe Perlita aqui no <u>estúdio</u> "	Gesto emblemático/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
23 JC	É/ vai ter que ter aquele barulho (( <i>leitmotiv</i> de Mama Perlita)) e vai ter que ter o grito	Gesto metafórico/ CONECTIVIDADE + INTENÇÃO COMUNICATIVA

24 MS	A::::::::::::: ((grita e levanta o braço direito))	Gesto emblemático + icônico/ IDEM + IDEM
25 JC	acho que a marca registrada dela é o grito/ hein Rodrigo? ((RL concorda, rindo))	Gesto emblemático + dêitico/ CONNECTIVIDADE

Não houve na nossa direção da peça o estabelecimento de uma zona de conforto; o afásico foi colocado em “risco” cênico, foi exposto ao seu próprio fazer e ao poder de sua própria criatividade.

Podemos verificar, a partir desta constatação, alguns tipos específicos de semioses no PET e algumas de suas implicações, por exemplo:

### i) Efeitos de sentido:

07 RB	((após gesto dêitico de JC para RB tomar o áudio)) Mãe Per:lita me re:-velou... ((gesto de ação grandioso com a mão esquerda))	Junção entre dêiticos verbais e gestuais/
08 JC	“o segredo...”	Gesto dêitico + icônico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
09 RB	o segredo	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
10 MS	ISSO	Gesto emblemático
11 JC	agora a gente podia dizer assim/ para deixar mais enxuto/ pra dar uma enxugada:/	Gesto dêitico + icônico CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
12	[ela é minha conselheira pessoal	Gesto dêitico /IDEM
13 MS	[ISSO	Gesto emblemático/ IDEM
14 RB	ela é mi-nha conselheira pe:ssoal ((risos de aprovação))	Gesto dêitico/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO

### ii) Construção de intenção e retomada dos pactos:

04 JC	((reagindo ao gesto de negação com a cabeça de MN, indicando censura por parte dela à dificuldade de fala de RB))este processo aqui/ gente/ é uma construção colaborativa/então dona Noêmia/ é	Gesto emblemático + icônico/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
05	importante que todos falem/ <u>mesmo</u> com afasia/ essa é a grande riqueza do que a	Icônico + metafórico/IDEM
06	gente (es)tá fazendo	Idem/ IDEM

### iii) Coordenação de reação:

22 EM	((risos)) "eu trouxe a Mãe Perlita aqui no <u>estúdio</u> "	Gesto emblemático/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
23 JC	É/ vai ter que ter aquele barulho (( <i>leitmotiv</i> de Mama Perlita)) e vai ter que ter o grito	Gesto metafórico/ CONNECTIVIDADE + INTENÇÃO COMUNICATIVA
24 MS	A:::::::::::: ((grita e levanta o braço direito))	Gesto emblemático + icônico/ IDEM + IDEM
25 JC	acho que a marca registrada dela é o grito/ hein Rodrigo? ((RL concorda, rindo))	Gesto emblemático + dêitico/ CONNECTIVIDADE

Podemos verificar quais semioses compareceram de maneira recorrente e como interagiram, por exemplo:

i) Quando retomamos a ação e a fala de Carmem Gutierrez, após a interrupção de censura por parte de MN:

(...) 01 JC	((para RB, que interpreta Carmem Gutierrez)) agora você pode falar assim "Mãe Perlita me revelou..."	Gesto dêitico + icônico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
02 EM	...o segredo...	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
03 MS	O <u>SEGREDO</u> ((repete teatralizando a fala com suspense na voz))	Gesto emblemático/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM

+

07 RB	((após gesto dêitico de JC para RB tomar o áudio)) Mãe Per:lita me re:-velou... ((gesto de ação grandioso com a mão esquerda))	Junção entre dêiticos verbais e gestuais/ (Conjugação Indicial)
08 JC	"o segredo..."	Gesto dêitico + icônico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
09 RB	[o segredo	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
10 MS	[ISSO	Gesto emblemático

ii) Em todas as vezes que foi mencionada o surgimento sobrenatural de Mama Perlita:

17 JC	<u>nossa/ nossa/</u> Mãe Perlita (es)tá no <u>estúdio</u> ?/ então vamos fazer um barulho de aparição	Gesto emblemático + metafórico/ CONNECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
18	da Mãe <u>Perlita</u> ((faz um gesto grandioso para cima com o braço esquerdo)) PU:::SH:::	Gesto emblemático/ IDEM + INTENÇÃO COMUNICATIVA

19	((agora faz um gesto de simulação de explosão, com os dois braços estendidos para cima))	Idem + metafórico que continua na pausa sustentada (manutenção do golpe)/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CORPOREIDADE DA AÇÃO
----	--	--

+

23 JC	É/ vai ter que ter aquele barulho ((leitmotiv de Mama Perlita)) e vai ter que ter o grito	Gesto metafórico/ CONECTIVIDADE + INTENÇÃO COMUNICATIVA
24 MS	A:::::::::::: ((grita e levanta o braço direito))	Gesto emblemático + icônico/ IDEM + IDEM
25 JC	acho que a marca registrada dela é o grito/ hein Rodrigo? ((RL concorda, rindo))	Gesto emblemático + dêitico/ CONECTIVIDADE

Unidade Especial:

#### ANEXO 5:

#### **DADO 6 – Corpus: AphasiAcervus (05/09/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NF, NE, RP e dos afásicos: MS, SP, SI, RB.

Gravação da Unidade Especial: propagandas comerciais.

Contexto: após longa combinação, o grupo decide quais serão os patrocinadores dos programas de rádio que contarão o enredo da peça e farão parte da novela.

Foram pensados vários produtos temáticos, fechando a nossa escolha coletiva nos seguintes:

- A Radio Tupy veicula a novela;
- Três patrocinadores que apoiam a novela: (porque, afinal, eles querem ganhar dinheiro com ela); 1) *Preservativos Assunción*; 2) *Boite Recuerdos de Ypacaraí* - boate da elite que frequenta o Paraguai e na qual a famosa atriz paraguaia "Angelita Joli" lançará sua grife; 3) *Restaurante Nipom Pompom*, patrocinador do programa da "Shizwana" (jornalista que acabou não entrando na história em sua fase final).

Outros apoiadores dos programas de rádio foram aventados pelo grupo: 1) *Elixir de Garrafa de Mama Perlita*: emagrecedor, cura espinha, pé chato, espinhela caída, mal olhado, traz a pessoa em três dias, etc.; 2) *Supermercado Vereda Tropical*; 3) *Informática Los Panchos*; 4) *Lan House Tríplice Frontera*. Tais apoiadores, porém acabaram não sendo incorporados ao programa de rádio.

LINHAS	TRANSCRIÇÃO DA FALA	MODOS SEMIÓTICOS QUE SE DESTACAM
01 JC	então vamos grava(r) a propaganda da boate/ primeiro/ certo?	Gesto dêitico + gesto emblemático/ CONECTIVIDADE OBJETIVO COMUM
02 EM	aí fica com essa trilha?/ ou não ((NF toca no computador a canção "Recuerdos de Ypacaraí"	Gesto dêitico/ IDEM
03 JC	acho que SIM	Gesto emblemático/ IDEM
04 MS	I::sso	Gesto emblemático/ IDEM + INTENÇÃO COMUNICATIVA
(...) 05 JC	((com a citada canção ao fundo)) vamo(S) lá Renata/ você e a Sosuke comigo/ vamo(s) falar junto bem suave/ sexy assim	Gesto emblemático + icônico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA
06 JC, RB e SI	"boa::te..."	Gesto metafórico/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
07 MS	((com voz soprosa, bem suave)) "Recuerdos de Ypacaraí..."	Idem/ IDEM

08 JC	"...onde o amor acontece"	Idem/ CORPOREIDADE DA AÇÃO
M09 TD	((risos))	Movimento ritmado/ CONECTIVIDADE/ OBEJTIVO COMUM
(...) 11 JC	(...) então vamo(s) gravar/ <u>vai</u>	Gesto dêitico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA
12 MS e RL	((com voz suave e grave)) "Recuerdos de Ypacaraí"	Gesto metafórico/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
13 JC	i::sso/ ficou muito <u>bom</u> ((sorri e levanta a mão direita em sinal de "jóia"))	Gesto emblemático/ CONECTIVIDADE + INTENÇÃO COMUNICATIVA
(...) 01 EM	(...) Janaina/ podia ver com o seu Saulo/ uma musiquinha francesa para os Preservativos Asunción	Gesto icônico + dêitico/ CONECTIVIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO + INTENÇÃO COMUNICATIVA
02 JC	hu::m ((em pé sorri, olhando para SP))isso/ como que é uma musiquinha francesa?	Gesto emblemático + dêitico/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
06 (...) JC	(...) ((abre os braços de contentamento)) essa <b>equipe</b> ... ((e sorri grande))	Gesto emblemático/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
07 NE	((põe uma música francesa qualquer para tocar no computador como pano de fundo))	Movimento práxico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM + SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
08 MS	((com voz bem suave e grave)) "Preservativos Asunción"	Gesto emblemático + metafórico/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO + CORPOREIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO
09 JC	aí o Rogério fala "para sua segurança e conforto"	Gesto dêitico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
10 EM e TD	((muitos risos altos))	Movimento práxico/ IDEM
(...) 11 NE	(...) ((para EM)) como chama essa música?	Gesto dêitico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
12 EM	"Sur le Ciel de Paris"	Gesto de emblemático/ IDEM
(...) 15 JC	(...) então/ VAMOS LÁ	Gesto emblemático + expressão formulaica/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
16 RL	(es)tá eufórica ((sorri))	Gesto dêitico/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
17 JC	silêncio no estúdio ((comando gestual para RP gravar e para os três cantarem))	Gesto emblemático/ INTENÇÃO COMUNICATIVA + CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
18 MS	((ao sinal de JC)) "Preservativos Assunción..."	Gesto emblemático + metafórico/ SENSORIALIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO + CORPOREIDADE/ ESPAÇO COMPARTILHADO

19 RL	((ao sinal de JC)) "para sua segurança e conforto"	Gesto emblemático/ IDEM
20 NE	((imediatamente põe a gravação da canção "Sur le Ciel de Paris" no computador, com letra em "fade in" e, em seguida", faz um "fade out"))	Movimento prático/ IDEM
21 TD	((palmas entusiasmadas e risos))	Movimentos ritmados/ CONECTIVIDADE/ OBJETIVO COMUM
(...) 22 NE	(...) ficou cortinho né?/ é que eles não tinham dinheiro para pagar mais <b>Música</b>	Gesto emblemático + metafórico/ IDEM
23 TD	((muitos risos altos))	Movimentos práticos/ IDEM

A musicalidade e os efeitos sonoros que, inseridos na montagem final, sugerem noite, natureza, animais, rituais indígenas, bruxaria, intercalados pela valorização do silêncio, foram escolhidos criticamente para sugerir espaços, sentimentos de alegria, solidão, euforia dos personagens, bem como para criar o ambiente de verossimilhança do universo sógnico da peça. Por fim, ressaltamos novamente a importância da postura teatral, envolvida e necessária para a efetivação do segundo momento, o momento da ação. A reflexividade e a competência exigida para cada um daqueles dois momentos (acordos e ação) não é a mesma, certamente. Há em cada um deles uma agregação de competências e semioses distintas e solidárias que compareceram, permitindo com que cada uma destas etapas fosse possível de existir em conformidade e adequação ao seu contexto enunciativo, criativo, comunicativo e interacional.

### **Considerações finais: o legado de Ypacaraí...**

No início de nosso trabalho, buscamos verificar e responder àquelas três questões pontuais que nortearam este estudo: **i)** questões de natureza semiológica; **ii)** questões de fundo linguístico-cognitivo; **iii)** questões teóricas e metodológicas, analisando a coexistência/coocorrência de semioses verbais e não verbais no Programa de Expressão Teatral com Afásicos do CCA, tendo como *corpus* central a montagem e produção, com o elenco afásico e não afásico, de uma peça radiofônica chamada “Recuerdos de Ypacaraí – Quando o Brasil Quase Entrou (de novo) em Guerra Contra o Paraguay”, observando o alcance da epistemologia interdisciplinar que fundamentou este estudo.

Para a análise dos dados que envolveram o fenômeno investigado, tomamos como base a abordagem sociocognitiva de forte filiação interacionista, que postula que a linguagem e a interação são essenciais na constituição e organização da cognição humana (VYGOTSKY, [1934] 1987; MORATO, 1996; 2000, SALOMÃO, 1999, TOMASELLO, 1999/2003). A análise multimodal que foi proposta nesta Dissertação permitiu uma melhor compreensão dos processos de construção do sentido nas afasias e das condições de emergência dos vários tipos de semioses apresentados no PET, de forma a dar coesividade comunicativa e atuar de forma intersubjetiva, coordenada e reflexiva na organização de todo um espaço simbólico. Foi possível adensar o conhecimento sobre questões específicas da reconstrução da linguagem pelo atador afásico e suas manifestações nas reorganizações expressivas do ato teatral, bem como de que forma o afásico faz uso de suas próprias patologias, anomias e dificuldade de encontrar palavras, etc., para criar competentemente no jogo teatral e nas atividades interacionais.

A hipótese aqui verificada demonstrou que a capacidade expressiva do afásico se renova em novas competências semióticas que funcionam plenamente na elaboração de um produto artístico e também se deixam ver nas práticas discursivas. O estudo em torno do fenômeno teatral, aqui apontado como chave da observação em questão, a partir de uma perspectiva interacional, permitiu-nos, também, uma compreensão mais apurada das afasias questionando, por exemplo, a definição que a toma como perda da capacidade de realizar operações metalinguísticas, essenciais, por exemplo, ao fazer teatral.

A peça radiofônica do CCA, ao trabalhar com a percepção do espectador através dos sentidos, o fez como parte da proposta de concepção cênica, por meio de elementos que funcionaram como ícones que ainda não estão definidos na mente como categoria propriamente dita, estabilizada e representada por algum recurso semiótico, mas apenas como sensação, qualidade de sentir, já que cada espectador pôde atribuir ao que sentiu ao ouvir a

peça um significado diferente, não se estabelecendo a certeza coletiva ou individual nesse caso, somente o sentimento fluído devido à própria natureza da recepção, por parte do espectador, de uma peça de rádio.

Também foi possível detectar elementos que foram trabalhados em cena (e que não podem ser retratados pela imagem, como no caso de uma foto, por exemplo, mas pela peça em ação em si ou pela dramaturgia) que despertaram a sequência de apreensão do teatro como fenômeno, do qual falamos ao longo desta Dissertação. Desta forma, essa análise, ao mesmo tempo em que se encerra não se conclui, pois, faz parte do fazer teatral em si, para além do PET, estar se refazendo na tentativa de, assim, se recriar sempre.

Vezaei (2011), ao analisar o trabalho de Klippi (2006), afirma que algumas pessoas afásicas expressam elementos não verbais de forma muito complexa; isso seria importante na compensação das alterações na fala e na tomada de turnos conversacionais, da dinâmica interacional e da gestão do evento comunicativo. Vezaei (2011, p.41) defende que o indivíduo afásico, mesmo apresentando alterações significativas em sua fala, não deixa de participar dos turnos conversacionais, de estar atento aos tópicos em questão, de apresentar coerência pelo uso da gestualidade e dos movimentos corporais, sobretudo pelo direcionamento de seu olhar e da prosódia.

De nossa parte, verificamos que os afásicos, apesar do comprometimento neurológico e das alterações metalinguísticas, conservaram e reorganizaram uma competência de natureza textual-discursiva teatral e, por conseguinte, artística e multimodal. Competência que possibilitou que participassem de uma *educação teatral semiótica* e que fossem instruídos quanto à densidade modal e, desta forma, que conduzissem ativamente o jogo teatral, que sustentassem o ato cênico, a conversação, a troca de turnos e a elaboração semiótica – pela via do *processo colaborativo*, tão caro ao fazer teatral. Podemos chamar esta competência de *conduta teatral* e isso nos permitiu uma espécie de reconstrução ou apropriação do Teatro do Absurdo como o que fizemos na peça radiofônica, através da movimentação dinâmica e cooperativa dos turnos, contribuindo para a coordenação das ações e para a construção dos sentidos.

O estudo das afasias tem permitido avanços no entendimento da cognição humana de forma geral (MORATO, 2010); o estudo linguístico e sociocognitivo das afasias tem viabilizado um melhor entendimento acerca das relações entre cérebro, linguagem e cognição, tomadas em situações variadas de interação. A dimensão multimodal da atividade teatral, bem como a emergência de semioses coocorrentes simultâneas e solidárias nos jogos teatrais aqui descritos, como pudemos observar, manifestou-se nas práticas expressivas dos atores

afásicos durante a ação teatral, de modo a indicar formas de interação em todo o processo, que influenciaram na produção artística.

A interação entre várias semioses (olhar, gesto, expressão corporal, fala, etc.) gera para o afásico situações de ganho sociocognitivo, do qual destacamos o aprimoramento da comunicação e seus processos sociocognitivos permitido pelas atividades intersubjetivas, inferenciais, intencionais, corporais, sensório-motoras e práxicas na medida em que eles não deixam de lançar mão de processos linguísticos e cognitivos para dar conta das tarefas que exigem uma reflexividade mais intensa e específica dos afásicos sobre a linguagem e sobre a significação.

O PET do CCA, ministrado por nós desde 2004, teve por objetivo o favorecimento e o reconhecimento expressivo da pessoa afásica, através de um constante exercício de representação e reflexão sobre as atividades e atitudes cotidianas *de* e *em* forma teatral, sendo os jogos teatrais, improvisação, interpretação e construção de cenas os eixos principais. O PET, no âmbito do qual desenvolvemos a peça radiofônica, contribuiu e aprimorou estes objetivos.

As atividades corporais, os exercícios de estímulo à intuição e à criatividade, exercícios de percepção corporal e de percepção do outro em situação de jogo teatral, de relaxamento, bem como as encenações e as criações dramatúrgicas (como a elaboração de pequenas cenas ou narrativas, tal como a encenação de tradições orais, paródias de histórias clássicas da literatura, teatralização de letras de canções, o trabalho com máscaras neutras e expressivas, a encenação de uma peça radiofônica, etc.) não se deram em função dos limites que as sequelas de lesões cerebrais imputaram aos afásicos, mas contando com elas, no enfrentamento e na superação criativa, através do poder transformador da arte e do fazer teatral. Pudémos verificar atentamente como diferentes semioses concorrem e coocorrem durante o PET, desde a instalação da proposta de trabalho: aquecimento vocal, corporal e exercícios de articulação e projeção da voz, exercícios de expressão corporal, jogos interativos de percepção espacial, jogos interativos de percepção do coletivo e do social e exercícios de criatividade e improvisação até a elaboração de um produto teatral, a peça radiofônica.

Através da análise dos dados vídeogravados, selecionamos o *corpus* conforme os procedimentos metodológicos adotados. Por meio da análise do *corpus* verificamos a ocorrência de elaboração consciente de estratégias comunicativas pelo ateador afásico, como gestos coordenados com outros recursos semiológicos, olhar, prosódia e movimentos corporais, que evocaram diferentes processos de significação. Em nossa tabela de nervuras da

ação/categorias de análise, procuramos diferenciar o gesto e a ação física, a ação presente de cena do simples movimento, por perceber que os primeiros podem apresentar-se como uma realidade simbólica interpretável. Neste sentido, é possível concluirmos que a observação e o estudo do comparecimento solidário de semioses verbais e não verbais no PET contribuiu para a elaboração de parâmetros de verificação de significação do ato teatral afásico, através dos quais trabalhamos a questão da densidade modal (NORRIS, 2004, 2006, 2009).

Por fim, por meio da análise das sessões vídeogravadas, percebemos que o *corpo expressivo/performativo* do afásico se torna mais potencialmente expressivo quando posto em ação, contextualizado em uma situação, seja ela linguística ou não, na qual deve realizar um gesto ou uma ação relevante e significativa. Notamos que a natureza sociocognitiva e sociointeracional dos jogos teatrais auxiliou o ator afásico na retomada de uma expressividade comunicativa com sentido e que dialoga com o mundo, justamente por ser o fazer teatral uma prática intersemiótica por natureza, facultando o comparecimento de complexas redes multimodais no trabalho teatral com afásicos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o Seu Duplo**. Lisboa: Fenda, 1989

BAJARD, Elie. **Ler e dizer**. São Paulo: Cortez, 1994

BAKHTIN, Mikhael. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992

BARBOSA, Pedro. **Teoria do Teatro Moderno: Axiomas e Teoremas**. Porto: Edições Afrontamento, 1982

BAREA, Pedro. *El teatro como espejo del ecosistema tecnológico*. In **Escenários de la Radio**. Madrid: Revista El Público, 1988.

BASTOS, Lilian Cristina. *Interação, múltiplas semioses e corpo: uma interlocução com Charles Goodwin*. **Revista Caleidoscópio**. Vol. 8, n. 2, p. 99-102. Porto Alegre: Editora UNISINOS, mai/ago 2010

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996

BERTRAND, Denis **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003

BLIKSTEIN, Izidoro **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. S. Paulo: Cultrix, 1983

BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não Atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

\_\_\_\_\_. **200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-Ator com vontade de Dizer Algo Através do Teatro**, 13.a Edição. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1997

\_\_\_\_\_. **Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular** Coimbra: Centelha, 1977

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009

BROOK, Peter. Trad. Carlos Porto. **O Diabo é o Aborrecimento: Conversa Sobre Teatro**. Porto: Edições Asa, 1993

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

CAVASSIN, Juliana. **Perspectivas para o Teatro na Educação como conhecimento e prática pedagógica**. R.cient./FAP, V.3, p. 39-52, Curitiba: jan./dez. 2008

CAZELATO, Sandra. **A interpretação de provérbios parodiados por afásicos e não afásicos**. Tese de Doutorado em Linguística. UNICAMP: Campinas, 2008

COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001

DIONÍSIO, Angela Paiva & VASCONCELOS, Leila Janot de. Multimodalidade, gênero textual e leitura. *In* **Múltiplas linguagens para o ensino médio**. São Paulo: Parábola Editorial, 2013

DUCROT, Oswald. **La preuve et le dire**. Paris: Mame, 1973

ECO, Umberto. **Sobre Espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989

\_\_\_\_\_. A Semiologia dá um Salto de Quantidade. *In* **Semiologia do Teatro**. Guinsburg, J., Netto, J. T. C., Cardoso, R. C. São Paulo: Perspectiva, 1978

ELIADE, Micea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Ed. Mercuryo, 1992

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

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio, o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2001

FERREIRA, Aurelio Buarque de Hollanda **Novo Aurélio – Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

GAMBARO, Griselda. **La persistencia**. Buenos Aires: Grupo Editorial, 2007

GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma teoria interpretativa da cultura. *In* C. Geertz. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978

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

\_\_\_\_\_. [1979]. Footing. *In* **Sociolinguística Interacional**. Ribeiro, B. T & Garcez, Pedro M. (org.). Porto Alegre: Editora AGE Ltda., 1998

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

GREIMAS, Algirdas Julien. Trad. Haqira Osakape e Izidoro Blikstein. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/Ed. USP, 1973

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

\_\_\_\_\_. **Em busca de um teatro pobre**. *Prefácio de Peter Brook*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

\_\_\_\_\_. **Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 - 1969**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007

GUINSBURG, Jacó; NETTO, José Teixeira Coelho & CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006

HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood. **Language as social semiotic: The social interpretation of language and meaning**. London: Edward Arnold, 1978

\_\_\_\_\_. Trad. Jesus Antônio Durigan Estrutura e função da linguagem. In LYONS, J. (Org.) **Novos horizontes em linguística**, p. 134-160. São Paulo: Cultrix, 1976

HEBLING, Carolina. **Atividades de reformulação na conversação entre afásicos e não afásicos**. Dissertação de Mestrado em Linguística. UNICAMP: Campinas, 2009

HOLLER, Judith & BEATTIE, Geoffrey. Gesture use in social interaction: how speakers' gestures can reflect listeners' thinking. In MONDADA, L., MARKAKI, V. (eds.). **Interacting Bodies. Online proceedings of the 2d ISGS Conference** ([http://gesture-lyon2005.enslsh.fr/article.php3?id\\_article=259](http://gesture-lyon2005.enslsh.fr/article.php3?id_article=259)), 2006

HUMBOLDT, Wilhelm. **Linguistic Variability & Intellectual Development**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972

IEDEMA, Rick. Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. In **Visual communication**, v. 2, n. 1, p. 29-57, 2003

KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication**. London: Arnold Editors; New York: Oxford University Press, 2001

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à Linguística Textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; CUNHA-LIMA, Maria Luísa. **Do Cognitivismo ao Sócio-Cognitivismo**. In: **Introdução à Linguística – fundamentos epistemológicos**. MUSSALIM, F. e BENTES, A. C. (orgs.). São Paulo: Cortez, 2004

KOUDELA, Ingrid Dormiem. **Jogos Teatrais: Um Processo de Criação** Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. USP: São Paulo, 1981

\_\_\_\_\_. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991

LIMA, Rafahel Jean Parintins. **Perspectivação social no Centro de Convivência de Afásicos do IEL/UNICAMP**. Dissertação de Mestrado em Sociolinguística. UNICAMP: Campinas, 2014

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

\_\_\_\_\_. **Do código para a cognição: o processo referencial como atividade cognitiva.** 2003a. (Mimeografado).

\_\_\_\_\_. **Perplexidades e perspectivas da Linguística na virada do milênio.** Trabalho apresentado na VI Semana de Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa: 10-12 de fevereiro, 2003b.

\_\_\_\_\_. **Da Fala para a Escrita: Atividades de Retextualização.** São Paulo: Cortez, 2001

MIRA, Caio. **O CCA como uma comunidade de práticas: uma análise das interações do Centro de Convivência de Afásicos.** Dissertação de Mestrado em Linguística. UNICAMP: Campinas, 2006

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso.** (ed. original, 1987; 1.a ed. brasileira, 1989). Campinas: Pontes, 1997

\_\_\_\_\_. **Pragmática para o discurso literário.** São Paulo: Martins Fontes, 1996

MERLEAU-PONTY, Maurice. Trad. Marilena Chauí. O olho e o espírito. *In* **Textos selecionados.** Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MONDADA, Lorenza. **Production du savoir et interactions multimodales .Une étude de la modélisation spatiale comme activité pratique située et incarnée.** *In* Revue d'anthropologie des connaissances. Vol. 2, n.o 2, 2008

MONDADA, Lorenza, MARKAKI, Vicky. (Eds.). **Interacting Bodies.** Online proceedings of the 2d ISGS Conference. ([http://gesture-lyon2005.ens-lsh.fr/article.php?id\\_article=259](http://gesture-lyon2005.ens-lsh.fr/article.php?id_article=259)), 2006

MONDADA, Lorenza. **Gestion du topic et organization de la conversation.** *In* Cadernos de Estudos Linguísticos 41, UNICAMP: Jul./ Dez, 2001

MONDADA, Lorenza, PEKAREK, Simona Doehler. **Interaction sociale et cognition située : quels modèles pour la recherche sur l'acquisition des langues, AILE (Acquisitions et Interactions en Langue Etrangère),** 12, 81-102 (<http://aile.revues.org/document947.html>), 2000

MORATO, Edwiges Maria. **CONTRIBUIÇÕES DA NEUROLINGUÍSTICA PARA A LINGUÍSTICA APLICADA - E VICE-VERSA.** In: Revista (Con)Textos Linguísticos, Vitória, v.8, n. 10.1, p. 293-314, 2014

\_\_\_\_\_. **Semiologia das Afasias.** São Paulo: Editora Cortez, 2010a

\_\_\_\_\_. **Noção de frame no contexto neurolinguísticos: o que ela é capaz de explicar?** Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Cognição n 93 o 41, p. 93-113, 2010b

\_\_\_\_\_. **O caráter sociocognitivo da metaforicidade: contribuições do estudo do tratamento de expressões formulaicas por pessoas com afasia e com Doença de Alzheimer.** Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 157-177, jan./jun. 2008

\_\_\_\_\_. **Da noção de competência no campo da Linguística.** In Situar a língua(gem). SIGNORINI, I. (org). São Paulo: Parábola, 2008

\_\_\_\_\_. **Competência e metalinguagem no contexto de práticas interativas de afásicos e não-afásicos.** Relatório Parcial de Pesquisa. Fapesp: Processo n. 06/52950-9, 2007.

\_\_\_\_\_. *et alli.* **Análise da competência pragmático-discursiva de sujeitos afásicos que freqüentam o Centro de Convivência de Afásicos (CCAIEL/UNICAMP).** Relatório Final de Pesquisa, FAPESP, processo 03/02604-9, 2005

MORATO, Edwiges Maria; BENTES, Anna Christina. (orgs.). **Referenciação e Discurso.** São Paulo: Contexto, 2005

MORATO, Edwiges Maria. **Metalinguagem e referenciação: a reflexividade enunciativa nas práticas referenciais.** In BENTES, A. C., KOCH, I.V. & MORATO, E. M. (orgs.). Referenciação e discurso, São Paulo, Cortez, 2005

\_\_\_\_\_. **Aspectos sócio-cognitivos da atividade referencial: as expressões formulaicas.** In MIRANDA, N. S. e NAME, M. C. (Eds.). Linguística e Cognição. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005

\_\_\_\_\_. **O interacionismo no campo lingüístico.** In MUSSALIM, F. & BENTES, A. C. (orgs.) Introdução à lingüística – Fundamentos epistemológicos. São Paulo: Cortez Editora, 2004

\_\_\_\_\_. *et alli.* **Sobre as afasias e os afásicos – subsídios teóricos e práticos elaborados pelo Centro de Convivência de Afásicos (Universidade Estadual de Campinas).** Campinas: Ed. da Unicamp, 2002

MORATO, Edwiges Maria. & BENTES, Anna Christina. **Das intervenções de Bourdieu no campo da lingüística: reflexões sobre competência e língua legítima.** Horizontes, 20: 31-48, 2002

MORATO, Edwiges Maria. **Neurolingüística.** In MUSSALIM, F.; BENTES, A. C. (Orgs.) Introdução à Linguística: domínios e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2001

\_\_\_\_\_. **As afasias entre o normal e o patológico: da questão neuro(lingüística) à questão social.** In: LOPES, F.; MOURA, H. (orgs.) Direito à fala. A questão do preconceito lingüístico. Florianópolis: Insular, 2000

\_\_\_\_\_. **O Centro de Convivência de Afásicos (CCA) Como Prática Discursiva,** Simpósio do IV Congresso Brasileiro de Neuropsicologia, Rio de Janeiro, RJ, 1999

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Cognição – As Reflexões de L. S. Vygostsky Sobre a Ação Reguladora da Linguagem.** São Paulo: Palas Athena, 1996

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2008

NORRIS, Sigrid. **Multiparty interaction: a multimodal perspective on relevance.** *Discourse Studies*, 8(3) p. 401-421, 2006

ORTEGA Y GASSET, José. Trad. Jacó Guinsburg. **A ideia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1991

PAVIS, Patrick. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999

PEIXOTO, Fernando. **O Que é Teatro.** 5.a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983

PEREIRA, José Amancio Tonezzi Rodrigues. **A Arte do Ator e o Ato do Afásico.** Dissertação de Mestrado em Educação. UNICAMP: Campinas, 2003

ROJO, Roxane; ALMEIDA, Eduardo de Moura (Orgs.). **Multiletramentos na escola.** São Paulo: Parábola Editorial, 2012

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011

\_\_\_\_\_. 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

SALOMÃO, Margarida. Entrevista com Margarida Salomão; por Jan Edson Rodrigues Leite Karina Falcone. *In Revista Investigações.* Vol. 23, nº 2, julho 2010

\_\_\_\_\_. *A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem.* *In Veredas: Revista de Estudos Linguísticos.* V. 3, n.1, p. 61-79, Juiz de Fora, Editora da UFJF, jan/jun 1999

SANTAELLA, Lúcia. **A Teoria Geral dos Signos.** São Paulo: Editora Ática, 1995

\_\_\_\_\_. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983

Santos, Luis Alberto Brandão. **O corpo no teatro.** Revista Aletria/UFMG. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. 2000. Visitado pela última vez em 12/01/2016.

SAROLDI, Luiz Carlos. A Guerra dos Mundos e o outro conflito mundial. *In* MEDITSCH, Eduardo (org.). **Rádio e Pânico. A Guerra dos Mundos, 60 anos depois.** Florianópolis: Ed. insular, 1998

SILVA, Augusto Soares. Linguagem, cultura e cognição ou a linguística cognitiva. *In* SILVA, A. S., TORRES, A. & GONÇALVES, M. (orgs.) **Linguagem, cultura e cognição: estudos de linguística cognitiva.** V.1 Coimbra, Almedina, 2004, pp.1- 18.

SPERBER, George Bernard. **Introdução a Peça Radiofônica**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1980

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais na Sala de Aula: um manual para o professor**. São Paulo: Perspectiva, 2010

\_\_\_\_\_. **Improvisação para o teatro**. 4.a edição. São Paulo: Perspectiva, 2005

\_\_\_\_\_. **O jogo teatral no livro do diretor**. 2.a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004

\_\_\_\_\_. Trad. I. D. KOUDELA. **Jogos teatrais. O fichário**. São Paulo: Perspectiva, 2001

\_\_\_\_\_. **Improvisação para o Teatro**. Ed. Perspectiva. São Paulo: 1978

STANISLAVSKI, Constantin. Trad. Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964

\_\_\_\_\_. Trad. Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

\_\_\_\_\_. Trad. Pontes de Paula Lima (da tradução norte-americana). **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972

\_\_\_\_\_. Trad. Paulo Bezerra (do original russo). **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cena e Contágio: o caso da Companhia de Arte Intrusa*. In **Rev. O Percevejo on line**, vol. 3, n. 2. UFRJ. Rio de Janeiro, 2011

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

\_\_\_\_\_. **Distúrbios de Linguagem e Teatro: O Afásico em Cena**. São Paulo: Editora Plexus, 2007

Tubero, Ana Lucia. **Construção conjunta de objetos de discurso: a experiência do Centro de Convivência de Afásicos na elaboração do livro ‘Sobre as afasias e os afásicos’**. Tese de Doutorado em Linguística. UNICAMP: Campinas, 2006

TURNER, Victor. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987

VEZALI, Patrick Aparecido. **A dêixis na interação entre afásicos e não afásicos: conjugação indicial fala/gesto**. Tese de Doutorado em Linguística. UNICAMP: Campinas, 2011

**Anexos:****ANEXO 1:****DADO 2 – Corpus: *AphasiAcervus* (22/08/2013)**

Contexto: Sessão do PET com a presença dos afásicos SI, MN, MS, RL, RB, OB, LE e dos pesquisadores JC, NF, RP, EM, NE.

Gravação da Unidade de Ação # 1: Combinando a trama: O Desembarque Inesperado - Parte 1  
Trata-se de um trecho inicial desta sessão, na qual os participantes afásicos e não afásicos explicam a EM, ausente no encontro anterior, como se deu o início dos combinados e improvisações que geraram o *canovaccio* geral da peça radiofônica.

01 JC e aí, aproveitando esse momento... plural ((gesticula  
02 com as mãos de forma circular?, convidando os participantes ao início do PET))  
03 MS hu::m plural... puta que... ((abaixa a cabeça e põe a  
04 mão na testa))  
05 JC (...)  
06 a gente fez uma coisa plural na semana passada/ assim  
07 né, pluricultural ((faz um gesto com a mão indicando  
08 totalidade)) e foi assim/ o pessoal começou a explicar  
09 como tinha sido a conversa sobre o rádio/ na semana  
10 retrasada/ né. que tinham ouvido o rádio...  
11 EM um pouquinho né?  
12 JC um pouquinho/ e aí o Rogério passou pra mim é:: uma  
13 lista/ aquela lista ((faz gesto com as duas mãos  
14 indicando um papel )) que vc montou/ Duda/ do que que  
15 tem no rádio: tem vinheta/ tem propaganda/ tem locução/  
16 tem programa de entrevista/ né/ tem programa de  
17 esportes/ várias coisas/ tem rádio novela...  
18 MS isso radio novela ((e aponta para EM))  
19 JC e tem programa sobre a vida das celebridades  
20 MS Isso  
21 JC FOfocas  
22 EM pregação religiosa  
23 JC isso/ pregação religiosa:: programa religioso/  
24 programa esotérico  
25 EM missa...  
26 JC missa... então tem várias coisas no rádio/ né? e aí a  
27 gente começou uma discussão sobre como a gente poderia/  
28 então/ desenvolver na parte de teatro/ é:: as várias  
29 coisas que compõem um programa de uma estação de radio  
30 novela(.) e aí eu perguntei para as pessoas que estavam  
31 aqui/ que eram a dona Noêmia/ o Silva e a Sosuke/ o  
32 elenco de afásicos/ né... e a ciumara é:: que tipo de  
33 programa/ por exemplo/ eles poderiam fazer/ que  
34 tivessem a ver com a personalidade deles é:: pra  
35 ilustrar/ né/ uma estação de rádio(.) então: agora o  
36 programa [do Marcos Silva/ agora o programa da ciumara  
37 [ah tá  
38 EM agora o programa da dona Noêmia/ agora o programa da  
39 shizue/ por exemplo se eles fossem apresentadores(.)  
40 e o serra ficou empolgadíssimo  
41 EM dicas de saúde  
42 JC dicas de saúde... a gente viu isso também (...) e aí  
43 o serra falou que ele/ por exemplo/ poderia apresentar  
44 um programa sobre a vida das celebridades/ de cinema::/  
45 de cinema(.) ele tomou a dianteira/ né:: né:: quando  
46 eu perguntei... quando eu queria saber que tipo de  
47 programa VOCÊ faria e ele falou: eu apresentaria um  
48 programa sobre a vida das celebridades do cinema(.) e  
49 aí a gente começou a criar uma histÓRIA... ((espalma  
50 a mão direita em direção à EM, convidando-a à  
51 cumplicidade é à partilha da história, cujo fundo  
52 cômico já era conhecido do grupo))  
53 ((risos gerais))  
54 JC e aí eu falei assim/ então tá/ então já que...  
55 ((risos))... /nós vamos até fazer aqui.../ a gente  
56 começou a criar uma história sobre... então vamos  
57 circunstanciar/né/ vamos contextualizar isso aqui::  
58 ((referindo-se a ms)) quem você entrevistaria agora/  
59 assim/ quem você AGORA/ mario serra/ você é um repÓrter  
60 de jornalismo cultural/ vai entrevistar uma atriz  
famosa/ um ator famoso/ para o seu programa de rádio

61 de entrevistas ou de vida das celebridades... aí ele  
62 falou que entrevistaria a **famosa**... ((gesticula para  
63 que MS complete sua própria frase))  
64 MS ((apontando para em)) Angeli::**ta** Joli  
65 (( risos))  
66 JC **Angelita Joli**... ((risos)) porque ela/ ela é de que  
67 lugar mesmo ((pergunta a MS, com gesto indicativo))?  
68 eee::**não**(.) PARAGUAI ((apontando para EM))  
69 ((risos de EM e todos dos demais, em seguida))  
70 JC porque foi assim/ eu quero entreVISTAR... ((risos))/  
71 eu vou entrevistar a Agel**ina** Joli(.) e eu falei: não/  
72 então precisamos de uma Ang**elina** Joli(.) e eu falei:  
73 Natália vem cá ((risos)) a Noêmia vai ser a Angelina  
74 Joli(.) aí a Noêmia deu a seguinte contribuição: só  
75 se for... ((e faz menção a NF para que ela mesma fale))  
76 NF do Paraguai ((risos gerais))  
77 EM aí ficou "**Angelita**"  
78 MS **ii::sso**  
79 JC "**Anrrelita**"... ((faz gesto "totalidade" com as mãos))  
80 "Anrrelita"...  
81 EM "Anrrelita"... ((risos))  
82 JC "Anrrelita **Roli**" ((risos))  
83 EM vem com sotaque ((risos))  
84 JC não/ é pior do que **océ** tá pensando...  
85 EM a::h mai dio!  
86 JC é "**AnRRelita RRoli**" ((e faz gesto de totalidade com as  
87 mãos, fechando um círculo))  
88 NF então:... ((e ri))  
89 EM "Anrrelita RRoli" ((e ri, olhando para NF))  
90 ((risos gerais))  
91 MS maravilha!  
92 NF olha aqui gente/ me respeitem! ((risos))  
93 JC aí a gente falou:/ vamos ver... como é que seria a  
94 entrevista com a Anrrelita Rroli/ que veio do paraguai?  
95 ((risos))  
96 JC aí eu falei assim: então vamo entender/ como é que  
97 ela::/ dá onde ela chegaria/ como ela chegaria? aí o  
98 Serra começou a dar a contribuição  
99 MS ii::sso!  
100 JC que ela veio de navio... do Paraguai ((muitos risos))  
101 JC e eu falei... a::h! eu lembrei...  
102 EM ...dos mares todos que banham [o Paraguai ((risos))  
103 JC [o Paraguai ((risos))  
104 MS i::sso ((e ri))  
105 JC o Paraguai é um país **tÃO** exceLENTE que eles têm uma  
106 Marinha... eles tem Marinha/ eles têm:: eles têm  
107 comodoro ((e faz gesto de hierarquia com as mãos)) eles  
108 têm todo o:: ((gesto de hierarquia novamente, risos))  
109 EM si::m...  
110 JC por QUÊ? porQUÊ eles precisam de uma MARinha para  
111 Navegar o RIO Paraguai ((sorri; gesto de aprovação de  
112 MS)) então a gente já imaginou aquele desembarque  
113 glamoroso... ((risos))/ num navio que vem do...  
114 Paraguai! ((muitos risos))  
115 EM uma coisa meio Perla  
116 JC ((rindo)) i::sso/ Perla ((MS ri)) arrasou/ arrasou  
117 ((faz um gesto com a mão direita em riste em direção  
118 à cabeça, como quem diz a gíria: "foi pras cabeças"))  
119 **isso** é só para os mais iniciados/ dos anos 70 ((risos))  
120 EM é! muito bem!  
121 JC aí a gente começou a brincar quem seriam os personagens  
122 ((pausa, respiração)) a gente começou a brincar quem  
123 seriam os personagens ((levantando-se da cadeira))  
124 então aqui a mesa estava colocada desta forma/ né  
125 ((indica a forma como a mesa estava colocada  
126 transversalmente na sala)) de comprido... porque nossa  
127 ideia era depois escrever o roteiro  
128 EM então o serra entrevistava?  
129 JC é/ mais aí.../ [assim... ((olha para MS))  
130 MS [i::sso  
131 EM **O** repórter que entrevista Anrrelita Roli  
132 JC Anrrelita:: Roli::!  
133 MS **ãã**:: não... ((indicando que há mais coisas que foram  
134 combinadas e olha para JC de forma cúmplice))  
135 JC só que:: ((para MS)) não/ calma ((sorri; para EM)) vai  
136 piorar ((risos))  
137 JC ((em pé, indicando com as mãos como estava a

138 configuração da sala na sessão anterior)) aqui criou-se  
139 uma passarela/ porque as mesas estavam na vertical/  
140 assim/ (...) aí/ então/ ficou certinho uma passarela  
141 de desembarque aqui ((faz o desenho com as mãos e corpo,  
142 da disposição da mesa na sala que proporcionou esta impressão  
143 do cenário))  
144 MS i::sso!  
145 EM ...para a chegada de Anrrelita ((olhando para MS))  
146 JC para a "rregada" de Anrrelita ((ri; voltando para seu  
147 lugar na cadeira, ainda em pé)) aí a gente começou a  
148 brincar que:::/ então vamo(s)... mas não vai ser fácil  
149 esta entrevista, porque ela é uma atriz muito famosa...  
150 MS i::sso  
151 JC então a gente criou uma gama de jornalistas/ então aí  
152 eu fiz.../ eu era uma jornalista/ a dona Noêmia era  
153 jornalista... ((gesticula indicando multidão))  
154 EM todo mundo em cima ((gesto de fechamento com braços))  
155 JC todo mundo em cima ((senta-se))  
156 MS hã hã hã ((referindo-se à SI))  
157 JC a Sosuke... e aí eu chamei o Rogério/ o Rogério também  
158 contribuiu(.) então a gente ficou/ a gente fez um bolo  
159 aqui ((em pé, demonstrando e narrando como foi a  
160 improvisação da sessão anterior, descrevendo onde os  
161 repórteres estavam posicionados no cenário, para a  
162 chegada de Anrrelita)) todo mundo pegou coisas para  
163 fazer de microfone...  
164 EM AnrreLIta, AnrreLIta... ((acena com os braços))  
165 JC AnrreLIta, AnrreLIta... ((repete a ação de EM)) aí a  
166 Ciumara começou a brincar que ela ia defender a  
167 Anrrelita/ então eu falei: então aí ela é o guarda costas  
168 guarda-co::sta::s ((acena com a cabeça))  
169 MS POrra::da POrra::da ((soca uma mão na outra))  
170 JC é! ((ri))  
171 EM Ciumara era guarda costas ((sorri))  
172 JC é/ mas era uma MULher guarda costas  
173 MS ((risos))  
174 JC uma mulher guarda costas ((sustenta o dedo em riste))/  
175 ela deixou bem claro que é mulher/ né? e aí/ então a  
176 gente fez a chegada por aqui/ por este corredor que  
177 ficou aqui nesse cenário ((indica com as mãos))/ com  
178 a Ciumara sendo a guarda costas/ defendendo ((indica  
179 com gestos com as duas mãos, como se fossem  
180 barreiras))/ aqui/ dos paparazzi/ dos jornalistas  
181 ((faz gesto de aspas com as mãos))/ e a gente faz  
182 ((levantando-se)) AnrreLIta/ anrreLIta! ((imitando o  
183 suposto grito e gestos de chamada dos jornalistas))/  
184 e aí/ a gente criou uma situação em que o Serra  
185 conseguia furar esse ((risos()/ esse:: esse ninho de  
186 jornalistas ((faz gesto de "redondo" com as mãos))/  
187 e aí ele faz a pergunta e::/  
188 vamo lá/ vamos fazer a cena?  
189 MS ma::-ra-vi-[lha::!  
190 NF [ai Jesus ((põe a mão na testa))  
191 JC para ela ((referindo-se a EM)) ver?  
192 MS ((faz gesto chamado NF para a cena e levanta-se))  
193 JC porque agora chegou o momento do drama mexicano/ da  
194 contextualização dessa notícia  
195 EM beleza então ((MS chama NF novamente)) Anrrelita  
196 ((chamando, também, NF para a cena))  
197 NF tá faltando a minha segurança  
198 JC é/ vem cá Rogério/ vem cá dona Noêmia/ vamos ficar  
199 de pé/ fazer a cena/ vem cá Sosuke ((SI levanta-se))  
200 JC aí a gente pegou.../ o serra que distribuiu ó ((procura  
201 objetos que foram usados como microfone))/ o serra  
202 pegou isso aqui/ assim ((pegando os apagadores do  
203 quadro branco)) são os nossos/ é:: gravadores/ né?  
204 ((distribuindo)) os MP4  
205 ((todos os afásicos presentes entram em cena, além dos  
206 pesquisadores JC e RP. NF, fora da câmera, se posiciona  
207 na "passarela de saída do navio"; ela ri))  
208 NF é que eu chego por aqui ((explicando para EM))  
209 JC aqui é a descida do nav...  
210 EM a::h  
211 NF olha esse é o avião/ assim... ((gesto com os braços))  
212 EM NAvio  
213 JC o:::/ o serra falou/ eu falei como é o nome do porto onde  
214 ela chegou? ele falou que é o POrto Stroessner ((faz um gesto

215                    redundando com as mãos e um olhar de cumplicidade para EM))  
216       EM/MS        [ ((risos))  
217       JC            ele falou que é o Porto Stroessner ((sorri))  
218       MS            Maravilha  
219       JC            e eu falei: é razoável ((sorri))  
220       EM            é::  
221       JC            paragua::i... ((terminando de distribuir os apagadores))  
222                    a gente ficou assi/ ah! tem a Sosuke também ((dá um apagador  
223                    para SI; estão se posicionando)) vem cá Sosuke/ junta  
224                    aqui ((colocando SI ao lado de MN))/ cê lembra DISSO/  
225                    né dona Noêmia? ((ela faz que sim com a cabeça))  
226                    lembra disso/ né?  
227       EM            ia chegar [a atriz  
228       JC            [vem cá Sosuke  
229       EM            e vocês/ j[ornalistas/ todos querendo entrevistá-la  
230       JC            [ ((para SI)) vira de frente para lá  
231       EM            é isso?  
232       JC            sim/ vamo lá.

---

**ANEXO 2:****DADO 3 - Corpus: AphasiAcervus (29/08/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MS, LM, SP, RB, OB.

Gravação da Unidade de Ação: "O Desembarque Inesperado - Parte 2"

Momento em que Futrício Jr. fura o cerco de jornalistas e fãs e consegue perguntar à atriz sobre sua chegada inusitada a Porto Stroessner, de navio, navegando pelo Rio Paraguai e desembarcando em Foz do Iguaçu e, também, consegue perguntar a ela sobre seu filho brasileiro.

01 JC daí a Angelita chegou no navio/ tal/ cheio de gente/ e o Futrício, jornalista  
 02 fofoqueiro/ conseguiu furar o cerco... ((para MS)) "eu furei o cerco aqui e vou 03  
 falar com a atriz" (.) DÁÍ o que você fala pra ela?  
 04 MS hã... hã:: qu/ que/ quando é... Belém do Pará?  
 05 JC ah/você já vai perguntar quando é que ela foi à Belém do Pará/ pra gerar o  
 06 suposto filho?  
 07 MS i::sso  
 (...)

((todos os jornalistas - os atuantes afásicos - estão a postos no cerco de espera da famosa atriz paraguaia, quando Futrício Jr. - o afásico MS - fura o cerco de repórteres e pergunta))

01 MS Anrrelita Joli... hã/hã... não Angelita hã... a-a-a  
 02 JC deixa ((para LM)) deixa/ ele está pensando no texto  
 03 MS é::: Anjolita Joli/ vi:: Angelita Joli vem chegando/ NAVIO/ ANGELITA JOLI/  
 04 ((levantando-se, caminha em direção ao personagem "Segurança", o afásico LM))  
 05 PARAGUAIA/ MARAVILHA hã/ hã/ hã ((risos de todos, em sinal de aprovação))  
 06 EM não seria melhor situar? você pode falar "Angelita Joli/ grande atriz PARAGUAIA"  
 07 NF ISSO/ daí ele viria falar comigo  
 08 JC perfeito/ aqui é construção colaborativa  
 09 MS ISSO/ ((após sinal de tomada de gravação de JC a RP)) Angelita Joli/ grande atriz 10  
 PARAGUAIA ((levanta a mão direita em sinal de saudação))  
 11 EM ((imitando o bordão clássico de MS)) MA-RA-VI-LHA  
 12 MS MA-RA-VI-LHA  
 13 EM ((após sinal de "corte" de gravação de JC a RP)) AÍ SIM, heim? AGORA dá pra  
 14 entender/ o ouvinte dá para entender

(...)

01 JC ((para todos, que estão reunidos em pé, em volta de MS)) vamo(s) gravar?  
 02 RP ((faz sinal de sim com a cabeça e um sinal de "fechar a cara" com a mão))  
 03 JC ISSO AÍ/ silêncio no estúdio/ 5/6/7/8 ((sinal dêitico para RP gravar))  
 04 MS MARAVILHA/ porto Stro-osner/ Angelita JOLI/ a:: a:: para a:: a:: FAZ DO IGUAÇU/ 05  
MA::RA::-VILHA  
 06 JC ((sinal de "corte" para RP)) maravilha / vamo(s) OUVI(R)?  
 10 EM ((riso muito alto e contente)) ai/ai/ai ((ri))  
 11 TD ((muitos risos e movimentos de troco, cabeça e ombros em sinal de aprovação))  
 12 JC ((dá pulinhos de contentamento))

(...)

01 JC então vamo(s) fazer o coro/ então? Vem cá/ Noêmia/ para fazer o coro(.) quer  
 02 fazer coro/ também/ Laerte? (.) então vem aqui comigo ((EM também se aproxima fazer o coro))

(...)

((após a combinação coletiva da próxima etapa da cena, o grupo se organiza em três grupos de vozes para grava o coro de jornalistas que falará enquanto Futrício Jr. "fura" o cerco de repórteres e fãs, para se aproximar da atriz)).

01 JC todo mundo pronto? 1/ 2/ E ((sinal para RP tomar a gravação))  
 02 TD ((mescla de falas, para dar a ideia de confusão, burburinho e multidão)) "furou o 03  
 cerco/ vai fugir/ olha lá o Futrício/ vai falar com ela/ furou o cerco mesmo/  
 04 caramba/ vai fugir/ olha lá atriz/ olha lá/ vai falar com ela/ furou o cerco  
 05 JC ((coordena o "fade out" de todos, para que as vozes diminuam aos poucos; depois, sinal  
 para RP "cortar" a gravação))  
 06 JC JÓIA DEMAIS/ vamo(s) OUVI(R)? ((muitos risos de aprovação; EM levanta-se para  
 cumprimentar JC e os demais atuantes)) PUTA/ acho que ficou bom/ HEIN?  
 07 EM acho que FICOU  
 08 RP todo mundo em suspense/ ficou bom ((e todos ouvem a gravação))  
 10 TD ((depois de ouvir, aplaudem muito satisfeitos e com sorrisos))

(...)

((após a combinação coletiva de como será a interpelação de Futrício sobre o filho brasileiro da atriz))

01 JC vamo(s) fecha(r) com chave de OURO  
 (...)
   
 02 JC vamo(s) lá/todo mundo sabe os seus papéis? ((sinal positivo de todos))/ vamo(s) 03  
 lá silêncio no estúdio/ 1/ 2/ 3/ ((sinal para RP tomar a gravação))  
 04 MS ((para a não afásica NF)) Angelita Jo-oli/ a:: a:: a::/ tem um filho BA-RA-SILEIRO  
 05 TD O:::H/ nossa que ESCANDALO  
 06 NF olha Futrício/ vamo(s) fala(r) do que interessa/ vamo(s) falar do meu novo FI::LME...  
 07 LM ((que interpreta o "Segurança")) CHEGA/ de preferência/ FORA DAQUI  
 08 TD ((muitos risos e sinal de aprovação e congratulações; JC pede para RP "cortar" a  
 gravação)).

---

**ANEXO 3:****DADO 4 – Corpus: AphasiAcervus (17/10/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos RL, LM, EC, MS, MN e SI.

Gravação da Unidade de Ação #6: Duas metades da laranja

"Futrício Jr." traz para o Brasil, diretamente do Paraguai, para entrevistar em seu programa "Futrício Jr.", o "Mick Jaguar", cantor roqueiro e eterno namorado de "Angelita", juntamente com "Mama Perlita", mãe de Angelita, índia guarani, bruxa, xamã e astróloga.

(...)

01 JC ((para a pesquisadora NE, que interpreta Mama Perlita)) aí/ Noêmia/ improvisa aí/ 02 porque ele não tem papas na língua/ seja MUI DRAMÁTICA

03 MS ((para NE, logo após RP iniciar a gravação ao sinal de JC)) qual é:: há... há... 04 há... ((JC faz gesto dêitico de não para MS)) não/ QUEM é:: o PAI?

05 TD O:::H ((fazem expressão de escândalo))

06 NE és um SECREDO/ és um SECRETO/ não PUEDO contar ((furiosa))

07 TD ((muitas palmas entusiasmadas em sinal de aprovação pela interpretação dramática))

08 JC vamos manter as palmas na gravação/ porque o programa dele tem plateia ao vivo/ que vocês acham?

09 TD ((simultaneamente)) muito legal/ jóia/ i::sso/ tudo a ver/ perfeito

(...)

01 MS EX-CE-LENTE/ a plateia se manifestou

02 TD UHU:::U ((palmas e gritos de aprovação entram na gravação))

03 JC ISSO/ galera/ agora configura o quê/ Sosuke? Quem tem uma plateia no estúdio ((sinais de cabeça e tórax e sorrisos de aprovação))

(...)

01 JC ((para RL, afásico que interpreta "Mick Jaguar")) faz assim/ eu vou falando pra

02 você decorar e falar/ vai ((sinal para RP gravar, em seguida para RL)) ela e eu...

03 RL e/ela e eu...

04 JC nos amamos de verdade...

05 RL ((sinal de sim com cabeça e tórax)) ela e eu.../ temos algo e::em co-comum/

06 nó:os nos ama-amos de VERDADE ((palmas de aprovação))

07 JC VERDADEIRAMENTE ((incitando RL a produzir mais texto na improvisação que estava sendo gravada))

08 RL VERDADEIRAMENTE/ nós nos amamos bastante ((palmas de aprovação))

(...)

01 MS ((para RL, cinicamente)) não se importa com A filho BRASILEIRO?

02 RL NÃO/ nós num se im-porta/nós... eu/ e/ a...

03 JC Angelita...

04 RL Angelita nos amamos bas-tante/ então/ não tem/ filh/ não é muit/ importante/ nós

05 nos amamos bastante

06 TD O:::H ((palmas de aprovação, JC pede a RP para "cortar"))

07 EM encaçapo o... ((aponta para MS)) porque ele adora um escândalo/ e agora?

(...)

((o grupo combina o ponto de virada do canovaccio, decidindo que Mama Perlita vai lançar um feitiço em Futrício; todos se preparam com objetos, plásticos, utensílios de cozinha, papel, etc., que estão à mão ali no espaço do CCA, para fazer uma sonoplastia sinistra, mística, bruxuleante))

- 01 JC **ATENÇÃO** ((gesto dêitico para RP gravar))
- 02 NE MIRA HOMBRE ((para MS, o "Futrício"))
- 03 EC **A:::** ((grito assustador e estridente; sons estridentes pelo espaço))
- 04 NE se continuares a encher el saco de **MI "IRRA"**, e de **MI GENRO**/ te "lançarê" um
- 05 feitiço para cair tu lêngua, para **NUNCA MAIS HABLAR**
- 06 TD ((grito ecoa pela sala, sons estranhos e místicos pontuam a fala))
- 07 MS ((improvisando em cima, com muita agilidade)) e:::/e:::/ muito OBRIGA::DO/ **TCHA-Au**
- 08 ((gesto dêitico amplo indicando que está encerrando a entrevista abruptamente))
- 09 JC ((compreendendo a improvisação e seguindo no mesmo raciocínio)) aí TODO MUNDO
- 10 JC ((puxa o coro, cantando a vinheta do programa, já produzida pelo grupo)) "Futrí::cio Júnio:::R"
- 11 TD ((juntos, novamente)) "Futrí::cio Júnio:::R"
- 12 MS ((que não perdeu tempo e completou a vinheta de encerramento com o bordão do personagem)) O:::I::: ((faz um sinal de tchau e levanta-se para sair correndo))
- 13 TD ((muitos risos e muitas palmas entusiasmadas de satisfação))
-

**ANEXO 4:****DADO 5 – Corpus: AphasiAcervus (24/10/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NE, NF, RP e dos afásicos MN, MS, RL, RB, SP.

Gravação da Unidade de Ação #7 "Reação: O Paraguai se levanta!"

Contexto: Entrevista da Generalíssima do Exército paraguaio, "Carmem Gutierrez", à Natalícia, repórter investigativa séria, em seu programa de rádio.

(...)

01 EM vamos cantar/ então o hino do Paraguai(.

((todo o elenco afásico e não afásico, improvisa com gramelô, depois de ouvir em áudio via internet, o hino do Paraguai, improvisado))

02 TD ((risos e gestos de tórax, ombros, braços e mãos, de aprovação))

03 EM PRONTO/ agora temos o hino do Paraguai ((risos))

((RP a postos, tomando o áudio das falas, à medida em que foi produzido nesta improvisação))

01 EM podia dizer assim/dona Noêmia ((para MN))/"bom DIA/ caros ouvintes..."

02 MN bom DIA/ ca:ros ouvintes...

03 EM "estamos AQUI com a generalíssima..."

04 MN estamos AQUI com a generalíssima...

05 EM "CARMEM Gutierrez..."

06 MS I::sso

07 MN Carmem Gutierrez...

08 EM presidente do Paraguai...

09 MS I::SSO [tá-tá-tá-ra-rá ((começa a cantar o hino do Paraguai, improvisado pelo grupo))

10 MN [presidente do Paraguai...

11 MS ((ainda mais alto)) pá-pá pá-pá ra-na-na-na ((regendo seu canto com a mão))

12 TD ((acompanhando a empolgação e a regência de MS, cantam junto com ele, o hino improvisado; ele rege o final do cântico, com um gesto de finalizar, com a mão))

13 EM ESSE é o HINO do ParaGUAI

14 TD ((risos de aprovação da gravação))

(...)

01 EM cantamos até o hino do Paraguai, JANA

02 JC nossa/ que LEGAL/ vocês inventaram?

03 EM mostra pra ela/ Rogério

04 JC ((depois de ouvir)) Nossa/ que legal

05 EM a presidenta do Paraguai pode começar a entrevista dizendo "bom DIA brasileiros"

(...)

01 EM dona Nôemia ((agaicha-se na frente de MN))/ todo mundo tem um jeito de falar/

02 espera um pouquinho/ que ela vai falar(.) assim coletivo é mais complicado/ mas é mais divertido

03 MS [i::sso

04 JC [todo mundo falou um pouco/ só a Renata que não falou nada/ vamo(s) lá/ consegue?

05 RB con::sigo ((JC senta-se ao lado dela para dar suporte))

06 JC então vamo(s)/ agora o foco da cena é na Renata(.) hoje é a SUA CENA(.) ((para

07 RB))se você ficar em pé/ te ajuda?

08 RB ((faz um gesto dêitico de não)) bom dia/ bra-si-lei-ros/ eu sou **+4s+** Car-mem...

09 Carmem **+5s+** Gu-ti-errez **+8s+** pre-si-den-te do Para-gu-ai...

((durante toda a fala, JC esteve ao lado de RB, "soprando" o texto para ela conseguir dizer))

10 MS MARAVILHA ((levanta o braço e a mão em direção a RB, para cumprimentá-la por ter conseguido))

(...)

01 JC óquei ((depois da combinação que definiu em grupo, a sequência do canovaccio))/ agora a

02 Natalícia fala assim/ "muito obrigada pela vossa presença..."

03 MN muito o-obriga-da pela vo-ssa presença...

04 JC "de sua excelência..."

06 MN de sua excelência...

(...)

07 JC agora eu acho que ela pode ser mais direta na pergunta

08 EM "vossa excelência sabe que É o... PAI

09 JC/MS ISSO

10 JC "VAMOS DIRETO AO ASSUNTO"/acho que ela coloca forte assim/ VOCÊ JÁ SABE QUEM É O PAI?"

11 MN VAMOS DIRETO AO ASSUNTO/ VOCÊ JÁ SABE QUEM É O PAI? ((jc faz sinal para RP parar gravação))

12 MS I:::SSO/ MARAVILHA

13 JC maravilha/ isso é a Natalícia/ ela não tem meias palavras/ agora a Renata vai

14 responder/ te intimidou? você fez assim ((repete o gesto de RB de jogar as costas

15 para trás))/ a personagem não fica tímida/ hein?/ vou aí com você agora/ vamo(s)

16 lá ((senta-se novamente ao lado de RB para estimulá-la))

(...)

01 JC ((para RB)) agora você pode falar assim "Mãe Perlita me revelou..."

02 EM ...o segredo...

03 MS O SEGREDO ((repete teatralizando a fala com suspense na voz))

04 JC este processo aqui/ gente/ é uma construção colaborativa/ então dona Noêmia/ é

05 importante que todos falem/ mesmo com afasia/ essa é a grande riqueza do que a

06 gente (es)tá fazendo

07 RB ((após sinal de JC para RB tomar o áudio)) Mãe Perlita me re:-ve-lou...

08 JC "o segredo..."

09 RB o segredo

10 MS ISSO

11 JC agora a gente podia dizer assim/ para deixar mais enxuto/ pra dar uma enxugada/

12 ela é minha conselheira pessoal

13 MS [ISSO

14 RB ela é mi-nha conselheira pe:ssoal

(...)

15 MN como posso falar com Mãe Perlita? (...)

(...)

16 MN vou chamá-la para falar ((e aponta surpreendentemente para NE, que interpreta Mama Perlita))

17 JC nossa/ Mãe Perlita (es)tá no estúdio?/ então vamos fazer um barulho de aparição

18 da Mãe Perlita ((faz um gesto grandioso com o braço esquerdo)) PU:::SH:::

19 ((agora faz um gesto de imitação de explosão, com os braços))

20 TD ((risos))

21 MS ISSO

22 EM ((risos)) "eu trouxe a Mãe Perlita aqui no estúdio"

23 JC É/ vai ter que ter aquele barulho ((leitmotiv de Mama Perlita)) e vai ter que ter o grito

24 MS A:::::::::: ((grita e levanta o braço))  
 25 JC acho que a marca registrada dela é o grito/ hein Rodrigo? ((RL concorda, rindo))

(...)

((após novas falas entusiasmadas de combinação do canovaccio))

01 RB eu a trouxe aqui ((refere-se ao estúdio da rádio de Natália))  
 02 JC agora vai/ "Mãe Perlita..."  
 03 RB Mãe Perlita.../apa-RE-ÇA  
 04 JC UHU::  
 06 MS MARAVILHA ((muitas palmas de todos))

((após novas combinações de canovaccio))

01 JC então vai/vamo(s) fazer a bagunça ((referindo-se à sonoplastia a ser realizada a seguir, ao vivo; todos ensaiam o som que cada um vai fazer))  
 02  
 03 JC então a gente vai fazer a farra(.) depois que a gente fizer a barulhada/ tem o  
 04 grito (...) e então Mãe Perlita se MATERIALIZA no estúdio ((risos))/ e depois  
 05 desse som tenebroso/ ela diz simples assim "hola/ que tal?" ((risos))  
 06 EM perigosa...  
 07 JC ela tem várias facetas ((risos))

(...)

04 JC ATENÇÃO/ 1/ 2/ 3/ já  
 05 TD ((barulho, gritos, urros))  
 06 NE ((que interpreta Mama Perlita, num tom bem simpático)) hola/ que tal?  
 07 TD ((muitos risos e manifestações corporais e gestuais de aprovação de todos))

(...)

((após longa deliberação sobre os passos seguintes do canovaccio))

01 MN ((para RB)) sem mais delongas/ conte-me o segredo  
 02 NE jo contare el secreto, jo contare quem es el padre del iho de mi iha  
 03 TD O:::H ((como se fosse a plateia da rádio reagindo))  
 04 NE el padre ÉS...  
 05 TD ((iniciam imediatamente a sonoplastia fantasmagórica que acompanha Mama Perlita, aumentando gradativamente; aterrorizante, uma batida de coração surge no meio do som e cresce perigosamente até que, no auge, para de repente))  
 06 NE A:::::::::::H ((longo grito e doloroso))  
 07 MN ela MORREU/ ela MORREU/ morreu do coração/ ela DESAPARECEU  
 08 TD ((vozes e burburinho)) "Mama Perlita morreu / desapareceu"

(...)

((após o grupo combinar a segunda versão da "morte" Mama Perlita

01 JC então/ agora a gente vai gravar a segunda VERSÃO  
 02 MS ah/ ah/ flechada  
 03 JC ISSO/ vai ser uma flechada que veio da parte do além/ mua:::h  
 04 TD ((risos e gestos e movimentos de aprovação desta ação))  
 05 NE ((após sinal de início de gravação de JC a RP))el padre ÉS...  
 06 TD ((iniciam imediatamente a sonoplastia fantasmagórica que acompanha Mama Perlita, aumentando gradativamente; aterrorizante, uma batida de coração surge no meio do som e cresce perigosamente até que, no auge, para de repente))  
 07 NE A:::::::::::H ((longo grito e doloroso))  
 08 MN ela MORREU/ ela MORREU/ uma flecha/ que veio da PARTE do ALÉM

- 09 TD ((vozes e burburinho)) "Mama Perlita morreu / desapareceu / a flechada veio da parte do além"
- 10 TD ((conforme o combinado, afásicos e não afásicos, regidos por MS, cantam "Pavão Misterioso))
- 11 JC **SENSACIONA:::L**
- 12 EM SENSACIONAL
- 13 JC GALERA/ amigos/ grupo/ parabéns a **TODOS**/ TEMOS/ vamos ouvir?
- 14 TD ((palmas entusiasmadas e felizes de aprovação))
-

Unidade Especial:

**ANEXO 5:**

**DADO 6 – Corpus: AphasiAcervus (05/09/2013)**

Contexto: sessão do PET com a presença dos não afásicos EM, JC, NF, NE, RP e dos afásicos: MS, SP, SI, RB.

Gravação da Unidade Especial: propagandas comerciais.

Contexto: após longa combinação, o grupo decide quais serão os patrocinadores dos programas de rádio contarão o enredo da peça e farão parte da novela.

Foram pensados vários produtos temáticos, fechando a nossa escolha coletiva nos seguintes:

- A Radio Tupy veicula a novela;

- Três patrocinadores que apoiam a novela: (porque eles querem ganhar dinheiro com ela); 1) *Preservativos Asunción*; 2) *Boite Recuerdos de Ypacaraí* - boate da elite que frequenta o Paraguai e na qual a famosa atriz paraguaia "Anrrelita Roli" lançará sua grife; 3) *Restaurante Nipom Pompom*, patrocinador do programa da "Shizuana" (jornalista que acabou não entrando na história).

E outros apoiadores dos programas de rádio: 1) *Elixir de Garrafa de Mama Perlita*: emagrecedor, cura espinha, pé chato, espinhela caída, mal olhado, traz a pessoa em três dias, etc.; 2) *Supermercado Vereda Tropical*; 3) *Informática Los Panchos*; 4) - *Lan House Tríplice Frontera*

01 JC então vamos grava a propaganda da boate/ primeiro/ certo?

02 EM aí fica com essa trilha?/ ou não ((NF toca no computador a canção "Recuerdos de Ypacaraí"

03 JC acho que SIM

04 MS I::sso

(...)

05 JC ((com a citada canção ao fundo)) vamo lá Renata/ você e a Sosuke comigo/ vamo(s) falar junto bem suave/ sexy assim

06 JC, RB, SI "boa::te..."

07 MS ((com voz sopro, bem suave)) "Recuerdos de Ypacaraí..."

08 JC "...onde o amor acontece"

09 TD ((risos))

10 EM o Rogério não pode fazer junto com o marcos? Porque ele tem a voz grave/ também

(...)

11 JC então vamo(s) gravar/ vai

12 MS e RL ((com voz suave e grave)) "Recuerdos de Ypacaraí"

13 JC i::sso/ ficou muito bom

(...)

01 EM Janaina/ podia ver com o seu Saulo/ uma musiquinha francesa para os Preservativos Asunción

02 JC hu::m ((em pé sorri, olhando para SP))isso/ como que é uma musiquinha francesa?

03 SP lá-lá-lá ((cantarola uma música indefinida))

04 EM ((embarcando na proposta, cantarola uma outra, bem conhecida))

05 MS ((reconhece a música de EM e cantarola junto, aprovando))

06 JC ((abre os braços de contentamento)) essa **equipe** ((e sorri grande))

07 NE ((põe uma música francesa qualquer para tocar no computador como pano de fundo))

08 MS ((com voz bem suave e grave)) "Preservativos Asunción"

09 JC aí o Rogério fala "para sua segurança e conforto"

10 EM e TD ((muitos risos altos))

(...)

11 NE ((para EM)) como chama essa música?

12 EM "Sur le Ciel de Paris"

(...)

13 JC então assim/ começa os três ((EM, SP e MS ensaiam a músicas sem letra))

14 JC ((enquanto isso, orienta todos os demais quanto ao que vai acontecer e situa o elenco afásico, explicando de novo o objetivo das propagandas na programação))

(...)

15 JC então/ VAMOS LÁ

16 RL (es)tá eufórica ((sorri))

17 JC silêncio no estúdio ((ordem para RL gravar e para os três cantarem))

18 MS ((ao sinal de JC)) "Preservativos Asunción..."

19 RL ((ao sinal de JC)) "para sua segurança e conforto"

20 NE ((imediatamente põe a gravação da canção "Sur le Ciel de Paris" no computador, com letra em "fade in" e, em seguida", faz um "fade out"))

(...)

21 TD ((palmas entusiasmadas e risos))

22 NE ficou curtinho né?/ é que eles não tinham dinheiro para pagar mais música

23 TD ((muitos risos altos))

\_\_\_\_\_ \*

## **Anexo 6:**

### **Breve descrição dos participantes do CCA e do PET**

#### **SP**

SP é um senhor de origem italiana, nascido em 10/03/1933 que, aos dois meses de idade, mudou-se para o sul da França (região de imigrantes italianos). Desde os 20 anos, SP vive no Brasil, tendo se casado com uma brasileira; aos 36 anos, sofreu um acidente vascular cerebral isquêmico (afetando a área do lobo temporal e núcleo da base parcialmente), que o deixou severamente afásico e com uma hemiplegia à direita.

Segundo SP, o terceiro de oito irmãos, todos falavam francês, tanto em casa como fora dela, isto é, na escola ou em outras práticas sociais no país em que passaram a viver. De acordo com os dados obtidos em entrevista anamnésica, SP tem o francês como língua materna, embora a mãe fosse italiana. Passou a praticar o português aos 20 anos, quando veio para o Brasil junto com a família, apesar de já ter tido contato com a língua portuguesa por influência de seu pai, que morara por algum tempo no país. Ainda que após o AVC SP tenha recuperado parcialmente sua capacidade de expressão e compreensão do francês e, ainda que seja o francês a sua “língua do pensamento”, é o português a língua por meio da qual ele mais se comunica (com esposa, amigos e outros integrantes do CCA).

Quando fala o português, a afasia de SP é compatível com as formas essenciais das afasias ditas motoras: hesitações e prolongamentos, dificuldades de repetição, perseverações e parafasias verbais e fonológicas<sup>47</sup>. No francês, embora suas dificuldades sejam menores e sua desenvoltura mais notória, observa-se a presença do mesmo conjunto de características semiológicas.

Nas interações do CCA, SP participa ativamente das discussões do grupo, opinando sobre os fatos debatidos. Frequentemente realiza sobreposições ao turno dos outros participantes para se posicionar em relação ao tópico e para agregar informações à discussão. Quando o turno lhe é dirigido, implícita ou explicitamente, raramente deixa de tomar a palavra, sempre tecendo comentários explicativos sobre conflitos e acontecimentos ocorridos na Europa quando isto se torna tema de debate do grupo. Os recursos mais utilizados por ele para compensar o seu déficit linguístico incluem o uso de gestos de natureza indexical e vocalizações que servem como para contornar as dificuldades de acesso lexical. SP é um assíduo frequentador do CCA, participa das atividades desde 1995, demonstrando ter uma grande integração com o grupo.

---

<sup>47</sup> As características dessas semiologias costumam se alterar com o tempo nos afásicos, devido à prática de fisioterapia e fonoaudiologia e/ou ainda devido à plasticidade física e neurológica e às práticas sociais que estimulam a atividade corporal/mental.

**SI**

SI é brasileira, nissei, natural da cidade de Presidente Venceslau (SP), casada e mãe de quatro filhos, nascida em 09/11/1940. Reside já há muitos anos em Campinas. Seu grau de escolaridade é básico, tendo concluído até a quarta série do Primeiro Grau. Trabalhou e viveu grande parte de sua vida na zona rural. Por alguns anos, após o AVC, ajudou os filhos a cuidar de uma relojoaria, numa cidade próxima a Campinas. Segundo SI, sua língua materna foi o japonês, mas, a partir dos seis anos, quando passou a frequentar a escola no sítio em que vivia com a família, o português passou a ser a língua do seu cotidiano. SI relata que os pais falavam japonês, mas os irmãos (numerosos) falavam português. Com o marido, japonês, sempre falou português. Em 1988, SI sofreu um AVC hemorrágico. Na avaliação neuropsicológica inicial, SI apresentou discreta paralisia à direita, afasia de Wernicke e síndrome piramidal à esquerda. Sua linguagem oral apresentava iteração, acompanhada de dificuldade de encontrar palavras, parafasias semânticas e fonológicas, além de paragrafias, apraxia bucofacial e construcional, discalculias abundantes e paralexias (leitura assemântica). Antes do AVC, segundo SI, entendia o japonês oral e compreendia alguma coisa da escrita, mas, após o AVC, perdeu esta capacidade. SI frequenta o CCA desde 1990. O exame neurológico inicial, realizado no Hospital de Clínicas da Unicamp, revelou um discreto déficit à direita, da motricidade voluntária de predomínio braquial, além de discreta identificação na motricidade fina à direita. Em relação ao tônus muscular, nenhuma alteração foi identificada. Apresentava alteração de marcha com discreta paresia à direita. Os exames de sensibilidade superficial tátil, dolorosa, térmica e profunda (postural, vibratória, à pressão, dolorosa à compreensão profunda), estereognosia e discriminação tátil não revelaram alterações significativas naquela ocasião. SI teve o diagnóstico de síndrome piramidal à direita, além de uma afasia 115 secundária ao AVC. A tomografia computadorizada de crânio, realizada em 20/08/1992, mostrou hipodensidade comprometendo o lobo frontal, insula esquerda e tálamo esquerdo. Dentre os participantes afásicos do CCA, SI é a integrante que menos realiza sobreposições de turnos. Ela raramente assalta o turno de seus interlocutores ao participar das discussões, para introduzir tópicos ou se posicionar nos debates. Sua participação nas atividades de linguagem ocorre na maioria das vezes quando é interpelada diretamente pelos pesquisadores. Preferencialmente, toma a iniciativa de introduzir tópicos conversacionais, compartilhar informações e expor pontos de vista durante o momento do café, contexto interacional não dirigido a práticas e ações mais definidas. SI, ao tomar a palavra, realiza

construções lexicais curtas ou monossilábicas em um baixo volume de voz. Participa do CCA desde seu início.

## **MS**

MS é um senhor brasileiro, destro, nascido em 17/01/1946, divorciado, professor de curso pré-vestibular, nível superior completo (Letras). Atuou como jornalista e ator de teatro. Antes do AVC, MS lia e escrevia muito, nos mais variados gêneros textuais. Depois do episódio neurológico, MS não deixou de frequentar cinemas, teatros e apresentações musicais.

Após o AVC, MS apresenta, como sequela, déficit motor em domínio direito e afasia motora. Em exame clínico, foi diagnosticado: afasia e marcha parética, mantendo hemiparesia direita com sinais de liberação piramidal (Hoffman e Babinski à direita). Atualmente, continua lendo, porém não apresenta a mesma proficiência anterior. Caracteriza sua afasia dificuldade para encontrar palavras, perseverações, disartria leve, além de hemiparesia à direita – o que dificulta sua escrita, por ser destro.

MS é bastante engajado nas atividades do grupo e sempre brinca, faz piadas com os outros integrantes. Suas intervenções durante o desenvolvimento do tópico são, na maioria das vezes, revestidas de ironia e humor, o que às vezes provoca risos durante os encontros. MS integra o CCA desde 2004.

## **MN**

É uma senhora viúva, dona de casa, com escolaridade correspondente às primeiras séries do Ensino Fundamental. Nascida em 24/09/1927, tinha 85 anos quando retomamos as atividades do PET no primeiro semestre de 2013. Nasceu na cidade de Riveira do Espanha, em Portugal. Em 26/06/1999, aos 72 anos, ela sofreu um AVC. Apresentou uma forte dor de cabeça e hemiparesia à direita, sendo em seguida encaminhada para o Hospital de Clínicas da UNICAMP. De acordo com o exame neurológico apresentado nesse hospital, MN apresentou um quadro de afasia transitória decorrente de infarto cerebral na região da cápsula interna à esquerda, cujos traços proeminentes são, além da hemiparesia à direita, dificuldade de evocar palavras e produção de parafasias. As dificuldades que MN reitera, principalmente através de marcadores metadiscursivos, podem se referir à sua dificuldade de evocação de palavras e à sua parafasia, que consiste, grosso modo, na substituição de uma palavra (palavra-alvo) por outra palavra semântica ou fonologicamente relacionada.

MN é mãe de dois filhos. Ela mora junto com o seu filho, solteiro. MN participa das atividades de forma engajada realizando sobreposições ao turno dos outros participantes

para se posicionar em relação ao tópico e para agregar informações à discussão. Frequenta o CCA desde 2002.

## **LM**

Nascido em 10/09/1957, com 56 anos, LM é divorciado e pai de três filhos. Reside em Campinas, mas é natural de Borda da Mata, Minas Gerais. Coursou até a quarta série do primeiro grau. Era metalúrgico quando, em 1986, LM sofreu um acidente vascular cerebral hemorrágico, com edema na região temporal à esquerda, interessando a região da cápsula interna e lesão (provavelmente) subcortical. Em sua avaliação neuropsicológica, diagnosticou-se uma hemiparesia espástica acentuada à direita e uma afasia de predomínio expressivo (eferente), como hesitações, parafasias fonológicas, perseverações e alteração de prosódia. Ao tornar-se afásico, poderia ter sido remanejado para outra função na mesma empresa, mas foi aposentado por invalidez por falta de políticas de reintegração profissional. Atualmente, ocupa-se de atividades principalmente domésticas. LM começou a frequentar o CCA em 1989. Nos encontros de discussão e produção do livro “Sobre as afasias e os afásicos” (MORATO *et al*, 2002), sua história profissional e sua aposentadoria por invalidez mobilizaram os participantes em torno dos direitos trabalhistas dos afásicos. Nas reuniões do grupo, LM participa de forma tímida das discussões. É normalmente convocado pelos outros integrantes para que emita suas opiniões e impressões sobre algum tema. Devido às suas dificuldades de linguagem, necessita, em algumas ocasiões, de auxílio do interlocutor para finalizar suas formulações. Participa do CCA desde seu início.

## **RL**

RL é um senhor brasileiro, casado, destro, nascido em 24/02/1957, pai de três filhos. É natural do Espírito Santo, mas reside em Campinas há algum tempo, é um engenheiro elétrico aposentado. Em 1994, sofreu um acidente vascular encefálico que o deixou com alterações de ordem motora e de linguagem. Em relação à fala, a sua maior dificuldade reside na evocação de palavras, apresentando anomias que tornam o seu discurso laborioso. Além disso, comete parafasias, em geral, fonológicas e semânticas. RL era um participante ativo dentro do grupo, sempre expondo questões relacionadas a sua vida antes do evento neurológico e também sua opinião sobre os temas discutidos nas reuniões. Deste período que foi escolhido para a seleção dos dados, RL foi o último participante afásico a integrar o grupo. Participou das reuniões do CCA desde 2009, desligando-se do grupo logo após a audição da peça radiofônica, em dezembro de 2013.

**RB**

Brasileira, natural de Campinas, de 33 anos, casada, mãe de três filhos, que apresenta uma afasia expressiva e hemiparesesia à direita após sofrer uma AVC isquêmico há 4 anos. RB ainda não recebeu diagnóstico clínico, mas apresenta dificuldades linguísticas e sintomas neuropsicológicos indicativos de uma afasia de predomínio motor, sem dificuldades de compreensão.

**Anexo 7:****Os Participantes não Afásicos que Integraram o CCA e o PET****EM**

Edwiges Maria Morato é professora do Departamento de Linguística do IEL – Unicamp coordena as atividades do Programa de Linguagem e se responsabiliza de maneira institucional pelo grupo aqui focalizado, desde 2002.

Geralmente, é ela quem “oficialmente” dá início às atividades no momento em que todos estão sentados à mesa introduzindo ou motivando os tópicos, e procurando distribuir os turnos ao requerer dos afásicos a participação nas discussões do tópico e na gestão das atividades desenvolvidas pelo grupo (como o jornal, o cineclube, as discussões, etc.). A professora foi um dos membros fundadores do CCA em 1989, e coordena o grupo aqui analisado.

**NE**

A pesquisadora Nathália Epifânio do Nascimento é aluna, desde 2001, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), onde se bacharelou em Linguística em 2007. Atualmente, é mestre em Linguística no referido Instituto, na área de Neurolinguística, desde 2012, sob a orientação da Profa. Dra. Edwiges Maria Morato. Sua participação no CCA durou cinco anos e consistiu principalmente em auxiliar o desenvolvimento das atividades realizadas nos encontros do grupo, principalmente no Programa de Linguagem.

**NF**

Natália Luísa Ferrari é, atualmente, doutoranda do Programa de Pós-graduação em Linguística pela UNICAMP. Natália ingressou no grupo no ano de 2010, quando desenvolvia uma pesquisa de Iniciação Científica sob a orientação de Edwiges Morato. Nesse período, acompanhou as atividades do CCA, participando das interações na mesa com os

outros atuadores do grupo desde 2010 e, posteriormente, tornou-se responsável pelo Diário de Registro (escrito) das Atividades (DRA's) ocorridas em todas as sessões do grupo.

## **RP**

Sob orientação de Anna Christina Bentes e coorientação de Edwiges Morato, Rafahel Jean Parintins Lima iniciou, em 2012, o Mestrado em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAP). Em 2015, iniciou o Doutorado em Linguística, também no IEL/UNICAMP, sob a orientação de Edwiges Morato. Desde o segundo semestre de 2012, participa do CCA, fazendo parte da equipe de pesquisadores, colaborando para o registro audiovisual dos encontros.

## **JC**

Juliana Pablos Calligaris iniciou sua primeira participação no CCA de 2004 a 2007, quando cursava a graduação Filosofia pela UNICAMP, desenvolvendo e coordenando neste período o Trabalho de Expressão Teatral com Afásicos em nível de Iniciação Científica, apoiado pelo CNPq e orientado por Edwiges Morato. Sua reinserção ao CCA se deu em 2013, quando de seu ingresso no Mestrado em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP), também orientado por Edwiges Morato. Atualmente é responsável pelo Programa de Expressão Teatral – PET.