

Construção paródica por pessoas afásicas: sentidos e resignificação performativa de “Negrinho do Pastoreio”

Juliana Calligaris

Universidade Estadual de Campinas
Campinas, SP, Brasil
juliana.calligaris@gmail.com
orcid.org/0000-0002-6751-8643

Resumo | Este artigo apresenta um processo de criação performativa com pessoas afásicas participantes do Programa de Expressão Teatral do Centro de Convivência de Afásicos do IEL/UNICAMP. O objetivo foi verificar como se dão os processos interssemióticos interacionais durante o percurso criativo e observar a emergência de semioses coocorrentes multimodais decorrentes da própria via performativa. A emergência de tais semioses manifesta-se nas práticas expressivas, teatrais e performativas das atadoras afásicas durante a ação teatral.

PALAVRAS-CHAVE:

Performatividade.

Multimodalidade. Afasia.

Parodic construction by aphasic people: senses and performative resignification of “Negrinho do Pastoreio”

Abstract | This article presents a performative theatrical creation process with aphasic actuators who are participants from the Center for the Coexistence of Aphasics IEL/UNICAMP. The objective was to verify how intersemiotic processes occur during the creative journey and to observe the emergence of multimodal co - corrient semiosis resulting from the performative pathway itself. The emergence of co-occurring semiosis manifests itself in the expressive, theatrical and performative practices of the aphasic actuators during the theatrical action

KEYWORDS: Performativity.
Multimodality. Aphasia.

Construcción paródica por personas afásicas: sentidos y resignificación performativa de “Negrinho do Pastoreio”

Resumen | Este artículo presenta un proceso de creación performativa con personas afásicas participantes del Programa de Expresión Teatral del Centro de Vida Afásica de la IEL/UNICAMP. El objetivo fue verificar cómo ocurren los procesos interssemióticos interaccionales durante el camino creativo y observar el surgimiento de semiosis coocurrentes multimodales que surgen del camino performativo mismo. El surgimiento de tal semiosis se manifiesta en las prácticas expresivas, teatrales y performativas de los performers afásicos durante la acción teatral.

PALABRAS CLAVE:

Performatividad.

Multimodalidad. Afasia.

Enviado em: 24/02/2022

Aceito em: 07/06/2022

Publicado em: 29/06/2022

O Ato performativo afásico e procedimentos poético-pedagógicos da construção cênica¹

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado em Artes da Cena pelo Instituto de Artes – IA/UNICAMP, e, anteriormente, do mestrado em Linguística com abrangência em Teatro e Semiótica pelo Instituto de Estudos da Linguagem – IEL/UNICAMP (de 2013 a 2016) e do Programa de Expressão Teatral – PET, que teve seu início em minha Iniciação Científica (de 2004 a 2007), realizada durante a minha graduação em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, cursada após a minha graduação em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes – IA, ambas pela UNICAMP. Faz-se importante ressaltar que não houve interrupção das atividades junto ao PET, entre a defesa de mestrado e o reingresso no doutorado, em 2018.

Como vou abordar ações performativas com pessoas afásicas, vou situar a seguir, uma breve definição de afasia. As afasias são sequelas na linguagem decorrentes de um episódio neurológico, como acidente vascular cerebral (AVC), traumatismos cranioencefálicos ou um tumor cerebral. Essas sequelas acarretam à pessoa dificuldades nos processos de produção e interpretação de linguagem em vários níveis: fonarticulatórios; sintáticos, quanto à capacidade de ordenar os elementos dos enunciados em formas “gramaticalmente” aceitas, como, por exemplo, a “fala telegráfica”, em que há ausência dos elementos conectivos; no nível lexical, dificuldade de acesso às palavras, além de dificuldades de produção e interpretação do sentido nos enunciados (MORATO *et alli*, 2002).

O estudo das afasias tem permitido avanços no entendimento da cognição humana de forma geral; 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. Deste modo, Morato² (2001) afirma que a definição de afasia também envolve:

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

¹ Neste texto escolhi fazer a generalização no feminino; por isso, quando escrevo *atuadora afásica*, por exemplo, generalizo qualquer pessoa atuadora afásica do PET/CCA/IEL/UNICAMP, independente do seu gênero.

² Coordenadora do Grupo de Pesquisa COGITES – Cognição, Interação e Significação (CNPq) e do CCA/IEL/UNICAMP. Professora-Associada III (Livre-docente) do Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (1988) e em Fonoaudiologia, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1984), é Mestre (1991) e Doutora (1995) em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas, tendo realizado um doutorado-sanduíche na Université de Sorbonne-Nouvelle (Paris III), na França, no período de 1994 a 1995, sob a supervisão de Laurent Danon-Boileau. Fez um pós-doutorado na Universidade de Paris XII entre 2001 e 2002 (Paris, França) e outro na Université Lumière II, em 2007 (Lyon, França). Ver mais em: <<http://lattes.cnpq.br/6794591756569605>>. Acesso em 31 jan. 2022.

(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).

A partir do material vídeogravado do Programa de Expressão Teatral – PET, do Centro de Convivência de Afásicos – CCA³, que integra o *AphasiAcervus*⁴, construí um arquivo pessoal de registros audiovisuais para fins de estudo ao longo do mestrado, agora ampliado durante o doutorado.

Diante de 13 anos de material filmado de trabalho e pesquisa no CCA, destaco cinco módulos teatrais performativos realizados no PET: **i)** A terra do passado; **ii)** Sensibilização corporal; **iii)** A ideia que temos dos desejos; **iv)** Construção paródica e **v)** A ideia que temos da memória.

Para proceder à investigação a seguir e compreender uma parte dos fenômenos envolvidos no teatro performativo com pessoas atadoras afásicas, selecionei o módulo **(iv)**, de construção e ressignificação paródica. Neste módulo realizamos – eu e o grupo – no período da Iniciação Científica, uma série de paródias teatrais. Assim, neste módulo tivemos: **(i)** histórias ocidentais infanto-juvenis; **(ii)** letras de canções nacionais e **(iii)** lendas conhecidas do patrimônio cultural brasileiro. Na sessão do PET de 26/10/2006, realizamos a reconstrução paródica de “O Negrinho do Pastoreio”.

Após ter reavaliado este escopo, dentre todas as criações deste módulo, selecionei esta reconstrução para esta análise sobre os procedimentos poéticos da construção cênica e o ato performativo afásico, por esta peça paródica ter se configurado como um extrato exemplar, um recorte eficaz para apresentar o caminho e a construção de sentidos na cena performativa e trabalho cênico pedagógico com atadoras afásicas que realizei no CCA e que culminaram neste doutoramento interdisciplinar em Artes da Cena.

Bonfitto (2013), ao entrevistar a pesquisadora da cena performativa, Erika Fischer-Lichte, para a Revista *Conceição/Conception* comenta que a noção de interdisciplinaridade é uma prática crescente atualmente na performance contemporânea, como uma forma de se estabelecer um diálogo entre o teatro e as ciências cognitivas. Tendo isto em vista, devido ao estudo deste extrato tratar-se de uma vinculação interdisciplinar entre Teatro/Performance, Linguística e Ciências Cognitivas, a seguir proponho um painel sobre o “paradigma do performativo” e a questão da interdisciplinaridade.

³ O Centro de Convivência de Afásicos (CCA), criado em 1989 por iniciativa de pesquisadoras do Departamento de Neurologia e o de Linguística, é um “espaço de interação entre afásicas e não afásicas” (MORATO, 2002, p. 12), que funciona nas dependências do Instituto de Estudos da Linguagem na UNICAMP.

⁴ Registro audiovisual dos encontros semanais do CCA (consentido oralmente e por escrito pelas participantes afásicas), com vistas à compreensão e acompanhamento das atividades ali desenvolvidas (evocação e elaboração de práticas sociais relevantes para o grupo, potencialmente inclusivas e significativas; orientação de ações terapêuticas; observação longitudinal dos sintomas neurolinguísticos, afásicos, hemiplégicos, apráxicos, agnósicos); processos linguísticos e cognitivos emergentes no decurso de situações interacionais as mais variadas).

Disponível em: < <http://cogites.iel.unicamp.br/p/aphasiacervus.html> >. Acesso em 31 jan. 2022.

O “paradigma do performativo” e o movimento interdisciplinar desta pesquisa

O termo *performative* foi utilizado pela primeira vez por John L. Austin, em 1955, numa série de doze palestras proferidas na Universidade de Harvard sob o título *How to do things with words*, no quadro das Conferências William James:

Proponho chamá-lo de uma sentença performativa ou de um enunciado performativo, ou, resumindo, de “performativo”. O termo “performativo” será usado numa variedade de formas e construções cognatas, da mesma forma que o termo “imperativo” o é. (AUSTIN, 1962, p. 6-7, tradução minha.)⁵.

O autor elucida, nas suas notas de rodapé, as razões formais pelas quais optou pelo termo *performative* em detrimento de *performatory*, justificando que a primeira “*pode ser preferida como mais curta, menos feia, mais tratável e mais tradicional na formação*”⁶, (AUSTIN, 1962, p. 6-7, tradução minha) acrescentando ainda que:

O nome é derivado, é claro, de “desempenhar”, o verbo usual para o substantivo “ação”: indica que a pronúncia do enunciado é a execução de uma ação – normalmente não é apenas o que se está dizendo. (AUSTIN, 1962, p. 6-7, tradução minha)⁷.

Austin (1962), enquanto filósofo da Linguagem estudou o poder transformador do discurso, nomeadamente quando uma ação é realizada mediante um enunciado performativo, ou seja, quando aquilo que se diz, de forma oral ou escrita, concretiza-se em si mesmo numa ação.

Segundo Leavy (2009, p. 7) o sociólogo Erving Goffman, com a publicação do estudo *The Presentation of Self in Everiday Life*, em 1959, advogou na causa da análise do ser humano em sociedade, partindo do pressuposto shakespeariano de que “todo o mundo é um palco”⁸ e, sob essa premissa, impulsionou a investigação qualitativa realizada pelas Ciências Sociais que considera que qualquer ação humana em qualquer momento ou lugar pode revelar-se como sendo uma apresentação pública da pessoa, ou seja, uma performance. Vemos, deste modo, que Goffman, enquanto sociólogo, integrou e ajustou o termo *performative* – inscrito por Austin três anos antes – tendo ainda desenvolvido o conceito de *dramaturgy* para evidenciar como as formas de viver em sociedade podem ser vistas como performances permanentes, com os respectivos comportamento e

⁵ *I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, “a performative”. The term “performative” will be use in a variety of cognate ways and constructions, much as the term “imperative” is.*

⁶ *is to be preferred as shorter, less ugly, more tractable, and more traditional in formation.*

⁷ *The name is derived, of course, from “perform”, the usual verb with the noun “action”: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something.*

⁸ “O mundo é um palco” (também referido em português como “O mundo inteiro é um palco”), no original em inglês: “All the world’s a stage”; é a primeira frase do monólogo contido em *As You Like It*, de Shakespeare, falado pelo personagem Jaques no Ato II da Cena VII. O discurso compara o mundo a um palco e a vida a uma peça, e enumera as sete idades da vida de um homem: infante, escolar, amante, soldado, juiz, pantalão e a velhice, que encara a morte iminente.

códigos adequados aos diversos “palcos sociais”, ou nos bastidores, assim como em outras situações em que as pessoas agem como atrizes e atores no “palco da vida”.

Foi em 1967 que Richard Schechner, naquele momento, crítico de arte, bailarino e encenador, formou em Nova Iorque o coletivo *The Performance Group* (mais tarde, conhecido como *The Wooster Group*), que, com sua prática, rompeu as “normas” convencionais do texto dramático e da cena teatral praticadas à época. Naquela prática podia-se detectar as influências de Grotowski e da investigação que o encenador polonês fazia sobre rituais de outras culturas oferecidas pelos estudos da Antropologia Cultural, no sentido de desenvolver uma nova arte performativa (SCHECHNER, 1994).

O próprio Schechner (1994) conta que se interessava pela perspectiva da relação teatral à luz da Antropologia e que propunha um retorno às “origens pulsionais” do fazer teatral, entendido como um acontecimento partilhado, uma espécie de cerimônia, que envolve uma série de acordos (uma palavra cara a este artigo) e onde o texto:

É um mapa com muitas rotas possíveis; também é um mapa que pode ser redesenhado. Você empurra, puxa, explora e explora. Você decide para onde quer ir. Oficinas e ensaios podem levá-lo a outro lugar. Quase certamente você não irá aonde o dramaturgo pretendia. (SCHECHNER, 1994, p. xlv, tradução minha)⁹.

Todo esse movimento científico, filosófico e estético e suas correlações vinculadas à relação de recepção pelo público, bem como as novas abordagens metodológicas das Ciências Humanas, que visavam compreender histórica e materialmente o comportamento das pessoas e as suas práticas sociais, relacionando-as com os seus contextos específicos, conduziram, de acordo com Leavy (2009), à emergência do conceito do “paradigma do performativo”, da maneira como o foi designado pelo antropólogo Victor Turner em 1974, em *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Leavy (2009), pesquisadora da *Arts Based Research*¹⁰, comenta o conceito:

O paradigma do performativo está ligado a desenvolvimentos na pesquisa acerca de processo de incorporação e na conexão mente-corpo (...), a avanços teóricos pós-modernos (...), ao maior movimento acadêmico quanto a bolsas de estudos interdisciplinares e multidisciplinares, além do impacto cumulativo de pesquisadoras(es) que expandem e refinam o paradigma qualitativo de acordo com as recentes inovações teóricas, epistemológicas e metodológicas (em particular, de pesquisadoras(es) que procuram maneiras de acessar vozes subjugadas). (LEAVY, 2009, p. 137, tradução minha)¹¹.

⁹ *Is a map with many possible routes; it is also a map that can be redrawn. You push, pull, explore, exploit. You decide where you want to go. Workshops and rehearsals may take you elsewhere. Almost surely you will not go where the playwright intended.*

¹⁰ LEAVY, Patricia. *Essentials of Transdisciplinary Research – Using Problem. Centered Methodologies*. Walnut Creek, California: Left Coast Press, 2011.

¹¹ *Performance paradigma is linked to developments in embodiment research and the mind-body connection (...), postmodern theoretical advancements (...), the larger academic move to interdisciplinary and multidisciplinary scholarship, as well as the cumulative impact of researchers expanding and refining the qualitative paradigm in accord with new theoretical, epistemological, and methodological innovations*

O ineditismo, a investigação e abrangência do “paradigma do performativo” teve repercussões em vários campos e disciplinas, como a Antropologia e a Linguística, estendendo-se posteriormente para outras áreas e, por fim, influenciando o surgimento dos “Estudos da Performance”, iniciados por Richard Schechner – atualmente considerado encenador e antropólogo – e desenvolvidos numa série de ensaios entre 1966 e 1976, sendo alguns publicados em 1977 sob o título de *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Nesses “Ensaio”, Schechner refere que:

Eu fui um instrumento ao trazer à existência, pela primeira vez, o conceito de “estudos da performance” e, mais tarde, no final da década de 1970, o primeiro Departamento de Estudos da Performance do mundo, na Universidade de Nova York. (SCHECHNER, 2003, p. xi, tradução minha)¹².

Dentro da perspectiva dos “Ensaio”, Schechner defende que “performances são ações”, sendo este, portanto, um termo ou uma expressão bastante inclusiva:

O teatro é apenas um nó de um *continuum* que alcança ritualizações de animais (incluindo humanos) através de performances na vida cotidiana – cumprimentos, demonstrações de emoção, cenas familiares, papéis profissionais, e assim por diante – através de jogos, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos e apresentações de grande magnitude. (SCHECHNER, 2003, p. xvii, tradução minha)¹³.

Schechner desloca o campo artístico para a Antropologia fazendo, contudo, uma distinção de acordo com natureza de ambos os campos, entre o que sejam as performances culturais e as performances artísticas. Em *Performance Studies: An Introduction*, Schechner assinala que, em primeiro lugar, o objetivo destes estudos é o comportamento humano. Em segundo, que o projeto de estudo é a prática artística. Em terceiro, que o trabalho de campo deve privilegiar como técnica de investigação a observação participante – mesmo que o outro seja a si mesmo – com a devida distância crítica. Finalmente, que os estudos da performance estão ativamente envolvidos na defesa e implementação de determinadas práticas de promoção e transformação social.

Neste sentido, para Schechner, nada é visto como um mero objeto ou uma coisa, porém é estudado como uma prática, um evento ou um comportamento quando afirma que “essa qualidade de ‘vivacidade’, mesmo quando se lida com mídia ou material de arquivo¹⁴ – está no cerne dos estudos da performance” (SCHECHNER, 2013 p. 1-2, tradução minha.)¹⁵.

Foi a partir do que deparei dessa fortuna crítica da história, dos

(in particular, researchers looking for ways to access subjugated voices.

¹² I was instrumental in bringing into existence first the concept of “performance studies” and later, at the end of the 1970s, the world first university Department of Performance Studies, at New York University.

¹³ Theatre is only one node on a continuum that reaches ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude.

¹⁴ Tal qual o material do *AphasiAcervus* com o qual lidei, por exemplo.

¹⁵ This quality of “liveness” even when dealing with media or archival materials – is at the heart of performance studies.

procedimentos e da prática da performance em variados campos, que avancei para os estudos do trabalho contemporâneo de Butler para elaborar o conceito de ato performativo afásico, cunhado para pesquisa doutoral, como se verá a seguir.

A Reviravolta Performativa: Ato Performativo Afásico

Sem se referir diretamente a Austin (1962), Judith Butler introduziu o termo “performativo” na Filosofia Cultural – e, por conseguinte, na arte da performance – em seu ensaio intitulado *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1990). Neste ensaio, a filósofa argumenta que a identidade de gênero, assim como todas as formas de identidade, não se baseia em “preexistências” (por exemplo, ontológicas ou biológicas), entretanto são formadas pela constituição contínua de atos corporais:

Nesse sentido, gênero não é, de forma alguma, uma identidade estável ou locus de “agência” de onde procedem vários atos de fala; antes, é uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos. (BUTLER, 1990, p. 270, tradução minha).¹⁶

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

Numa segunda instância, *performatividade não é um ato singular, mas uma repetição e um ritual*, que realiza seus efeitos através da sua naturalização no contexto no qual o corpo é compreendido, em parte, como culturalmente sustentado na duração temporal. (BUTLER, 1999, p. XV; grifos meus).

Atos performativos, ao meu ver, assim como *atos corporais*, *a priori*, podem se estabelecer como “não-referenciais” porque eles não se referem, inicialmente, a condições preexistentes interiores na pessoa que performa, ou ao seu caráter individual que se expressa nestes atos. Para as performadoras afásicas com as quais trabalhei, não existia uma identidade estável e fixa que elas pudessem expressar ao iniciarmos a performance. Expressividade, neste caso, esteve em uma posição de relação (ou numa posição relacional) quanto à performatividade de seus corpos afásicos.

No trabalho performativo realizado em “O Negrinho do Pastoteiro”, o ato corporal ou ato performativo não expressou, necessariamente uma identidade preexistente das performadoras, porém gerou identidade através desse mesmo ato. Além disso, o termo “dramático” inscrito por Butler (1990) para a análise relativa a este estudo refere-se, justamente, a esse processo autorreferencial de geração de identidades:

Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas

¹⁶ *In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of “agency” from which various speech acts proceed; rather, it is an identity instituted through a stylized repetition of acts.*

uma materialização contínua e incessante de possibilidades. Uma pessoa não é simplesmente um corpo, mas, em um sentido muito importante, ela faz o próprio corpo. (BUTLER, 1990. p. 272; grifos da autora; tradução minha).¹⁷

A materialidade específica do corpo expressivo afásico emerge da repetição de certos atos, gestos e movimentos. Estes atos geram um corpo expressivo individual, possuidor de gênero, étnica e culturalmente marcado. Atos performativos são, portanto, de fundamental importância na constituição de uma identidade corporal e social no mundo. Deste modo é possível afirmar que na definição de Butler (1990,1999) para o conceito “performativo” de Austin (1962) correspondem, também, os conceitos de autorreferencialidade (Benveniste, 2006) e como constitutivos da realidade, a partir deste novo paradigma proposto pela autora.

No entanto, esse paradigma que propõe a alteração ou atualização do conceito de *atos de fala* para o de *atos corporais* implica em consequências que acentuam as diferenças entre as proposições de Austin (1962) e Butler (1990/1999) e suas respectivas definições. Enquanto Austin enfatizou os critérios de “sucesso X fracasso” e, subsequentemente, questionou acerca das condições funcionais para o sucesso dos *atos de fala*, Butler investigou acerca das condições fenomenológicas para a incorporação/corporificação (*embodiment*) dos atos. A filósofa, a fim de defender sua posição, recorre a Merleau-Ponty (1971), autor que não considera o corpo vivido apenas como algo possuidor de uma “idéia histórica”, mas como um repertório de infinitas possibilidades, ou seja, “[o copo como] um processo ativo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas” (BUTLER, 1990, p. 275)¹⁸.

A repetição estilizada de *atos performativos* pelas afásicas incorporou certos aspectos culturais e possibilidades históricas delas próprias, portanto, seus atos performativos evidenciaram corpos marcados cultural e historicamente – frente a uma lenda da tradição oral que envolve uma narrativa brutal sobre escravização de seres humanos e racismo, como se verá adiante – bem como suas identidades performativas.

No entanto, as performadoras não tiveram, por si só, controle das condições para os processos de incorporação/corporificação. Elas necessitaram da minha mediação simbólica e ativa através da minha condução no PET e depois, igualmente, durante a performance, em pontos-chave. Elas não se sentiram aprioristicamente livres para escolher quais atitudes incorporar ou quais identidades performativas adotar: eu sou uma atuadora mesmo? Eu sou uma afásica? Eu devo fazer uma “coisa teatral” aqui em público ou eu devo ser eu mesma enquanto faço a cena? Sou eu e meu corpo [afásico] agindo ou eu devo tentar “fazer de conta” que meu corpo não tem apráxias, hemiparesias e hemiplegias? Eu devo falar como eu falo mesmo ou eu devo fingir que eu falo como você? Foi somente a partir de uma série de acordos

¹⁷ *By dramatic I mean that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body.*

¹⁸ Recorro diretamente ao autor para referendar a afirmação de Butler (1990). Depois de situar a chave da compreensão do *fenômeno* no corpo vivido (já definido além de sua objetivação científica) como um repertório de possibilidades de comportamento sedimentadas pelo hábito, ao se perguntar por que a secção dos nervos pode ocasionalmente suprimir a experiência do membro fantasma, Merleau-Ponty (1971, p. 105) volta a invocar o clássico fator neurofisiológico: “Desde nosso ponto de vista, um circuito sensorio-motor é, no interior de nosso *ser-no-mundo* global, uma corrente de existência relativamente autônoma”.

quanto aos atos performativos destes corpos e quanto ao programa é que podemos definir o roteiro de cada uma e sua forma de realização.

Verifiquei, por este procedimento específico de criação da nossa performance, que os atos performativos não são totalmente determinados pela sociedade em que vivemos. Embora a sociedade possa tentar forçar a incorporação/corporificação de certas atitudes através de uma punição pelo "desvio de conduta", a máquina social, a rigor, não consegue, em geral, impedir as pessoas de perseguir os supostos "devios". Temos, deste modo, que o conceito de *atos performativos* de Butler (1990) possui a característica de colapsar dicotomias. Aliás, poder já reconhecido por Austin em 1962, desde a postulação dos *atos de fala* porque se por um lado, a sociedade viola os corpos individuais impondo *atos performativos* que constituem gênero e identidade, por outro lado, ao mesmo tempo, *atos performativos* oferecem a possibilidade de as pessoas incorporarem a si mesmas, mesmo que isso signifique desviar-se das normas dominantes.

Por isso consigo possível afirmar que as condições para a incorporação (*embodiment*) do corpo vivido são praticamente as mesmas da incorporação relativa à performance teatral. Em ambos os casos (vida e arte), os atos que geram e performam papéis de gênero são, segundo depuro de Butler (1990, p. 277), "claramente os atos de alguém que não age sozinho" (tradução minha)¹⁹. Estes atos constituem uma experiência compartilhada e uma ação coletiva, porque eles já tiveram início desde sempre, "antes de alguém chegar à cena" (tradução minha)²⁰.

No que tange à nossa paródia, "O Negrinho do Pastoreiro", segui somente o fluxo de um grupo de pessoas que sempre se transforma (o meu grupo do PET), a partir do pressuposto de que:

Consequentemente, a repetição de um ato compreende uma "reencenação" e uma "reexperiência" baseada em um repertório de significados já instituídos socialmente. Nem os códigos culturais inscrevem-se em um corpo passivo, nem os "eus" incorporados precedem as convenções culturais que dão sentido ao corpo. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 101; grifos meus; tradução minha.)²¹

Desta forma, observei que as afásicas e os afásicos atuaram dentro de um corpo-espaco que quase foi restrito por certas atitudes sociais de gênero, a despeito, até, de suas afasias. Os corpos das atadoras e atuadores expressaram suas performances individuais dos corpos das figuras da narrativa pela via do seu *ato performativo afásico*, mesmo das figuras elementais e sobrenaturais, sendo que as condições para a incorporação destas atitudes coincidiram com as condições de acontecimento da performance – sem dúvida – e isto ocorreu como um esforço do grupo, como uma maneira de, estrategicamente, pelo ato afásico – a partir de agora deixando a palavra "performativo" sutendida e submetida à própria expressão "ato afásico" – driblar a restrição imposta pelo ato performativo "social", que poderia tolher a completa entrega delas à ação cênica.

¹⁹ *clearly not one's act alone.*

²⁰ *one arrived on the scene.*

²¹ *Consequently, the repetition of an act comprises a "reenactment" and a "reexperiencing" based on a repertoire of meanings already socially instituted. Cultural codes neither inscribe themselves onto a passive body nor do the embodied selves precede cultural conventions that give meaning to the body.*

Motivação: a Construção dos Sentidos na Cena Performativa com Atuadoras Afásicas

A descrição desta construção cênica e sua análise foi motivada pelo artigo "A questão da construção do sentido e a revisão da agenda dos estudos da linguagem" (SALOMÃO, 1999). Este artigo do campo da Linguística Social está referendado de forma interdisciplinar nesta pesquisa sobre artes cênicas contemporâneas e performance por tratar de processos interativos humanos enquanto geradores de sentidos e significados. Tais processos interativos investigados pela autora, formaram parte do meu *modus operandi* quanto a como proceder pedagogicamente – desde o mestrado, na criação teatral e na criação da performance com pessoas atuadoras afásicas e seus desdobramentos poéticos, nesta pesquisa multi e transdisciplinar, que desliza de um mestrado em Linguística com abrangência em teatro e semiótica, para um doutorado em Artes da Cena e Performance contemporânea.

Verifico, ao apreciar o artigo citado, que os trabalhos como este, que postulam a chamada "hipótese sociocognitiva" como programa de seus estudos, colocam-se numa posição de reflexão e crítica sobre certos achados tidos como "consagrados" no campo, porém, que à luz de novas descobertas, atualmente passam, necessariamente, por uma revisão filosófica. Tal hipótese sociocognitiva destoa, portanto, da ideia central das especializações que a ciência formou na área, devido ao comprometimento positivista. Conforme pude observar, Salomão (1999) coloca em xeque aquele antigo rigor positivista, e até o mesmo o rigor chomskiano).

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. 65).

Esta forma de ver e abordar a linguagem colocada por Salomão (1999), contempla em muito toda a pesquisa e todo o trabalho de expressão teatral e performatividade (artístico e científico) que desenvolvi no PET/CCA/UNICAMP ao longo de 15 anos. No que tange às artes da cena atuais, depreendo a partir do estudo de Salomão (1999) que questionamentos contemporâneos em 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. Segundo Salomão (1999), 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 em vista esta nova "agenda revisitada dos estudos da linguagem", Salomão (1999) propõe que "um cardápio defensável" incluiria as seguintes perguntas que merecem que nos debruçemos sobre elas, inclusive como artistas:

(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, 1999, p. 65).

Mesmo que não haja uma delimitação precisa entre os campos, depreendo que estudos como os de Salomão (1999) têm visado à constituição de um modelo de cognição e de metodologias que se instauram na instância do social e, portanto – propondo aqui a transdisciplinaridade com as artes da cena – na instância da elaboração teatral e performativa em coletivos e, ainda, na busca de meios que investiguem como processos interacionais, tais como os do próprio fazer teatral, dão forma à cognição e são transformados em produtos artísticos a partir de pedagogias de criação.

É neste terreno híbrido, provisório – teatro, paródia, performatividade da atuadora afásica, cognição e constituição de sentidos – que se inscreve a descrição e análise a seguir, da construção paródica de “O Negrinho do Pastoreio”.

Acerca da paródia, da crítica e da ironia: o humor em tempo de paródia

A opção de qualquer atriz, diretora, escritora, romancista ou cineasta de usar mitos, lendas ou histórias canônicas nas suas obras pode ser compreendida como uma retomada do diálogo entre o seu presente e o passado.

Dessa forma, fica inviável pensar as experiências históricas e tradições vinculadas a elas de modo estático ou permeado de questões eternas e universais imutáveis. Hobsbawm (1984), ao discutir a invenção das tradições, acredita que o “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições, inventadas para fins bastante originais” (HOBBSAWM; RANGER, 1984, p. 9).

A obra de arte, assim, torna-se múltipla, e à receptora (espectadora) não é possível esgotá-la, sempre restando brechas para novas interpretações. Por isso, as várias apropriações posteriores de uma obra captam sentidos muitas vezes ignorados pelas autoras originais ou pela tradição e as tornam o foco principal da produção de reinvenção desta obra.

Tendo isso em vista, é possível se fazer crítica cultural (e histórica) através do humor em diversas formas e intensidades. Pelo humor, uma pessoa descompromissada, leve, zomba do mundo, reaprende e adquire inocência, crítica e fluidez no pensamento, descobre analogias ocultas e ousadas combinações de ideias, oferecendo à sua cognição um jogo espirituoso com o mundo. É neste sentido que depreendo de Bergson (1983), que o humor pode suscitar alguns gatilhos psicofísicos no ser humano: **(i)** o riso, porque a graça o faz rir; **(ii)** a ironia, porque a graça ativa

processos intelectivos críticos; **(iii)** comicidade, quando o riso se torna zombaria. E transcende a todos estes aspectos quando o humor se trata da analogia que o ser humano faz entre a sua realidade vivida e uma cena qualquer que exemplifique essa “realidade”, com ironia.

O humor contemporâneo ampliou em grande medida suas fronteiras. Abrange tanto o sociológico como o histórico e psicológico, transcendendo fronteiras nacionais, compreendendo todas as manifestações das atividades humanas. O chamado “teatro do absurdo” (ESSLIN, 2018), por exemplo, utilizou um humor corrosivo para representar sua desolada visão da existência humana. De maneira similar, muitos romancistas – do brasileiro Machado de Assis, passando pelo irlandês James Joyce e pelo colombiano Gabriel García Márquez, ao português José Saramago – empregaram o humor como meio para penetrar na “falsidade” do mundo convencional. Os novos meios de comunicação surgidos século XX, como o cinema, o rádio e a televisão, possibilitaram o surgimento de novas formas de humor, com linguagens específicas e adequadas a estes veículos.

A forma de humor estudada nesta análise é a paródia. Conforme Bergson (1983), em seu pontual e assertivo estudo sobre o riso, a paródia tem como elemento principal, na maioria das vezes, a comédia, ou seja, é elaborada a partir da estrutura de um poema, música, filme, obra de arte ou qualquer gênero produzido que tenha um enredo e/ou tema que possam ser modificados. Isto é, mantém-se o esqueleto, as características que remetam à produção original, como no caso de canções, quando se mantém o ritmo e a métrica, mas modifica-se o sentido e a letra. A paródia tem, então, um cunho, em muitos casos, cômico, provocativo ou de retratação de algum tema que esteja em alta no contexto abordado (Brasil, mundo, política, esportes, entre outros).

A paródia aqui enfocada se apresenta como quer Bakhtin (1981, p. 76), para quem a paródia “é um híbrido dialogístico intencional. Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se ativa e mutuamente”, ou seja, a paródia tem um caráter *meta*. Ela seria, segundo o autor, um modo relativizador desprivilegiante.

Em “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, Bakhtin (2008) explorou aprofundadamente a influência das fontes populares na literatura e tal obra se tornou referência nos estudos da história do riso e da cultura popular. Já na introdução, o autor revela que seu objetivo é compreender a influência da cultura cômica na obra de Rabelais²², contudo antes é necessário conhecer os limites das diferentes formas de manifestações da cultura popular. Segundo Bakhtin (2008, p. 4), as variadas manifestações podem subdividir-se em três categorias:

- 1) *As formas dos ritos e espetáculos* (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
- 2) *Obras cômicas verbais* (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;

²² “A vida de Gargântua e de Pantagrue”, escrita por Rabelais (1483-1553) é uma série de romances fundamentais do Renascimento que trata das aventuras do gigante Gargântua e de seu filho Pantagrue: Pantagrue (1532), Gargântua (1534), Terceiro Livro (1546) e o Quarto Livro (1548-1552). Os textos foram escritos em estilo deliberadamente paródico e cômico, extravagante e satírico, apresento muita cruza, humor ácido e violência, tendo, por exemplo, insultos explícitos ou vulgares frequentando vários capítulos.

- 3) *Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (insultos, juramentos, *blasões* populares, etc.). (BAKHTIN, 2008, p.4). (Grifos do autor)

As obras cômicas verbais eram exercidas principalmente através das paródias, sejam de obras célebres da literatura sejam de cerimônias da Igreja ou do Estado.

A partir desse conceito, evidencia-se a aproximação do carnaval, manifesto popular, com a carnavalização, nomenclatura utilizada pelo referido autor para formular sua teoria. Assim, na carnavalização proposta por Bakhtin, identificamos elementos dos rituais carnavalescos da Idade Média e do Renascimento. (REGINATTO, 2010).

Temos que, é a partir disto que Bakhtin (2008) cunha sua teoria da carnavalização, ou seja, o autor propõe uma inversão do tradicional, quer dizer, uma oposição ao tom sério e pesado das cerimônias e do dia-a-dia, a fim de que haja emancipação coletiva através das manifestações carnavalescas da vida em sociedade. Deste modo, o autor define que a carnavalização é uma celebração do riso e da vida, sendo a paródia o elemento mais validador da sua teoria, considerando que a paródia, pelo viés da sátira e do deboche, é insubmissa à realidade e à ordem vigente, estando vinculada ao universo da subversão, da inversão, da contradição e do deslocamento.

Por ser um subgênero do cômico e tornar sempre o modelo original caricato, Hutcheon (1989) – entre outras teóricas – reafirma a paródia como uma fonte de crítica cultural metalinguística válida e criativa:

Reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma. Ao contrário da maior parte da crítica, a paródia é mais sintética que analítica na sua “transcontextualização” econômica do material que lhe serve de fundo. (HUTCHEON, 1989, p.70).

Ainda sobre o caráter *meta* da paródia acima mencionado (que me interessa aprioristicamente, devido à natureza de construção de sentidos pelo ato afásico desta análise), Josef (1980, p 69), também ressalta a natureza de metalinguagem da paródia ao afirmar que ela “esclarece o funcionamento intertextual, ao atuar como reflexão crítica sobre o processo da composição. (...) O discurso da paródia é, portanto, ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com o seu contrário, contradizendo-a, revelando-a”.

Deste modo, ainda que seja um fenômeno metalinguístico, a paródia não se reduz ao sistema linguístico *stricto sensu*, ao contrário. Justamente, por ser um fenômeno *meta*, a paródia convoca diferentes níveis de reflexão performativa sobre a linguagem (multissemióticas, meta-enunciativas, metadiscursivas). Assim, para identificar o elemento parodístico é necessário observar a intertextualidade da paródia com o *texto fonte*, bem como com o grau de metaforicidade da história a ser parodiada, como no caso da reconstrução da lenda que inspirou esta análise.

Desta forma, durante a construção paródica, o novo contexto empregado à estrutura do *texto fonte* passa por um processo de intertextualização. Ou seja, para compreender a intenção da paródia, às vezes, é necessário um conhecimento

prévio do objeto, do modelo original; por isso, em geral, opta-se por se parodiar materiais que sejam conhecidos pelo público receptor.

A ironia paródica só adquire alguns sentidos quando a receptora consegue fazer o “vai-e-vem” textual. Isso exige da receptora, segundo Ferraz (1987), um trabalho profundo de leitura, pois se faz necessário conhecer a fonte da paródia – patrimônio coletivo – para que se entenda as nuances da ironia criada e se desvende o conhecimento, a intenção satírica e irônica da paródia, reconhecendo-se, assim, os entrelaçamentos possíveis entre uma (a história fonte), e outra (a versão paródica). Por este veio, “se o ironista toma a liberdade de negar valores, normas, leis, é porque sabe que há mais alguém que conhece essas mesmas normas e valores e que perceberá e apoiará a infração das mesmas” (FERRAZ, 1987, p. 23). É neste nicho sub-textual e de interseção performativa entre estes “dois universos”, que nos encaixamos quanto à construção paródica de “O Negrinho do Pastoreio”.

Encaixamo-nos nas lacunas e enigmas que o texto fonte (ou a história básica – tendo em vista que, por tratar-se de lenda recolhida da tradição oral, as versões são muitas) não preencheu. Ao utilizarmos-nos de personagens diversas e inéditas em relação à história fonte, a lenda deixou espaço para que as atadoras afásicas obtivessem uma compreensão inteiramente nova da saga, recheada de elementos do próprio mito e de ressignificações culturais.

A obra paródica aqui analisada caminhou numa linha de desconstrução de figuras da lenda e, ao mesmo tempo, recriação sobre a mesma história. Aproveitamos do que existe sobre as personagens originais e as reelaboramos, mantendo em vista as paixões humanas contidas na história fonte, com emoções, deleites, ira, sofrimento e redenção.

É interessante refletir que, talvez, a figura que tenha sido o “grande alvo” de nossa paródia não tenha sido nem o Negrinho e nem o seu feitor, porém Nossa Senhora – que liberta o Negrinho do Pastoreio do cativo, do martírio, do sofrimento e da vida nesta terra somente no e último derradeiro momento de dor possível (e não antes), a despeito do menino tê-la elegido como madrinha, uma vez que nunca teve pais ou família. Somente no momento de quase morte e do ápice moral, somente no momento de “ensinar uma lição” ao fazendeiro escravocrata, é que Nossa Senhora surge para libertar o afilhado²³. Esse foi um *quid pro quod* relevante de nossa paródia, sobretudo quando se tem em vista que “os personagens bíblicos não são os mesmos da Literatura. Os personagens bíblicos se aceitam pela fé enquanto os da Literatura têm seu caráter e justiça questionados” (FERRAZ *apud* FACHIN, 2009, p. 7).

Estudos exegéticos e sócio-históricos (PINAR, 2008) já situaram na Bíblia a origem da justificativa usada por conquistadores europeus para a escravização de seres humanos e para o racismo contra pessoas negras; mais especificamente na passagem em que Noé amaldiçoa seu neto Canaã, filho de Cam, por este ter visto

²³ No momento que faço a revisão deste artigo, a história do cidadão Moïse Mugenyi Kabagambe, imigrante congolês de 24 anos, ainda repercute no Brasil. Ele foi amarrado, torturado e morto à luz do dia na frente do lugar onde trabalhava, na calçada, por cobrar suas diárias de trabalhos não pagas. Fosse a lenda verdadeira, uma santa ou uma deusa apareceria para salvá-lo, um *deus ex machina* ou, quem sabe, a própria rainha guerreira Nzinga Mbandim vinda do além. Mas não apareceu ninguém, nem humano. A lenda aconteceu na vida real, sem paródia, sem graça, sem comédia, sem riso. Não, por enquanto. Para mais, ver:

< https://pt.wikipedia.org/wiki/Assassinato_de_Mo%C3%AFse_Kabagambe>. Acesso em 14 fev. 2022.

seu pai nu: “um servo de servos fará dele um seu irmão” (Gênesis 9: 24)²⁴. Segundo Pinar (2008):

Não há nenhuma referência explícita à “raça” nessa passagem. Embora se tenha aceitado que Cam (equivocadamente) tenha a conotação de “escuro” no hebreu antigo, parece que os donos de escravos e segregacionistas produziram completamente a associação entre raça e a fúria de Noé. [...] Foi a racialização da alteridade de gênero que possibilitou aos europeus racionalizar o comércio escravo. Os europeus etimologizaram o Gênesis em termos raciais, posicionando os africanos na base da “Grande cadeia da existência humana”, uma hierarquia metafísica, “científica” e sexualizada no seu apogeu de aceitação durante o século XVIII (Wahrman, 2004, p. 131). (PINAR, 2008, p. 36-37).

Com o passar do tempo, essa narrativa continuou a ser utilizada para legitimar o racismo ao afirmar que pessoas negras teriam vindo da linhagem de Cam (nome que teria alguma referência a “escuro” em hebraico antigo) e, por isso, seriam herdeiros da “maldição” da servidão. É evidente que se trata de uma leitura colonialista, com fins de ideológicos de opressão e genocídio.

Quando, na cena final e da forma como é feita (como se verá a seguir), pelo ato [performativo] afásico, Nossa Senhora branca salva a criança negra em nossa paródia, afirmamos uma das ações de inversão pela via da carnavalização, ao debochar da situação de violência imposta pelo supremacismo branco representado pelo estancieiro escravagista, que usa a Bíblia e os santos para justificar seus atos de atrocidade e terror.

Assim, partindo da ótica da carnavalização proposta por Bakhtin (2008), verifico que a performance paródica, que tem a ironia como estratégia de teatralização, faz despertar a consciência da espectadora para a imitação do modelo original, de modo a produzir um efeito caricato, de ridículo e de inversão sobre o tema: “É esta combinação de homenagem [ao sagrado] respeitosa de “torcer o nariz” irônico que caracteriza, com frequência, o tipo particular de paródia” (HUTCHEON, 1985, p.49).

O Programa de Expressão Teatral – PET

Metodologicamente, os encontros semanais do CCA eram (até 12 de março de 2020, quando a UNICAMP teve que interromper todas as atividades universitárias por conta da pandemia de COVID-19), estruturados em três programas de atividades sendo assim descritos, de forma breve: **i)** o PET – Programa de Expressão Teatral; **ii)** o Programa de Interação, que consistia numa pausa na qual as participantes afásicas e não afásicas preparavam coletivamente um café da manhã, que apresentava um quadro interativo e **iii)** o Programa de Linguagem, que explorava os diversos gêneros e eventos que constituem o uso da linguagem no cotidiano tais como diálogos, comentários, narrativas, discussão de notícias, discussão sobre temas culturais (filmes, peças de teatro, livros, etc.) e combinação de passeios, piqueniques e visitas a exposições, etc.

²⁴ Depois do dilúvio, Noé plantou uma videira, produziu vinho, embriagou-se e ficou nu em sua tenda. Cam, seu filho mais novo, surgiu e “viu” a nudez do pai. No texto hebraico, “ver a nudez” significaria um eufemismo para uma ação com conotação sexual (Lv 18.6-19; 20.11), então, nesta situação, Cam teria cometido uma grave desonra contra o pai. Para mais, ver “O Complexo de Noé”, In SCHWARTZ, Regina M. *The curse of Cain: the violent legacy of monotheism*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Uma ação metodológica bastante importante foi quanto à transcrição dos dados audiovisuais, pois os nomes verdadeiros das pessoas envolvidas foram substituídos por outros com as mesmas iniciais dos nomes originais, visando preservar as condições éticas da pesquisa, conforme instrução do Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UNICAMP.

O PET do CCA que coordenei tinha em seus objetivos o favorecimento à reconstrução dos sentidos pela pessoa afásica através de um constante exercício de representação teatral performativa e, portanto, de reflexão sobre as atividades e atitudes cotidianas, sendo os jogos, improvisação, interpretação e montagem de esquetes os eixos principais do trabalho de performatividade.

As atividades corporais, os exercícios de estímulo à intuição e à criatividade, os exercícios de percepção corporal e de percepção do outro em situação de jogo teatral, de relaxamento, bem como todos os módulos performativos, tais como as criações de enredo e encenação de pequenas cenas ou narrativas cotidianas e ficcionais, a encenação de histórias de diferentes tradições orais, de paródias de histórias clássicas da literatura, a teatralização de letras de canções, o trabalho com máscaras neutra e expressiva, o trabalho com técnicas contemporâneas de performance como os *Rasaboxes* (SCHECHNER, 2006), a encenação de uma peça radiofônica como a que fizemos no mestrado (CALLIGARIS, 2016) ou de uma novela de rádio, *etc.*, não se davam em função dos limites que as sequelas de lesões cerebrais imputam à pessoa afásica, mas na presença delas, na presença da afasia, no enfrentamento da condição e na reinvenção criativa através do poder transformativo de uma pedagogia de criação cênica, que fui elaborando especialmente, ao longo de anos, junto ao PET e através do fazer teatral

O Caminho da Performatividade: O Módulo IV: Construção e Ressignificação Paródica

A estratégia metodológica utilizada para todas as construções paródicas deste módulo foi a negociação presencial da história a ser encenada, ou seja, não havia combinação prévia da história na sessão anterior. A história a ser parodiada teatralmente era proposta na própria sessão e escolhida mediante defesa de argumentação dos pontos de vista acerca do porquê determinada história (e não outra) deveria ser escolhida naquele dia e não necessariamente por causa de uma maioria que votasse.

Outro ponto importante, como já vimos, era a inversão satírica da história ou lenda “original” como forma de crítica: histórica, social, de costumes ou de preconceitos estruturais pela própria natureza da paródia que, segundo Bakhtin (2008, p. 107) torna-se “o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador”.

O enredo era sempre proposto, discutido e negociado na própria sessão, como exemplificado no extrato abaixo pela via de um comentário meu (JC), na sessão em questão, a respeito do que faríamos naquele dia, partindo da sequência de encenações que já haviam acontecido²⁵:

²⁵ Para a constituição e visibilidade desse *corpus*, faço uso de uma adaptação do sistema transcricional de natureza multimodal utilizado pelas pesquisadoras do CCA. Informações e dados videográficos foram coletados do *AphasiAcervus*, o acervo de registro audiovisual dos encontros semanais do CCA (consentido oralmente e por escrito pelas participantes) com vistas à uma compreensão e acompanhamento das atividades ali desenvolvidas.

Dado 1

1. JC então.../ tudo começou com isso/ com a ideia de montar a história da Chapeuzinho/
2. depois nós montamos a Branca de Neve// na semana passada a gente fez a
3. terra do passado e ali.../ cada um tirou o seu objeto da terra do passado

No caso de "O Negrinho do Pastoreio", a defesa inicial para que esta fosse a lenda escolhida foi a de que esta história era pouco conhecida pelas participantes, tanto pelo elenco afásico, quanto pelas pesquisadoras presentes no dia. Este fato foi visto como extremamente motivador, pois poderíamos reconstruir ao nosso modo e de acordo com o resgate de memória de cada pessoa, uma história consagrada pela tradição oral.

Segundo a tradição, O Negrinho do Pastoreio é uma lenda afro-cristã. Muito contada ao final do século XIX pelos brasileiros que defendiam o fim da escravidão. É muito popular na região Sul do Brasil, em particular no Rio Grande do Sul. São várias as versões encontradas em nossa pesquisa. Numa delas, encontramos um bom resumo de todas as demais, segundo a qual o protagonista é um menino negro e pequeno, escravizado de um estancieiro muito mau. Este menino não tinha padrinhos nem nome, sendo conhecido como Negrinho, e se dizia afilhado da Virgem Maria. Após perder uma corrida de cavalos com o baio preferido do patrão e ser cruelmente punido por ele, o Negrinho caiu no sono e perdeu o pastoreio, tendo fugido as ovelhas. Ele foi castigado novamente, porém depois achou o pastoreio. Caindo no sono outra vez, o perdeu pela segunda vez. Desta vez, além da surra, o estancieiro jogou o menino nu sobre um formigueiro de saúvas (para que as formigas o comessem) e foi embora quando elas cobriram o seu corpo. Três dias depois, o estancieiro foi até o formigueiro e viu o Negrinho em pé, com a pele lisa e tirando as últimas formigas do seu corpo; em frente a ele estava a sua madrinha, a Virgem, indicando ao estancieiro que o Negrinho iria para o céu. A partir de então, sempre eram vistos vários pastoreios tocados por um menino negro, montado em um cavalo baio.

Hutcheon (1985) defende que a paródia tem na ironia a sua fundamental estratégia retórica, pois o texto-base da paródia é sempre uma forma de discurso codificado. Deste modo, a autora canadense salienta que "a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada" (1985, p.39).

Deste modo, ao iniciar já narrando a história à nossa maneira, recorrendo aos nossos arcabouços pessoais, já estávamos agindo de forma a parodiá-la, uma vez que muitos outros elementos e situações inusitadas foram acrescentadas para além da história de base, contemplando já, deste modo, um sentido metafórico da história, resgatada a partir de memória coletiva do grupo. Conforme aponta Cazalato (2008):

O sentido metafórico resulta muito mais complexo que o sentido literal, pois envolve uma gama variada de processos inferenciais (semântico-pragmáticos), discursivos (dialógicos, interativos, intersubjetivos,

culturais) e cognitivos (perceptuais, mnemônicos, analógicos). (CAZELATO, 2008, p. 29)

Identificando este sentido metafórico que já estávamos dando ao tratamento inicial da narrativa, depurei o excerto que se segue:

Dado 2

Legenda: JC, esta pesquisadora; SI e NT: atuadoras afásicas; JM, MS, SP: atuadores afásicos; EM: professora orientadora. Sessão do PET de 26/10/2006.

1. JC Olha, ela lembrou uma história com começo meio e fim... e se a gente fizesse
2. uma mistura? o que você quer ser?
3. MS Ne::grinho... do/do Pastoreio ((aponta para SP, um senhor ítalo-francês))
4. JC o Negrinho do Pastoreio tá aqui... é ele aqui... vai ser o Negrinho
5. do Pastoreio/ pode ser? ((SP sinaliza que sim)) pode/ muito bem/ que mais?
6. SP ((gesticula, após um tempo, para que MS seja o Negrinho))
7. MS NÃO... Salvatore ((aponta para SP, insistindo para que ele seja o Negrinho))
8. JC é um PUta persoNAgem ((estimula SP e este faz um gesto de que aceita))
9. MS ((aponta para JM)) patrÃO...
9. JC patrão? ((aponta para JM))
10. MS isso, pá pá PÁ ((mimetiza gesto e som de açoite))
11. JC Então ((aponta para JM)) patrão do Negrinho/ e o resto de nós...
12. quem e o que vai ser?
13. NT formiga, te/tem formiga?
14. JC FORMIGA... quem falou/ É!... Formiga ((convidando NT a ser a Formiga))
15. NT ((gesticula, mimetizando uma formiga mastigando, aceitando o papel))
16. JC DUAS... ((apontando para SI, convidando-a a ser formiga, também))
17. EM como é?
18. JC é que a dona Noêmia contou a história do Negrinho e nós vamos encenar/ então/ a
19. história do Negrinho e antes a gente fez um resgate de tudo o que foi feito
20. até aqui/ aí eu contei pra a história da peça de teatro/ então... ((apontando
21. para as afásicas que fariam as personagens)) Negrinho, o patrão
22. do Negrinho, Formiga/ tem que ter papel pra ela, pra ela e pra você ((aponta
23. para as demais que ainda estavam sem personagem))
24. JM ((aponta para MS, indicando que ele ainda está sem papel))
25. JC você quer por ele na fogueira/ NÉ? e se ele fosse o FOGO?
26. MS ((gesticula mimetizando o fogo e urra como se fosse uma grande fogueira))
27. JC SABIA que você ia fazer um bom FOGO... ((risos))
28. MS "*Ne/negrinho do Pastoreio, acendo uma vela pra ti...*" ((gesticula como um
29. maestro e canta uma conhecida música tradicional do *Negrinho do Pastoreio*))
30. JC ele vai [ser o fogo ((aponta para MS)) quem vai ser...
31. EM [o Negrinho era um escravo... pode ter outros escravos...
32. JC É... o Negrinho era um escravo, podia ter outros escravos...

A conversação e a intertextualidade performativa afásica

Toda a negociação da história e das personagens foi realizada através de um intenso processo interacional de conversação pelo qual acessávamos o *frame* de processo teatral colaborativo, levando em conta que a permanência de uma personagem ou de uma cena exigia a cessão da proposta de alguém e a aceitação da proposta de *outrem*, objetivando um "bem maior", ou seja, a melhor construção paródica que satisfizesse aos nossos propósitos. Isto posto, a partir do levantamento

de referências dadas pela equipe, prossegui para o momento da negociação e acordos, que consistiu em escolher uma das narrativas e reconstituí-la oralmente a partir do resgate de memória das atadoras e dos nossos incômodos pessoais e sociais com relação ao racismo no Brasil e com relação ao preconceito sofrido pelas pessoas afásicas por serem afásicas (capacitismo), surgidos ao longo deste estágio criativo. Em seguida finalizei a reconstituição, definindo o enredo e o roteiro intertextual parodístico final a partir dos acordos firmados.

A conversação – trazida para o âmbito deste artigo – é um fenômeno que foca, inicialmente, nas interações orais que ocorrem entre atadoras em um determinado contexto, com alternância na tomada de turno de fala (MARCUSCHI, 2007). É um evento onde as atadoras, através das interações verbais (orais e corporais – gesto, ação, movimentos), negociam sentido, constroem relações de alteridade e compartilham informações e valores sociais. Foi através da conversação que se estabeleceram, em nossa paródia, envolvimento afetivo-performativos que geraram os momentos dos acordos acerca do que seria encenado. Por isso, a conversação precisou ser organizada, ou seja, necessitou de cooperação entre as partes – seja na negociação das regras, seja no objetivo, seja na legitimação dos discursos.

A intertextualidade, no caso desta montagem, ocorreu quando um intertexto prévio, que fazia parte da memória cultural e discursiva das interlocutoras – portanto, um patrimônio coletivo – estivesse (ou pudesse ser) inserido no texto referencial escolhido. Portanto, foi necessário que o texto a ser encenado em nossa paródia remetesse a outros textos preexistentes no imaginário popular, ou tivessem sido ditos ou ouvidos nas vidas das atadoras, sobre os quais se estabeleceu um consenso, um acordo de performatividade. Ora, deste modo, ocasiões de racismo, preconceito e discriminação vividas por elas foram igualmente consideradas intertexto, pois se tratavam de situações narradas em grupo e que referendavam o texto-base diretamente. De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.136-137), “a paródia se elabora a partir da retomada de um texto, que é retrabalhado para obter diferentes formas e propósitos em relação ao texto fonte. As funções discursivas intertextuais dessa reelaboração podem ser humorísticas, críticas, poéticas, etc.”. Em outras palavras, estávamos amparadas tanto pela Linguística, quanto pela estética (BAKHTIN, 2008), no intrínseco movimento inter, trans e multidisciplinar desta pesquisa.

Racismo, preconceito e discriminação eram evidentes por dois motivos muito importantes. Primeiro, pela própria lenda do Negrinho, o que fez emergir – entre outras – a fala de uma das atadoras (NT) que, então, se declarava parda. Por ter sido empregada doméstica durante toda sua vida profissional, sofrera discriminação social e racial e que não entendia por que, uma vez que sempre se achava branca por que tinha “características brancas”, como ela dissera. Só depois de muito tempo percebeu que suas patroas a viam como mulher negra. Isto fez vir à tona no PET o mito da democracia racial, que segundo Munanga (2008), é:

Baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade”. (MUNANGA, 2008, p.70).

Partindo da defesa da paródia como intertexto performativo tal como objetivo, a história de NT permeou a escolha do formato final do roteiro da performance.

Segundamente, porque o preconceito e discriminação contra pessoas negras imediatamente ressaltou, para as afásicas, o preconceito e discriminação que sofriam por “não serem pessoas normais”, por serem “meio abobadas”, por serem “disfuncionais” e outras atribuições nocivas e perniciosas que o capacitismo é capaz de expelir. Segundo o Instituto Federal da Paraíba (IFPB), “capacitismo é o preconceito contra pessoas com deficiência (PCDs). Está enraizado na mente de muitas pessoas, se vê nas palavras, nas ações e na organização social”. Muito embora a afasia não seja uma deficiência, mas sim, consequência de morte neuronal decorrente de um AVC, como já visto, suas sequelas nos corpos e na cognição podem aproximar as pessoas afásicas de PCDs.

Para dar conta de toda essa demanda a ser trabalhada, desmontada, ressignificada e encenada, a negociação, a interação e os acordos tomaram um lugar do discurso sobre a prática da ação performativa: para a reconstituição do sentido e da ressignificação (da história fonte), fato que, segundo Morato (2002), diz respeito a uma competência relativa à linguagem que relaciona o linguístico e o cognitivo envolvidos nas ações simbólicas humanas. Neste caso, a ação simbólica da teatralidade por pessoas afásicas.

Dado 3

Legenda: JC: esta pesquisadora; SI, NF e NT atadoras afásicas; JM, MS, SP: atadores afásicos; EM: professora orientadora. Sessão do PET de 26/10/2006. TD significa todas e todos.

1. EM e AÍ/ está sendo lá... quase comido pelo formigueiro...
2. e aparece NOssa Senhora
3. TD A:::H! ((sinalizam que lembraram-se do final da história))
4. JC faltou **isso** na história.
5. MS ((aponta para NF, convidando-a a ser a personagem Nossa Senhora))
Senho::ra...
6. EM [lembrou, dona Noêmia? Aí quando o menino está quase a morrer...
7. MS ["*Negrinho do Pastoreio, acendo uma vela para ti...*" ((canta baixinho,
8. sob as falas))
9. EM Está a morrer co/comido... porque é ...NÉ? lambuzam ele de mel/ não sei o que...
10. então ele está quase sendo comido por formigas/ aquelas saúvas...
11. MS ((continua o canto num tom de voz mais baixo))
12. EM aparece **Nossa Senhora** e leva o menino... é **assim** que eu conheço
13. [essa história...
14. JC [a:::h faltou esse DETALHE
15. EM [.. do folclore brasileiro.
16. MS o persoNagem...
17. JC [Então olha...
18. NT [Nossa Senhora é você/ né? ((apontando para NF))
19. MS a Saori ..?
20. NT Noêmia ((esclarecendo a dúvida))
21. JC a Saori?
22. MS **isso**
21. JC a Saori é quem? ((perguntando para MS)) Nossa Senhora. ? ou a dona Noêmia?
23. JC ((pergunta para MS, verificando se os acordos ficaram firmados, ao que
24. ele confirma que sim))

25. EM mas vocês se lembram **disso/** da Nossa Senhora...? a senhora se lembra
 26. [**disso/** dona Noêmia?
 27. MS [É... é... é... é... ((concordando, entusiasmado))
 28. JC agora que você contou/ eu lembrei perfeitamente
 29. TD ((várias falas simultâneas do grupo, concordando com a lembrança)).
 30. EM lembrou...?
 31. JC Faltava isso **aí...** eu sabia que tinha alguma coisa a mais/ mas eu ia
 32. tentar descobrir na encenação... mas você **arrasou/** porque é isso mesmo...
 33. EM ((ri)) mas não é isso...?
 34. JC Não.../ é isso.../ é isso mesmo.../ isso mesmo
 35. EM às vezes a gente vai lembrando aos poucos/ né?
 36. NT é... é... ((concordando, entusiasmada))
 37. TD ((falas simultâneas do grupo, concordando com a história novamente))
 38. EM eu nem lembrava que eu lembrava...
 39. JC eu ia tentar lembrar na encenação... fazendo e::... ah!... TÁ ((juntando as
 palmas das mãos, demonstrando que encontrou um resultado))
 40. EM TÁ
 41. JC mas **é** ÓTIMO/ porque agora já resolveu/

O elemento parodístico como objeto de discurso e a dimensão multimodal da performatividade

O elemento parodístico, como visto no excerto acima, surgiu nesse contexto teatral interacional de processo colaborativo como um objeto de discurso co-construído ou reativado, presentificado de alguma forma na memória discursiva e biográfica das atadoras. De acordo com Mondada (1994):

O objeto de discurso caracteriza-se pelo fato de construir progressivamente uma configuração, enriquecendo-se com novos aspectos e propriedades, suprimindo aspectos anteriores ou ignorando outros possíveis, que ele pode associar com outros objetos ao integrar-se em novas configurações, bem como pelo fato de articular-se em partes suscetíveis de se automatizarem por sua vez em novos objetos. O objeto se completa discursivamente. (MONDADA, 1994 apud KOCH, 2004, p.64)

Constatarei que a categorização e a interpretação do mundo, ou seja, a "construção de objetos de discurso" admitem que a língua se encontra incorporada (*embodiment*) como prática sociocognitiva. A dimensão multimodal desta encenação, a partir desta prática, é parte constitutiva da nossa construção paródica.

A base desta afirmação é a indicação da concepção de multimodalidade adotada no meu trabalho. As abordagens que tratam dessa questão (MARCUSCH, 2007; MORATO, 2009; NORRIS, 2006a) dão atenção às atividades coletivas realizadas pelas atadoras e consideram, principalmente, que as práticas de interação, para além da dimensão puramente linguística, incluem componentes performativas: **(i)** de fala (semioses verbais orais e não orais); **(ii)** gestuais; **(iii)** corporais; **(iv)** espaciais e **(v)** interacionais (semioses não verbais). Conforme afirma Ahlsén (2006):

Se olharmos para a interação face a face cotidiana, muito do que se passa não é expresso em palavras, mas é tratado por outras modalidades [...], tais como *postura corporal, gesto e olhar, entonação e qualidade de voz*. Ela também se aplica à *comunicação de emoções e*

*atitudes, onde a expressão facial, sons, tons de voz, e a comunicação corporal em geral, são importantes. As informações expostas e indicadas são frequentemente dependentes de multimodalidade, onde a comunicação corporal e a semiose verbal desempenham um papel importante. (AHLSEN, 2006, p. 150-151; grifos meus, tradução minha.)*²⁶

No caso do ato afásico, no que diz respeito ao teatro que desenvolvi, é totalmente factual esta afirmação de Ahlsén (2006). Durante a transcrição dos dados audiovisuais observei a relevância de cada olhar, gesto, expressão e movimento, na sequência de ações, nas negociações e acordos, na construção do objeto de discurso e das cenas referenciais

De acordo com Goodwin (2003), cada detalhe torna-se relevante para a análise da refacção das semioses pelas pessoas afásicas, na necessidade de interação. O autor discorre sobre a sincronia dos múltiplos sistemas semióticos em funcionamento, como a movimentação de corpos e olhares na dinâmica das interações, sobre a multimodalidade e a "incorporação" (*embodiment*) da ação social quando observa que "uma pessoa afásica pode atuar como uma falante poderosa". Para evidenciar a sua proposição, não se restringe à situação específica de "uma pessoa com afasia", mas nos oferece a análise de como o conhecimento é organizado através de práticas interativas corporificadas.

A multimodalidade, segundo (Norris, 2006b) traz um enfoque que visa investigar a multiplicidade de formas pelas quais nos comunicamos e de que maneiras podemos representá-las, desde imagens, sons, música, gestos, ações, postura corporal e uso do espaço.

Embora muito do que comunicamos pareça ser transmitido apenas através da linguagem falada, muito do que dizemos com os demais sistemas comunicantes que possuímos é interpretado pelas interlocutoras²⁷. Norris (2006a) explica que quando nos comunicamos, produzimos uma série de outras ações não linguísticas (relativas à língua falada). Nas atividades multimodais cotidianas, o ponto de partida da observação reside no fato de que as participantes não apenas falam juntas, mas também gesticulam e movimentam-se de modo coerente e coordenado.

Como demonstração de aplicação destes conceitos, apresento o roteiro geral da performance, que dependeu de negociação e acordos: o Negrinho pastoreava ovelhas. Duas ovelhas fogem e o feitor de escravizados, fazendeiro, dono do Negrinho, açoita o menino violentamente. A mãe dele, uma escravizada, intervém na tentativa de salvar o filho e é açoitada também. A esposa do fazendeiro, compadecida do sofrimento da criança, interpela o marido implorando para que ele não mais castigue nem o menino e nem a mãe, entretanto o fazendeiro não lhe dá ouvidos e prossegue com os castigos. Manda enjaular a escravizada e a esposa por terem sido insolentes. Além disso, coloca o Negrinho nu sobre um formigueiro de saúvas e ordena a elas e ao Fogo que venham devorá-lo! O fazendeiro, só naquele instante, conseguiu comandar os elementos da natureza. O Negrinho é quase comido pelas

²⁶ *If we look at ordinary face-to-face interaction, much of what goes on is not expressed in words but is handled by other modalities [...], such as body posture, gesture, and gaze, as well as on intonation and voice quality. It also applies to communication of emotions and attitudes, where facial expression, sounds, tone of voice, and body communication in general are important. Indicated and exposed information are often dependent on multimodality, where body communication and prosody play an important role.*

²⁷ A partir daqui, na obra referendada, a pesquisadora explicará o conceito de "densidade modal".

formigas e queimado pelo Fogo, quando, sem que ninguém espere, surge Nossa Senhora, salva-o e leva-o para o céu.

Trabalhei, ativando recursos da multimodalidade e densidade modal, ou seja, de camadas sociocognitivas e afetivo-performativas, para friccionar mímese e metáfora. Elementos metafóricos e figurativos irônicos do imaginário popular como: “o céu para onde vão os justos que sofrem”; “Nossa Senhora, a redentora compassiva”; “advogada nossa, que salva os justos, levando-os para a paz eterna do paraíso”; e de quebra, ensinando uma lição moral aos maus. A metáfora criada na paródia previu que o Negrinho fosse “devorado”, “comido”, enfim, destruído pelo fogo e pelas formigas, conjunta e simultaneamente:

Dado 4

Legenda: JC: esta pesquisadora; MG, NF e NT: atuadoras afásicas. JM, MS, SP: atuadores afásicos. Sessão do PET de 26/10/2006.

1. JC Não... não... não.../ fala: NÃO! ((estimulando SP [o Negrinho], enquanto
2. JM [o feitor] ergue os braços e açoita-o, mimetizando movimentos de chicote))
3. SP A:::I... [ai... ai... A:::I ((fugindo de JM))
4. JC [agora chega a esposa ((MG [a esposa], levanta-se e vai até a cena))
5. MG ...nã-não fa-a(i)z **isso** co(m) ELE...
6. SP ((mímese de choro, representando o sofrimento do Negrinho sendo açoitado))
7. JM FAÇO
8. MG ma... (2s)/ mas vo-você é **i(n)justo**
9. MS U:::hhh ((interjeição, aprovando a dramaticidade da cena))
10. JM **Por quê?**
11. MG PORQUE você fica te... -tenendo (sic)... porque ele é cri.../ cri... [ança]
12. NT PEQUENO ((NT, afásica, ajuda a fala de MG, colaborativamente))
13. JC o que você quer fazer com ele? ((pergunta a JM))
14. JM Botar... (2s) no TRONCO
15. MS Ah... [AH ((interjeição; levanta-se para coordenar a cena, erguendo o braço de SP))
16. JM [Botar ele no/no tronco... no **formigueiro**
17. JC prende o braço dele... no alto... prende no alto... ((MS e JM levantam o braço de SP, mimetizando a colocação do Negrinho no tronco))
- 18.
19. JC **tira** o cajado do pastorzinho ((retira de SP a bengala que lhe servia de cajado))
20. JC opa... deixa eu ajudar aqui... ((ajuda SP a manter-se com os braços para cima))
21. NT chora:::ndo... ((sugere a SP uma ação cênica, que ele acata))

Nesta metáfora de maldade, injustiça, e terror, o feitor, além de manter enjaulada sua esposa e a mãe do Negrinho, tem tanto poder, é tal de forma absoluto que, ao ordenar, vêm da natureza as formigas e o próprio Fogo em si:

Dado 5

Legenda: JC: esta pesquisadora, autora deste artigo; SI, MG, MH, NF e NT atuadoras afásicas; JM, MS, SP: atuadores afásicos; EM: professora orientadora; HM: pesquisadora fonoaudióloga. TD significa todas e todos.

1. JM ((apontando para MG [esposa] e MH [mãe do Negrinho])) ...enjaular essa
2. [e essa...
3. JC [foi pra senzala!
4. JC você mandou enjaular sua mulher/ também?!
5. JM **TAMBÉM**
6. TD ((risos, devidos à força dramática da cena e à força cênica de JM))

7. JC Nossa.../ mas é muito mau esse patrão.../ esse... esse feitor!
8. MS ((risos))
9. JM **Formiga** ((aponta para NT, ordenado-a, como personagem, a vir "comer" o Negrinho))
10. "comer" o Negrinho))
11. JC MANDA a formiga vir então...
12. JM ((aponta, grunhindo, para os pés de SP [Negrinho], olhando para NT [Formiga],
13. que, mimetizando, personifica figurativamente o formigueiro todo))
14. JC vem aqui **FORMIGA**
15. EM ((risos))
16. NT ((levanta-se e, em seguida mimetiza a suposta forma de uma formiga comendo))
17. JC CHAMA...!/ você manda em tudo.../ você manda até nos elementos da NATUREZA
18. MS e SI ((levantam-se e vão para cena. O Fogo e a segunda Formiga, respectivamente))
19. SP **FORMIGA** ((grita e bate de leve, repetidamente, a mão esquerda na cabeça –
- 19.1 (a outra mão e braço, acometidos por hemiparesia afásica, não se movem)
20. - num gesto performativo narrativo, que representa o padecer do Negrinho))
21. JM AQUI ((ordena a NT, apontando para os pés de SP))
22. NT ((mimetiza "som" e "gesto" de formiga e de fogo, auxiliando na sonorização da cena))
23. MS [((mimetiza som e "gesto" de grande fogueira, urrando))
24. JM, NT, SI [((mimetizam, com o corpo e voz, o movimento de uma fogueira))
25. SP ((com expressão de sofrimento, dando tapas na cabeça)) ai... ai... A::I...
26. MS **Pequinininha** ((narra performando, beliscando SP, referindo-se às formigas, ao seu
27. suposto som, à suposta ação de comer o menino e ao seu tamanho))
28. JC ((estimulando SI)) faz som de formiga com ele também...
29. JC Ô o patrão rindo ((JC gargalha como se fosse o patrão))
30. EM e HM ((na plateia, riem))
31. MS ((faz som alto, urra, mimetizando uma grande fogueira consumindo o menino))

Dado 5.1: Surgimento de Nossa Senhora

(...)

1. JC a mãe chora.../ a esposa também.../ ATÉ que... ((JC gesticula entusiasticamente para
2. NF [Nossa Senhora] entrar em cena))
3. MS ((imediatamente aponta para NF))
4. JC VEM...! vem.../ é sua VEZ
5. NF ((levanta-se e caminha até SP, mimetizando Nossa Senhora, com
6. ambas as mãos abençoando o afilhado))
7. JC **olha** o que APARECE... Vocês não se assustam...?
8. ((Todas e todos [afásicas e afásicos, param e olham para NF))
9. MS e JM [((levantam os braços, demonstrando surpresa ao ver a "santa"))

No momento dos acordos referido pelo excerto acima, quando do surgimento de Nossa Senhora, sugeri que tivéssemos uma trilha sonora, um *leitmotiv* para a santa. Propus a Ária da Bachiana Brasileira n. 05 de Villa-Lobos, porém, na negociação, que envolveu troca de turnos de fala e acordos e interrupções de turno de fala, conseguimos chegar a um consenso com relação à música para a personagem e para a cena, conforme veremos no Dado 6:

Dado 6

Legenda: JC: esta pesquisadora; SI, MG, MH, NF e NT atadoras afásicas; JM, MS, SP: atadores afásicos; EM: professora orientadora; HM: pesquisadora. Sessão do PET de

26/10/2006.

1. EM não.../ que música que é da Nossa Senhora Aparecida?
2. JC música de Nossa Senhora Aparecida.../ quem sabe?
3. NF ((murmura a "Ave Maria", de Gounod))
4. JC ((para MS)) você cantou um pedacinho, né?
5. JM "Nossa Senhora, [me dê a mão...]" ((cantando este trecho de uma canção popularmente conhecida))
- 6.
7. JC [...me dê a mão... ((cantando com ele))
8. EM uma música da igreja...
9. EM **essa** é do Roberto Carlos...
10. JC ...**essa** é do Roberto Carlos...
11. HM tem uma que é de Nossa Senhora Aparecida mesmo...
12. ((as e os afásicos olham para JC e HM))
13. JC uma que **é** de Nossa Senhora Aparecida, mesmo
14. ((as e os afásicos olham para JC))
15. ((todas e todos cantarolam algumas canções, tentando lembrar))
16. JC Não tem uma...? "Senhora de::: Aparecida..." A:::h... não **essa** é "Romaria"
17. MS "Senhora de Aparecida... ilumina a [mina escura...]" ((retoma o verso))
16. JC [...mina escura..."
17. EM ô::: Silv[a... ((sorri, com a lembrança dessa canção))
18. MS ["E funda o trem da minha vida..."
19. EM tem essa também... "com minha mãe estarei [na santa glória de um dia..."
20. MS e MJ ["na santa glória de um dia..."
21. JC ah é VERDADE
22. EM e MS "...ju[nto à Virgem Maria..."
23. JC ["junto à Virgem Maria..."
24. EM, MS, JC ["...no céu triunfarei..."
25. EM e MS ["no céu, no céu..."
26. JC enqua:::nto eles CANTam... ((conduz NF [Nossa Senhora] pelo braço, para a
27. cena) **mantém**.../ mantém.../ continua cantando [gente] ((conduzindo NF))
28. JC ((fala com NF [Nossa Senhora]; ela em frente a SP [Negrinho]. NF, usa as
29. duas mãos, numa benção)) pega na mão dele... leva ele embora daqui...
30. SP ((dá a mão direita hemiparética, a esquerda na cabeça, simulando sofrimento))
31. JC ((indicando a saída da cena ao fundo)) leva ele pra cá ó... [o céu] **dia:::nte**
32. dos olhares impressionados de VOCÊS...
33. ((EM e MS continuam cantando, enquanto NF e SP saem de cena))
34. MS **O:::.....h...** ((mimetiza deslumbramento, numa ação de corifeu))
35. EM ((rindo)) "...junto à Virgem Maria..."
36. JC ((indicando a saída de cena))
37. MS ((riso de aprovação))
38. JM (([Feitor], mimetiza gesto e ação de deslumbramento))
39. SP ((seguindo com NF, quando passa por JM [o feitor], dá um "tchauzinho"))
40. MS e EM ((riem))
41. MG, NT, MH ((ao fundo, sentadas, sorriem))
42. SI ((em pé, ainda em cena, acompanha com o olhar))
43. JM ((mimetiza uma expressão de êxtase))
44. JC e MS ((encorpando o coro e cantando mais alto) [..."no céu, no céu com
45. [minha mãe estarei..."
46. MG (([a Esposa] dá um "tchauzinho" quando SP e NF passam por ela))
47. JM ((abre os braços, representando que está arrependido e maravilhado))
48. SI ((bate palmas))
49. ((coro [EM, JC e MS] canta mais alto, no ápice da saída de cena de SP e
50. NF, ou seja, no momento de sua subida definitiva para o céu))

Nesses termos, o jogo de falas, a alternância e até a superposição de turnos foram fundamentais para a evolução do processo teatral que instituí, porque observei na ação do grupo, a existência de um sistema de trocas que pudesse assegurar a

produção de trechos de conversa em sequências coerentes de ação, fornecer meios para lidar com desafios ao se proferir, escutar e compreender uma conversa a fim de permitir que uma ação prosseguisse e providenciar procedimentos para se iniciar e terminar episódios interacionais. (SCHEGLOFF, 1987, p. 221). Vezali (2011, p. 41) defende que uma pessoa afásica, mesmo apresentando alterações significativas em sua fala, não deixa de participar dos turnos conversacionais, de estar atenta aos tópicos em questão, de apresentar coerência pelo uso da gestualidade e dos movimentos corporais, sobretudo pelo direcionamento de seu olhar, gestos e da prosódia.

De toda forma, a partir destes postulados, verifiquei que atuadoras afásicas, apesar do comprometimento neurológico e dos *déficits* de linguagem, conservaram e reorganizaram uma competência de natureza performativa-discursiva que permitiu que participassem e conduzissem ativamente a interação, a conversação, a troca de turnos e o ato performativo afásico pela via do *processo colaborativo* – tão caro ao fazer teatral – de uma reconstrução paródica de inversão irônica, carnavalizante, realizando a movimentação dinâmica e cooperativa dos acordos do roteiro da ação de forma estética.

Considerações Finais

O estudo das afasias tem permitido avanços no entendimento da cognição humana de forma geral. O estudo inédito que apresento, teatral-performativo e linguístico das afasias se alinha às pesquisas das artes cênicas como campo expandido, que intentam viabilizar um melhor entendimento acerca das relações entre cérebro, criação artística e cognição, tomadas em situações variadas de interação. A emergência de semioses coocorrentes, como pude observar, manifestou-se nas práticas expressivas, teatrais e performativas das atuadoras afásicas durante a ação teatral. Tais observações podem ser aplicadas em processos pedagógicos de formação da artista da cena e de criação estética.

A interação entre várias semioses (olhar, gesto, expressão corporal, fala, etc.) gerou para a afásica situações de ganho simbólico e de performatividade, ou seja: aprimoramento da comunicação e seus processos sociocognitivos, permitido pelas atividades intersubjetivas, inferenciais, corporais, sensório-motoras e práxicas na medida em que ela não deixou de lançar mão de processos linguísticos e cognitivos para dar conta das tarefas teatrais que exigiram uma refletividade mais intensa e específica sobre a linguagem, considerando, ainda, que os processos ou níveis linguísticos funcionam de maneira articulada.

Retomando o artigo de Salomão (1999), que motivou esta análise, percebo que a perspectiva sociocognitiva caracteriza também outra lupa sob a qual observo o objeto de estudo aqui apresentado, pois conforme a autora assevera, o programa investigativo do projeto sociocognitivista e a natureza cognitiva da linguagem são noções centrais nesse paradigma, que defende o caráter processual do significado e concebe a performatividade como uma rede de construções, no contínuo entre sintaxe e léxico, estabelecido no uso e pelos processos que evidenciam o caráter inferencial da significação.

Em suma, na montagem cênica paródica de “O Negrinho do Pastoreio” pelas atuadoras afásicas do PET foi possível, enfim, observar:

Um conjunto expressivo de processos de significação (linguísticos, pragmáticos, argumentativos, textuais, discursivos, semióticos) verbais e não-verbais, que fazem emergir e consolidar diferentes competências sociocognitivas (linguísticas, pragmáticas, comunicacionais, sociais, procedurais, profissionais, etc.) com as quais atuamos e apreendemos o mundo. (MORATO, 2009, p.5)

Foi também possível observar que “tudo isso exige o domínio não só de habilidades linguísticas, mas também de uma série de estratégias de ordem sociocognitiva, cultural e interacional” (KOCH, 2004, p.128).

Esta ponderação me afiança a avaliar o quão importante foi, para a dinâmica do CCA, o estudo da paródia e dos processos todos aqui apontados quanto à constituição do ato performativo afásico, pois pude verificar que durante a aplicação das atividades teatrais do PET, quando uma atuadora que apresentava alguma dificuldade linguística e/ou metalinguística (por exemplo, não conseguir evocar palavras, trocar ou deformar palavras, etc.), constatei que esta dificuldade não interrompia a competência relacionada a vários outros fatores afeitos à linguagem usada para a criação teatral. Esta afásica ainda era capaz de narrar, ela perscrutava, perguntava, ela se posicionava, ela atuava coerentemente conforme as regras do jogo teatral pactuado entre nós.

Por esta razão, muitas vezes, propus práticas cênicas as mais próximas possíveis do cotidiano comum do grupo, buscando compreender e aproveitar as competências performativo-discursivas das atuadoras, entendendo que o PET no CCA é um espaço de interação entre pessoas afásicas e não afásicas, e mais, que o teatro e a performance ali propunham uma dinâmica interacional de grupos e construía uma rede de significações verbais e não verbais concomitantemente, durante os processos de linguagens envolvidos na e pela sua própria natureza interssemiótica e multimodal.

Referências

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

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

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

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

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio sobre a Significação do Cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BONFITTO, Matteo. **Entrevista com Erika Fischer-Lichte**. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 131-141, jan./jun. 2013.

Butler, Judith. **Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity**, 2nd, 27

London and New York: Routledge, 1999.

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

CALLIGARIS, Juliana Pablos. **A dimensão multissemiótica do jogo teatral: a experiência de elaboração de uma peça radiofônica no Programa de Expressão Teatral do Centro de Convivência de Afásicos (CCA - IEL/UNICAMP)**. 1 recurso online (150 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2016. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1627814> . Acesso em 22 fev. 2022.

CAZELATO, Sandra. **A Interpretação de Provérbios Parodiados por Afásicos e não Afásicos**. Tese de Doutorado do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A Ironia Romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FERRAZ, Salma. **Quais são as faces de Deus?**. IHU – Revista do Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo-RS, Edição 299, 2009.

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

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

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das Formas de Arte do século XX**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

JOSEF, Bella. **O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização**. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v.62, 1980.

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

KOCH, Ingedore Grünfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: Diálogos Possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

LEAVY, Patricia. **Method Meets Art – Arts-Based Research Practice**. New York, London: The Guildford Press, 2009.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Reginaldo de Piero. 1.a ed. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.

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

MORATO, Edwiges Maria (Org.). **Sobre as afasias e os afásicos: Subsídios Teóricos e Práticos Elaborados pelo Centro de Convivência de Afásicos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

MORATO, Edwiges. Morato *et al.* **Significação, Interação e Cognição: a Dimensão Multimodal de Práticas Linguístico-Interacionais Envolvendo Afásicos e não Afásicos**. Relatório de Pesquisa CNPq: Modalinter, 2009. Disponível em <http://cnpq.br/projetos-pesquisa>. Acesso em 22 fev. 2022.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil, identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NORRIS, Sigrid. Multiparty Interaction: A Multimodal Perspective on Relevance. Discourse Studies. **SAGE Publishing**, v. 2006a. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1461445606061878>>. Acesso em 01 jul. 2019.

NORRIS, S. Modal density and modal configurations: Multimodal Actions. In: CAREY, J. **Routledge Handbook for Multimodal Discourse Analysis**. Edition: 1, Chapter: 6. New York: Publisher Routledge, 2006b.

PINAR, William F. **O corpo do pai e a raça do filho: Noé, Schreber e a maldição do pacto**. Trad. de Danielle Matheus, Josefina Carmen Diaz de Mello, Sonia Griffo Mattioda Revisão técnica de Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo. Revista Brasileira de Educação v. 13 n. 37 jan./abr. 2008.

REGINATTO, Andréa Ad. **Riso e Ironia na Construção Paródica: Uma Leitura de o Pagador de Promessas**. Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso. Núcleo de Estudos do Discurso. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

SALOMÃO, Maria Margarida Martins. A construção do Sentido. **Veredas: Revista de Estudos Linguísticos**, Juiz de Fora: Publicações da UFJF, v. 3, n. 1, 1999.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An introduction** (Third edition). New York: Routledge, 2013.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. **TDR/The Drama Review**. Massachusetts Institute of Technology, v. 45, Issue 3, Fall 2001, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1162/10542040152587105>>. Acesso em: 27 ago. 2020.
SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge Classics, 2003

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater: An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater"**. New York: Applause, 1994

SCHEGLOFF, E. A. **Between Micro and Macro: Contexts and Other Connections**. In: ALEXANDER, J. C., GIESEN, B., MUNCH, R., SMELSER, N. J. The Micro-Macro Link.

Berkeley: University of California Press, 1987.

VEZALI, Patrick Aparecido. **A dêixis na interação entre afásicos e não-afásicos: conjugação indicial fala/gesto**. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

Desmistificando Erros do Capacitismo. Instituto Federal da Paraíba – IFPB. Publicado: 01/10/2021 16h19. Última modificação: 01/10/2021 16h19. Disponível em: <https://www.ifpb.edu.br/assuntos/fique-por-dentro/desmistificando-erros-do-capacitismo>. Acesso em 21 fev. 2022.