

**ANA MARIA DE BULHÕES-CARVALHO
JOSÉ TONEZZI**

AFASIA EM CENA: AS PALAVRAS PERDIDAS

Resumo

>

Reflexão sobre a encenação da crise de comunicação provocada pela afasia, a partir de um docudrama canadense cuja atuação se dá por meio de não atores afásicos e atores sem deficiência, produzindo ficcionalização da realidade pessoal, o que permite promover discussões sobre a atuação no limite entre a ficção e a vida.

Palavras-chave:

Afasia. Atuação. Docudrama.

AFASIA EM CENA: AS PALAVRAS PERDIDAS

ANA MARIA DE BULHÕES-CARVALHO (UNIRIO)¹

JOSÉ TONEZZI (Ufpb)²

¹Ana Maria de Bulhões-Carvalho é Pós-doutora em Letras (PUC-RJ, 2008-2009), Professora Associada IV pela UNIRIO, Departamento de Estética e Teoria do Teatro, C L A, docente do PPGAC. Editou o periódico O percebejo, da impressa (1993 a 2003) ao digital, até seu encerramento (2017). Pesquisadora do teatro contemporâneo, publica sobre teatro musical biográfico e temas relativos à autoficção e alterbiografia., tanto no teatro quanto na literatura. Lider do Grupo de Pesquisa CNPq Dramaturgia, História: Gêneros e linguagens. E-mail: anamariabulhoes@yahoo.com.br.

² Docente da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com pós-graduação e estudos na UNICAMP, UNIRIO e Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Desenvolveu pesquisas em distúrbios do corpo, da linguagem e do comportamento. E-mail: tonezzi@hotmail.com.

*I'm hovering above myself, looking for away back in.
I'm around this body, waiting*

(CHAIKIN, 1987, p. 144)³

*Le corps exprime par des maux, ce qu'il ne sais pas dire avec des mots.*⁴

Pela afasia se dá a perda do domínio da linguagem oral, que instala uma penosa dificuldade de comunicação. Às vítimas dessa situação parece que a linguagem oral, antes familiar e rotineira, retirou-se para um local inacessível, tornando gramática, regência, concordância e vocabulários, estranhos ao uso da língua. Esses elementos familiares parecem recolher-se a um reservatório desorganizado, e não mais serão acessados a partir de uma intenção ou de um ato volitivo, como normalmente acontece. No interior do ser afetado, a impressão é de que as partes rompem sua conjugação e a inteligência não se

³ Pairo acima de mim, procurando longe por algo que retorne. Ao redor deste corpo, aguardo. (Trad. nossa para o verso de Joseph Chaikin, 1987, p. 144). Ator, dramaturgo e diretor de teatro, Chaikin tornou-se afásico em 1984.

⁴ “O corpo exprime por meio dos males, o que ele não sabe dizer com palavras” (Tradução livre de uma frase do episódio “O Outono”, cujo jogo sonoro de palavras se perde quando traduzida).

associa com a memória, os comandos de acionamento de músculos e articulações tentam em vão provocar os movimentos ou enunciar uma frase – antes ações automáticas e simples para expressar um pensamento ou realizar um desejo. Agora, ainda que todo o corpo se mova, a manifestação sai distorcida, irreconhecível. Um imenso esforço gera um arremedo de fala, ou produz repetição de sons inexpressivos, gogos, sem sentido. As palavras se perderam.

Em situações como essas, de pura angústia diante de esforços quase inúteis, para obtenção de um pedido corriqueiro, e até óbvio – vê-se que a pessoa em dificuldade não encontra no seu interlocutor um ambiente favorável à aceitação de sua limitação. Situações como essas são o motor e o território da criação e realização do docudrama canadense de 1993, *Les mots perdus* (*As palavras perdidas*), roteirizado, dirigido e produzido por Marcel Simard⁵, com o apoio da AQPA⁶, e inspirado em casos reais ficcionalizados a partir da contribuição coletiva de pessoas afásicas frequentadoras da Associação. Dentre elas, algumas mulheres se dispuseram a trabalhar como atrizes, emprestando suas limitações à criação de episódios de um filme ficcional baseado em dramas reais que essas mulheres, tornadas atrizes, tão bem conhecem e, com coragem, resolvem expor, atuando ao lado de atores profissionais. A elas coube a missão principal de explicitar o pathos que a afasia ocasiona, as dificuldades de expressão e comunicação que emprestam, a cada episódio do filme tomado ao cotidiano, um tom por vezes patético ou comovente. Simard ouviu as mulheres e conseguiu tirar delas os núcleos de conflito que sustentam cada uma das histórias dramáticas.

As causas para a afasia são várias. Podem ser consequência de um acidente vascular cerebral (AVC), também conhecido como

derrame, de um traumatismo crânio-encefálico (TCE), um tumor cerebral ou um acidente cirúrgico. Sua incidência sobre a linguagem vai dar-se, em maior ou menor grau, de diversas maneiras: dificuldade de elaborar a própria fala, de lembrar e de articular o nome das coisas e das pessoas, de compreender ou produzir a escrita, de perceber e organizar os gestos, ou de outras formas, mas sempre em prejuízo da comunicação. Na grande parte das vezes, o evento constrange o interlocutor, que não compreende o que está sendo dito e, caso não conheça a deficiência manifesta, pode até acreditar que a pessoa está bêbada ou drogada.

As personagens dos três primeiros episódios, de um conjunto de quatro histórias mostradas no filme *As palavras perdidas*, compõem as quatro estações do ano referidas em cada subtítulo de episódio independente: *L'Hiver* (“O Inverno”), *Le Printemps* (“A Primavera”), *L'Été* (“O Verão”) e *L'Automne* (“O Outono”). Trata-se de aspectos dolorosos que a deficiência pode causar na vida em família, no convívio com estranhos na rua, ou mesmo nos seus próprios ambientes de trabalho. São personagens flagradas em diferentes estágios da afasia, desde as reações dos primeiros tempos, de resistência, de vergonha e negação, às etapas de luta pela recuperação e às situações de retomada de vida, bastante promissoras. A seu modo, de acordo com sua constituição pessoal, sua história familiar ou relativa à inserção social, cada uma das histórias traz sequências de ações que visam romper o círculo que as encerra num espaço reservado aos “diferentes”, aos que vivem na dependência permanente da boa vontade alheia.

Nicole, Marie e Catherine habitam cidades francofônicas da América e da Europa (Montréal, Paris e Genève), sendo flagradas em

⁵ Marcel Simard (Québec, 1945-2010) foi cineasta, roteirista e criador da produtora Virage, homem engajado em causas sociais, mas frágil emocionalmente, suicidou-se em 2010. Deprimido, afetou-se profundamente com a crise financeira que abalou a produção dos filmes documentários em Québec, não resistindo à falência de sua produtora e deixando consternado o mundo artístico com que convivia. (Fonte: www.ledevoir.com/culture/cinema/284571/disparition-de-marcel-simard. Acesso em: 5.8.2018)

⁶ Association Québécoise de Personnes Aphasiques, existente em Montréal, desde 1982, para serviços gerais de assistência a afásicos.

situações diversas. Mas, a despeito das características individuais, têm em comum as complicações cognitivas, algumas pequenas sequelas que afetam sua motricidade e, sobretudo, a conflituosa relação entre vontade e incapacidade de realização.

O projeto de Simard desde sempre previu quatro histórias, roteirizadas pelos próprios afásicos a partir de fatos reais por eles vivenciados, que seriam também protagonizadas por pessoas selecionadas dentre elas, disponíveis e aptas a contracenar com atores profissionais e outros figurantes. A ideia original se manteve até quase o final da produção. Estamos examinando apenas três das quatro histórias porque, na última delas, “O Outono”, o único protagonista, um homem afásico, não teve, condições de continuar e foi substituído no filme por um ator profissional. O fato é que, a vida imitou a arte e a alteração de elenco alterou também a natureza do documentário criado por Simard.

Isso não seria problema para Bill Nichols, estudioso e conhecedor do assunto, autor de uma importante *Introdução ao documentário* (2005), porque ousa aproximar o documentário da ficção, a partir de um entendimento básico de que, ou são filmes de realização de desejo, ou de representação social. Diz ele, num parêntese: “Daqui em diante, chamaremos de ‘ficção’ os documentários de satisfação de desejos e usaremos simplesmente ‘documentário’ como simplificação da não ficção de representação social.” (NICHOLS, 2005, p. 27). Portanto, a definição de documentário não é simples. Não é apenas reprodução da realidade, mas exibe uma interpretação. A amplitude deste “conceito vago”, como ele admite, afasta qualquer possibilidade de classificação rigorosa: nem todos os filmes conhecidos sob o nome de documentário se parecem, ou usam as mesmas técnicas; portanto, não apresentam características comuns. Esse cuidado com as armadilhas da classificação permite que o autor aborde o documentário de modo a incluir possibilidades de modo, de tema, de técnicas e, além disso, certifica a certeza de que definições mudam com o tempo. Se esta flexibilidade permite o tratamento criativo

da realidade, há que se atentar para a situação paradoxal:

‘Tratamento criativo’ sugere a liberdade artística da ficção, ao passo que ‘realidade’ nos lembra das responsabilidades do jornalista e do historiador. Que nenhum dos termos seja dominante e que o documentário equilibre a visão criativa com o respeito pelo mundo histórico, na verdade, identificam uma fonte da atração exercida pelo documentário. Nem invenção ficcional nem reprodução fatural, o documentário recorre à realidade histórica e a ela se refere ao representá-la de uma perspectiva diferente (NICHOLS, 2016, p. 30).

Marcel Simard e sua companheira Monique Simard produziram muitos documentários em sua produtora Virage, de Québec. Acreditavam na força do cinema engajado, bem dentro do sentido da representação social apontada por Nichols, e na necessidade de colher e revelar materiais sobre temas importantes, relativos aos comportamentos de crianças e jovens, ou a problemas de saúde com repercussão social, como é o caso da afasia. A respeito do documentário que em geral produzem, diz Monique Simard, em reportagem de Véronique Bouvier:

O documentário, e particularmente o documentário engajado, inicia uma carreira no cinema. [Cita os filmes *Être et Avoir*, de Nicolas Philibert, e *Bowling for Columbine*, de Michael Moore, como exemplos perfeitos de documentários engajados]. Mas esta explosão não é fenômeno de moda, resulta de um movimento mais profundo, ligado ao fato de que vivemos num mundo cada vez mais complexo e que as pessoas querem compreender a realidade. A população está mais crítica em relação ao tratamento jornalístico tradicional e cada vez mais necessitam do documentário de reflexão para lhes permitir analisar e perceber melhor seu entorno (SIMARD, *apud* BOUVIER, 2003, p.1).

O aspecto de cinema engajado de *As palavras perdidas* propõe um olhar atento e paciente para com as alterações que um evento súbito de disfunção circulatória pode provocar na pessoa comum, aquela a quem você costu-

ma ver rindo, brincando, contando piada. De repente ela não consegue pedir um copo d'água sem gaguejar, sem tentar várias vezes e parecer ter esquecido o que estava fazendo. Neste sentido, o filme é um apelo.

Mas respeitando a proposta de Nichols, talvez o tratamento especial dado ao filme estaria mais próximo da reconstituição da realidade observada em filmes que o próprio Nichols considera diversos do campo recortado pelo seu trabalho, o docudrama, nos quais, “alegações serão sustentadas por uma exposição verossímil de provas” (NICHOLS, 2016, p. 30). No entanto, em relação a esses filmes, em geral ligados a um canal de TV, a um programa ou, no caso de *As palavras perdidas*, a uma instituição, são documentários que privam do “tratamento criativo” porém, [se] “exibidos em outro cenário, esses episódios poderiam se parecer mais com melodramas ou docudramas, dada a intensidade emocional que atingem e o grau elevado de elaboração dos conflitos que se apresentam, mas essas alternativas ficam obscurecidas quando toda a estrutura institucional entra em ação para assegurar que elas são, de fato, reportagens documentais” (NICHOLS, 2005, p.22).

Sem reduzir em nada o mérito do trabalho, consideramos, portanto para *As palavras perdidas* a indicação de docudrama⁷, de traços construtivos mistos, que priva da autoficção e da pura ficção, com e sem a participação direta de uma pessoa afásica no papel principal, pela diferença entre as três primeiras histórias e a última.

A intromissão das mulheres afásicas como copartícipes de um trabalho profissional cria um duplo estatuto para este filme: se todos fossem atores profissionais encenando a história de uma vida verdadeira, haveria um docudrama clássico; por outro lado, se todos fossem afásicos, sendo atendidos na instituição, por exemplo, estaria posto um filme documentário padrão. O que distingue *As palavras perdidas* é justamente esta irrupção do real na trama fic-

cional, provocada pela entrada de não atrizes a encenarem, no espaço da ficção, histórias análogas às que vivem na realidade. Heroicamente, essas três mulheres não só aceitam expor-se ao público e atuarem, como também suas personagens as fazem reviver, em cena, traumas bem próximos aos que sua condição especial lhes impõe no cotidiano de suas vidas. Nicole, Marie e Catherine se tornam duplos de si mesmas, atuam em jogo de autoficção.

Ficamos, pois, com as histórias protagonizadas por mulheres. Em cada episódio, uma delas sofre, porque os pensamentos idealizados não conseguem se espelhar nas ações concretas que realizam: quase sempre são pensamentos interditados, por serem inexecutáveis na condição em que a pessoa se encontra, e sofrerão alterações na sua transmissão ou realização. Cada uma tem contra si o agravante de permanecer consciente e capaz de auto-reconhecimento, entristecendo-se pelo fato de saber o que quer, e não dispor de meio adequado imediato para se expressar, limitação que, em geral, não encontra condições favoráveis no contato com os outros, as pessoas comuns, que não têm tempo nem disposição.

Quando pessoas afásicas se veem expostas à frustração de seus intentos, situações pungentes se instalam, porque a suspensão da comunicação, de falha mecânica passa a caracterizar quase um traço moral, uma falha, percebida pelo sujeito que a sofre como insuportável. Quem presencia a cena se impacienta, manifesta desinteresse pelo ocorrido ou mostra um sem-jeito, e, ainda que perceba o drama do outro, ou não sabe lidar com ele ou simplesmente o desconsidera. Não consegue evitar que, por sua reação, às vezes torne mais aguda a crise do outro. A cena no restaurante, no primeiro episódio “O Inverno”, tem em Nicole uma figura bastante sintomática desses conflitos na comunicação: dois casais num restaurante, ao fim de uma refeição, o garçom recebendo os pedidos de sobremesas, uma das mulheres tenta expressar o

⁷ Consideramos oportuno lembrar o estudo aprofundado que faz Alexandre Tadeu dos Santos (2013), para responder ao que vem a ser docudrama. Na pesquisa, seu ponto de partida será a telenovela brasileira em diferentes modalidades.

que quer pedir, mas depois da segunda tentativa é imediatamente interrompida pelo marido, sentado ao seu lado, que vê no cardápio o que ela aponta e termina a frase. Ela se cala, depois tenta entabular outra conversa com o marido. Mas as tentativas frustradas o impacientam, e ele toma a palavra, muda o assunto. O garçom volta com uma garrafa pedida pelo marido, na mesa há uma animação que a exclui. Ao segundo corte que sofre pelo marido não consegue ultrapassar e, humilhada por essas interrupções que frustram e desrespeitam seus esforços, Marie diz ao garçom que quer mudar o pedido, que quer café – uma palavra fácil, que não exige esforço. Mas ao perceber que está sendo, de algum modo, posta à margem até pelo casal de amigos que não acolhe com simpatia seus esforços de comunicação, Marie se levanta, dá um safanão nas coisas sobre a mesa, provoca uma surpresa geral nas pessoas entorno, e diz que quer ir para casa. O primeiro episódio é muito sintomático do ponto fulcral de todo este filme: situações cotidianas, que em si nada contém de extraordinário, como comprar uma baguete na padaria, pedir uma sobremesa no restaurante ou precisar de uma informação na rua, tornam-se pequenos casos dramáticos, criados pela obliteração da velocidade ou da fluidez exigidas pela pressa cotidiana.

O conflito de Nicole, neste episódio “O Inverno”, tem a ver com o trauma da perda de um filho afogado na piscina do condomínio, a chance de engravidar novamente, somada à infelicidade de ter sido vítima de um espasmo cardíaco na hora do parto, fenômeno que lhe afetou o cérebro na região da linguagem. O marido lhe confirma, ao chegarem a casa vindos do restaurante, que nada mais será como antes. Ela vê a si mesma mais velha e gorda, bem diferente em contraste com aquela Nicole dos primeiros tempos de casada. Duas partes dela debatem, a que se oprime e se culpa ainda pela morte do filho, e a que olha o presente com segurança. A infelicidade de Nicole vai aos poucos tendo re-

compensas, até o ponto de, e em profunda autorreflexão, resolver aceitar a própria condição para poder ser feliz com a vida que doravante terá. Desta maneira recupera a boa condição de vida familiar, o carinho e a compreensão do marido. Recebe flores.

Além dessas características apontadas, *As palavras perdidas* é também um filme autorreferencial: oferece ao público um prólogo com técnica de filmagem documental, em que, numa reunião na sala da Associação, pessoas afásicas discutem entre si e com um interlocutor não afásico, as questões que poderão ser abordadas pelo filme, os detalhes da psicologia das personagens principais nos episódios. Por uma dessas frases se compreende, por exemplo, a profundidade do sofrimento de Nicole, quando uma das participantes diz que ela “tenta se matar”. Ao ouvir isto, na entrada do filme, o espectador ainda não identifica o contexto, mas logo, no decorrer da primeira história, compreende. Percebe que a função desta tomada foi além de querer situar um contexto de dificuldades. Percebe que a função pedagógica do documentário será adensada por situações dramáticas, permitindo maior participação ativa e emancipada do espectador⁸. O espectador é convidado a sair do preâmbulo de caráter documental e entrar no espaço da enunciação ficcional pois a câmera o conduz ao *set* de filmagem em que é montado o restaurante cenográfico do episódio inicial. O gesto meta cinematográfico prepara o espectador para que assuma o seu lugar de observador atento, criativo e crítico, como se dissesse: “a sessão vai começar agora”.

Portanto, o caráter documental não impede que a ilusão ficcional funcione no filme. Não há diferença de tratamento para os atores. No conjunto das cenas, a atriz que traz Nicole não dá margem a que se perceba que ela é um elemento do real se intrometendo na construção ficcional. A proposição de Simard e do grupo traz uma proposta emancipadora de conceitos restritivos sobre a atuação ficcional,

⁸ Pensamos aqui na tese de Rancière (2014) de que “a emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que vê e de saber o que pensar e fazer a respeito”, descrita na quarta capa da publicação, com tradução de Ivone Benedetti.

sobre a classificação do trabalho pela sua proximidade com o registro documental, em termos da discussão sobre sua atividade artística. Ao ser tocado pelas situações postas pelo filme, por exemplo, tanto pelo constrangimento e sofrimento da Nicole (não atriz), quanto pelo egoísmo e falta de jeito do marido (ator) e de seus amigos (figurantes), o espectador não faz esta diferença, e o impulso de emancipação liberta o filme como um todo, tornando a discussão, sobre sua natureza, deslocada, porque o filme realiza plenamente seu propósito. Não há como negar a qualidade da exposição de Nicole, o valor do trabalho de composição que ela faz sobre si mesma como personagem, criando condições de revelar, com muita economia de gestos, um drama contido na sua limitação de fala. A Nicole que vemos tem essa dupla inserção, na vida e na arte, adaptando-se às exigências e condições do cinema, criando sua autoficção.

Se a estruturação do filme em episódios possibilita a “intensidade emocional” de que fala Nichols a propósito do docudrama, por outro lado, garante uma possibilidade de não cair na armadilha da generalização de uma abordagem do tema de modo amplo e teórico como parecia querer de início, com comentários de uma narração em *voice off* sobre a disfunção provocada pela afasia. Este tipo de condução narrativa se aproxima do modo épico eloquente, um pouco como faz Michael Moore nos seus documentários espetaculosos, referidos por Monique Simard. Porém a fragmentação das histórias permite uma aproximação mais íntima das personagens, a transformação do espectador em testemunha conivente⁹. Estar tão próxima do pensamento de cada uma, permite a criação de um pensamento sobre o que está acontecendo ali, permite que o espectador perceba as situações dramáticas pelo ângulo do personagem (técnica mais usada no outro documentário referido por Monique Simard, *Être et Avoir*, de Nicolas Philibert).

Em termos do trabalho de câmera, há

uma evidente preocupação com aproximações e afastamentos, de modo a favorecer a circulação do olhar por dentro e por fora dos espaços, isto é, tanto a percepção do contexto externo aberto da rua, do parque, das calçadas, como do plano médio dos ambientes, em torno de mesas, nas salas de atendimento, quanto na proximidade do tête-à-tête. Por exemplo, no segundo episódio, por uma câmera supostamente postada na janela da testemunha, vê-se o ângulo de encontro de duas ruas, à esquerda se vê a descida desabalada do furgão e, à direita, o movimento da bicicleta de Simard movendo-se justo para o ponto de encontro em que pode se chocar com o furgão, que sobe em sua direção sem o ver. O choque se dá. O atropelado, Simard, tenta abordar o motorista, mas este o ignora. Simard olha em volta, à busca de testemunhas, seu olhar cruza rápido com o de Maria na janela defronte ao ângulo das ruas, que fecha rápido a janela. A câmera vai buscar Marie, do lado de dentro, em *take* próximo, diferente do modo como revela o acidente da bicicleta. De perto, pode-se observar a cicatriz no lado esquerdo de sua cabeça, a indicar provável cirurgia recente. Mas também se ouve Marie, sozinha, a justificar para si mesma o motivo e a necessidade de isolamento: sua dificuldade de falar a faz evitar o contato com estranhos; não atende ao telefone; refugia-se no consumo de alucinógenos. É uma afásica que não consegue lidar com a deficiência; na sequência, o rapaz, Said, a observa num outro momento em que ela tenta comprar uma baguete na padaria, e sai frustrada porque só consegue dizer “pain!”, como resposta à atendente apresada.

É preciso que se diga que o substrato ético e político de Simard, para o filme, de acordo com a filosofia da Associação que o apoia, é de disseminar uma positividade: para além da exposição do sofrimento. A condução das narrativas é marcada por pequenos sinais positivos como, por exemplo, neste segundo episódio, o do acidente da bicicleta. São lindos os olhares

⁹ A inspiração para esta observação vem da leitura de Béatrice Picon-Vallin (2007) sobre o espetáculo *Les Éphémères*, do *Théâtre du Soleil*.

de Said, a alegria de suas descobertas sobre os porquês das atitudes aparentemente egoístas de Marie, única testemunha que poderia depor a seu favor no processo contra o furgão. Para conquistar a confiança de Marie e para inculcar-lhe autoconfiança, depois de haver descoberto a razão de suas negativas, Said não poupa esforços para ajudá-la. Seus esforços transforma-se em amor, ele se apaixona. É a “Primavera” (Le Printemps) do título do episódio.

Se essa segunda história aposta na alegria e prioriza o encontro, o despertar do amor e da compreensão, no primeiro episódio, para o inverno da alma de Nicole, as flores com que o marido a presenteia são um prenúncio da primavera que virá, na esperança de que um ciclo de estações coloque a vida de volta no seu fluxo.

De algum modo, todas as situações agenciadas pelo filme fazem lembrar que o homem é um agregado de relações sociais incorporadas num indivíduo, como propõe Vigotsky (2000), e que o acesso ao estado de sociedade é o que faz de um ser natural um ser humano, ou seja, um ser cultural. Em relação à desagregação que a afasia pode provocar, pode-se dizer que a afasia é uma patologia que pode ganhar um caráter extremamente perverso, já que incide sobre a produção de linguagem falada, o principal instrumento de comunicação entre as pessoas. Ao tomar consciência do grande número de pessoas afásicas que, em seu país, acabam se isolando ou são postas cada vez mais à margem, devido aos diferentes problemas causados pelas dificuldades de domínio da linguagem, na terceira história, “Verão” (L’Eté), Catherine – ela também afásica – passa a buscar um meio de reinserir socialmente pessoas isoladas que vivem em diversas condições. Imagina a criação de uma instituição integrada por afásicos, com o apoio da sociedade. Isto é, o ideal gera a necessidade de uma práxis. Os princípios da intervenção, atuação e militância são a tônica deste “O verão”, que se passa na cidade suíça

de Genève. Para além da aceitação e da transformação, como nos dois primeiros episódios, essa história sinaliza a importância de iniciativas assumidas pelos próprios sujeitos afetados para revelar a efetiva capacidade de organização e atuação de afásicos, apesar de tudo.

As ações e reações de um afásico podem ser mais claramente compreendidas quando se leva em conta a relação indivíduo-sociedade. O grupo social compõe-se de indivíduos vistos como figuras específicas que, por outro lado, numa visão ampliada, podem também ser consideradas integrantes da personalidade geral de um grupo. Isso leva diversos autores a concordarem com a impossibilidade de uma separação entre indivíduo e sociedade. Na verdade, ocorre uma conjunção e uma inferência mútuas e constantes entre ambos. Maria Cecília de Góes (2000), estudiosa do comportamento social dos indivíduos, baseada em Pierre Janet, afirma que a noção de indivíduo depende da noção de grupo humano, e que não há homem indivíduo se não há grupo de homens. Assim, um indivíduo torna-se singular na medida em que desenvolve experiências junto a um grupo social. É ali, no plano social, que primeiro ocorre a separação do individual e a distinção entre pessoas para, posteriormente, as individualidades serem reconstituídas pelo próprio indivíduo, que aplica a si o que vivenciou com os outros. Norbert Elias, para além da mesma constatação, aprofunda a reflexão e leva a perceber o social não apenas como espaço de convívio e de construção do indivíduo, mas, sobretudo, de controle do indivíduo. Antes de tudo, esta construção individual resulta da articulação das possibilidades naturais da espécie humana com um efetivo “vir a ser”, que torna reais tais possibilidades (o pensar, o agir, o falar, o sentir, etc). Entretanto, a competição instaurada entre os membros de uma sociedade, força o aumento e a diversificação das funções sociais e, conseqüentemente, do número de pessoas das quais o indivíduo

⁴ Prótese do grego πρόσθεσις (adição): equipamento para substituição de partes ausentes no corpo (dentária, membros superiores e inferiores, ocular, auditiva). Órtese: equipamento para correção de partes do corpo afetadas por paralisias, síndromes, má formação, acidentes, lesões na coluna dentre outros (coletes, botas ortopédicas etc.).

passa a depender em suas ações. Diz Elias:

[...] O controle mais complexo e estável da conduta passou a ser cada vez mais instilado no indivíduo, desde os seus primeiros anos, como uma espécie de automatismo, uma autocompulsão à qual ele não poderia resistir, mesmo que desejasse. A teia de ações tornou-se tão complexa e extensa, o esforço necessário para comportar-se corretamente dentro dela ficou tão grande que, além do autocontrole consciente do indivíduo, um cego aparelho automático de autocontrole foi firmemente estabelecido (ELIAS, 1993, p. 196).

Diversos são os instrumentos que se somarão ao aparato controlador que, aos poucos, se instaura nas relações indivíduo-sociedade. Nesse sentido, por exemplo, as regras de etiqueta e de boas maneiras podem não ser mais do que uma série de ditames que visam coibir ou prevenir a ocorrência de eventos (gafes, rompimentos e confrontos) que, se frequentes, podem causar rupturas com prejuízos ao tecido social. Alguns desses incidentes, escapados do controle, são enumerados por Goffman, que os intitula “rupturas da representação”, denominando ao indivíduo como “ator” a desempenhar “papéis/personagens” que, por sua vez, devem seguir uma trama previamente estabelecida. Para ele, um “ator” disciplinado se lembra do seu papel e é fiel à “dramaturgia” estabelecida, age de maneira discreta e de modo a não trair a “representação”: “O ator disciplinado é também dotado de autocontrole. Consegue suprimir sua resposta emocional a seus problemas pessoais, aos companheiros quando cometem erros e à plateia, quando instiga sentimentos adversos ou hostilidade para com ele (GOFFMAN, 1996, p. 199).

Por este ângulo, do controle social, pode-se melhor compreender as reações espontâneas e incontidas das pessoas comuns quando seu cotidiano é afetado pela presença inconveniente de um afásico, a provocar as reações mais diversas. Por exemplo, temos o caso de Marie, da segunda história: para sobreviver, ela trabalha lavando as janelas de uma casa de acolhimento de pessoas deficientes, em colaboração com

outros afásicos. A partir dessa contingência, pode-se verificar como são as relações dos deficientes com as pessoas comuns. Um exemplo de resposta frequente é pela infantilização da linguagem, pelo uso de tons e expressões que mais parecem dirigidas a um bebê. Algo como: “Olá, minhas criaaanças! Trabalhando direitinho?”, como se vê acontecer com Marie. Fica gritante a diferença entre o comum e o especializado, porque na sequência vê-se Marie sem sessões de tratamento fonoaudiológico, em Instituto especializado, uma das amostras das tentativas dos afásicos de recuperarem a fala regular, em cenas que também servem como comentários de fundo temático para o drama de se tornar afásico.

Said, o rapaz da bicicleta, no início por necessidade e depois por interesse legítimo, acaba por descobrir os verdadeiros motivos do refugio de Marie, mudando o rumo do episódio. A partir daí, os fatos mostram como a vida retoma seu curso. E nos vemos diante de uma delicada história que mostra o amor como alimento das relações: no fechamento do episódio, um pão em forma de coração é oferecido pelo rapaz a Marie, como prêmio pela prova de superação, já que, enfim, conseguira, sozinha, comprar uma baguete... A mudança da câmera dos planos abertos para os fechados dá ao espectador a possibilidade de perceber os mínimos detalhes das sensações, pelos olhares, trocas de respiração, sussurros. São detalhes que comprovam estar na expectativa emancipada a grande aposta de Simard, pois cabe ao espectador ser um avaliador autônomo, aquele que absorve os conteúdos, sente, sofre, pensa e se transforma neste convívio.

A presença de uma pessoa com deficiência no elenco também sugere a retomada, agora em relação à composição de uma narrativa fílmica de docudrama, do que chamamos cena contaminada, um teatro das disfunções em que “as condições *ideais* do personagem poderiam se contrapor às condições *reais* do ator, ou serem influenciadas por elas, como ocorre no caso de signos não intencionais” (TONEZZI, 2011, p. 93), no que se refere à possível distorção que o personagem vai sofrer por habitar o corpo de

um ator “deficiente”. Mas o argumento que responde a esta restrição, em termos de realidade ficcional não se colocaria se pensamos que a realidade cênica a ser considerada é a exposta ao público na cena. A provocação vale para o efeito que essa exibição do estranho provoca em termos de recepção. A contaminação do comum pelo diferente, desse modo, ultrapassa a caixa cênica ou a tela de projeção, atravessa a linha tênue que separa o real e o ficcional. Atinge o que se convencionou chamar denegação, isto é, o paradoxo de saber que por mais verossímil e crível que seja o que uma cena oferece, aquilo que se vê e que nos atinge não é realidade, apesar de poder compor o que entendemos como real¹⁰. Em termos de credibilidade, o que estamos vendo e que ali está na cena é o que importa e quem a vê convence-se de sua realidade, pode emocionar-se ou afetar-se com suas cores e sons, palavras e imagens – percebê-las como reais –, mas é instado a crer que são construídas, inexistentes, ficcionais.

Ora, o duplo paradoxo da cena em *As palavras perdidas* está no fato de ali conviverem, simultaneamente, duas realidades, aquela conduzida pela atuação dos atores verdadeiros, portanto falsa, e a verdadeira, conduzida por falsos atores. Instala-se nesse entre-lugar¹¹ de recepção o fascínio que exerce, sobre o espectador, cada uma das três narrativas dos episódios do filme.

Simard dá uma ideia concreta do abismo que separa tais indivíduos do mundo exterior, no qual a habilidade no trato com a fala se impõe, e faz com que, na maioria dos casos, além de ter a sua vida completamente transformada, a pessoa seja obrigada a conviver cotidianamente com o estigma que lhe é imposto. *As palavras perdidas* trata de histórias de sobrevivência em condições alteradas, o que implica em considerar, como querem os subtítulos do filme, no

próprio ciclo da vida, as estações. Emergindo do silêncio, aceitando o desafio de se constituírem personagens, as não atrizes afásicas usam a deficiência como motor de uma luta pela expressão. Mulheres a quem foi roubada a fala, demonstram o que ocorre quando suas palavras estão perdidas. O filme de Simard surge não apesar da deficiência, mas graças a ela. A arte aprende com a vida.

Este ensaio é uma homenagem à coragem, competência e sensibilidade dessas mulheres e às histórias que as traduzem: Rita Dell (Nicole), Myriam Belhadj (Marie) e Anne-Dominique Staehli (Catherine)¹².

¹⁰ Essa fundamental distinção entre realidade e real está discutida com clareza e segurança por José Sanchez (2007) no capítulo “La irrupción de lo real”.

¹¹ Não podemos deixar de devolver a Silviano Santiago (1978) o crédito pelo inteligente e produtivo conceito, aplicado a outras questões.

¹² Informações disponíveis em: < https://www.imdb.com/title/tt0110574/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm > Acesso em 15 jul. 2018.

REFERÊNCIAS

BOUVIER, Véronique. Monique Simard: productrice-choc. **Journal da Fédération Professionnelle des Journaliste du Québec**, Local, v. 27, n. 5, p.1, mai. 2003. Disponível em < <https://www.fpjq.org/monique-simard-productrice-choc/> >. Acesso em 20 jul. 2018.

CHAIKIN, Joseph. The war in heaven. New York: Plume Book, 1987.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador: formação do estado e civilização. Volume II. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GÓES, Maria Cecília Rafael de. A formação do indivíduo nas relações sociais: contribuições teóricas de Lev Vigotski e Pierre Janet. **Educação e Sociedade**, Campinas, SP, vol. 21, n. 71, pp. 116-131, jul. 2000.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1996.

LES MOTS PERDUS. Direção: Marcel Simard. Produção: Les productions Virage inc., País: Office national du film du Canada, 1993, DVD (86 min).

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. 6º ed. Campinas: Papyrus, 2016.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005. Disponível em <<https://cadernoselivros.files.wordpress.com/2016/08/nichols-b-introducc3a7c3a3o-ao-documentc3a1rio.pdf>>. Acesso em 15 jul. 2018.

PICON-VALLIN, Béatrice. Os Mundos Íntimos do Soleil. **Sala Preta**, São Paulo, vol. 7, n.7, pp. 111 - 116, nov. 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Editora, 2014.

SANCHEZ, José. Prácticas de lo real en la escena contemporânea. Madrid: Visor Libros, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. **Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (esta é a data correta!)

REFERÊNCIAS

SANTOS, Alexandre Tadeu dos. *Afinal, o que é docudrama? Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira*. São Paulo: Anna Blume, 2013.

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

Abstract

Reflection on the staging of the crisis of communication caused by aphasia, from Canadian docudrama acted by aphasic non actors and actors, producing fictionalization of personal reality, which allows to promote discussions about the acting in the limit between fiction and life.

Keywords

Afasia. Performance. Docudrama.

Resumen

Reflexión sobre la escenificación de la crisis de comunicación provocada por la afasia, a partir de docudrama canadiense actuado por no actores afásicos y actores, produciendo ficcionalización de la realidad personal, lo que permite promover discusiones sobre la actuación en el límite entre la ficción y la vida.

Palabras clave

Afasia. Actuación. Docudrama.