

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A arte do ator e o ato do afásico.

Autor:

José Amancio Tonezzi Rodrigues Pereira

Orientadora:

Ana Luiza Bustamante Smolka

2003.

Resumo

O presente estudo trata do desenvolvimento de atividades teatrais no âmbito das afasias, com integrantes do Centro de Convivência de Afásicos da Unicamp, no período de 1996-2002.

O programa busca favorecer o reconhecimento e a comunicação verbal e não verbal do sujeito cérebro-lesado, através de um constante exercício de significação e reflexão sobre as suas atividades e atitudes cotidianas.

Um método de trabalho é proposto com base em alguns pressupostos, como a evocação do presente, a "restauração" da palavra e o redimensionamento do sentido tradicional dos termos dramaturgia e representação.

A partir de uma perspectiva histórico-cultural é traçado um breve aporte sobre o percurso e as variações que o uso do corpo vai assumindo socialmente e, através de uma relação entre as características inerentes à função do ator e aquelas comumente presentes numa pessoa afásica, percebe-se que o seu processo de criação deve caracterizar-se como performance, considerando-se o seu estatuto contemporaneamente reconhecido, que considera muito mais a especificidade do indivíduo do que a sua especialidade, e enfatiza a efemeridade e o não acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada.

Abstract

The present study focus on the development of play/performing activities related to aphasia cases, with participants in the Theatrical Program conducted at the Aphasia Encounter Center (CCA), at the Institute of Linguistic / Language Studies, State University of Campinas, SP. Brazil.

The program available for people with aphasia aims at favoring the verbal and non-verbal communication of subjects with cerebral impairment, through the constant exercise and practice of recognition, signification and thinking about daily activities and attitudes.

The working method developed for such specific purposes was anchored on some assumptions and strategies involving the evocation of the present time, the possibility of "reinstatement" of the word and the re-dimensioning of traditional meanings of dramaturgy and representation.

Taking as point of departure a historical-cultural perspective on human development, a discussion is presented about the social conceptions, uses and variations of the body. Through the building up of a relation between some inherent features of the function of the actor and those commonly attributed to an aphasic person, we focused on the possibility of the creative act as performance, giving emphasis to the actual production process of ephemeral acts and gestures instead of just highlighting the finished product as complete work of art.

Dedico este trabalho

A um tio, chamado Rubens.

Aos amigos Andrés Pazos e Maurício Paroni de Castro, eternizados na memória por momentos de estímulo e amor ao teatro.

Aos meus pais, pelo eterno acolhimento.

Ao meu filho, Gabriel.

Agradecimentos

Aos sujeitos da pesquisa, integrantes do CCA, por quem venho nutrindo um respeito e admiração cada vez maior.

Aos professores Márcio Aurélio Pires de Almeida e Carmen Lúcia Soares, integrantes da Banca, pelos valiosos apontamentos e sugestões.

À Profa. Edwiges Morato (Dudu), presente do começo ao fim, à Flávia, Ana Lúcia, Maza, Fernanda, Helô, Silvinha, Ida, Ana Paula e a todas as companheiras de trabalho que, no CCA, desde sempre foram mais do que colaboradoras.

Às integrantes do GPPL, em especial à Profa. Ana Luiza Smolka, pela carinhosa orientação, à Adriana e à Ana Lúcia, pela fundamental e atenta colaboração.

Às funcionárias Malu, do CCA, Wanda, Gi, Nadir e demais da PG-FE, pelas providenciais informações e apoio técnico.

À Márcia Strazzacappa e demais amigos e pessoas que guardo no coração.

À CAPES, pelo apoio à pesquisa.

“(...) O livro é cheio de experiência... cheio de histórias, parecidas, parecidas, com eu, com ele, parecidas... mas própria, cada um é própria! Por que essa particularidade? Porque as pessoas são diferentes! Diferentes!”

(CI, integrante do Centro de Convivência de Afásicos)

A ARTE DO ATOR E O ATO DO AFÁSICO

SUMÁRIO

I.	<i>Apresentação</i>	7
----	---------------------------	---

Ato 1

. DOS CAMINHOS

<i>Travessias</i>	15
-------------------------	----

<i>Trilhas urbanas</i>	19
------------------------------	----

. DOS ENCONTROS

<i>Primeiros olhares</i>	31
--------------------------------	----

<i>Das práticas</i>	38
---------------------------	----

. DOS CORPOS

<i>O corpo, este objeto</i>	49
-----------------------------------	----

<i>O corpo afásico</i>	55
------------------------------	----

<i>O corpo no teatro</i>	59
--------------------------------	----

Ato 2

. DA ARTE

<i>Das formas da Arte.....</i>	<i>67</i>
<i>Do drama e seus sentidos.....</i>	<i>71</i>
<i>A dramaturgia como pressuposto.....</i>	<i>78</i>

. DO ATO

<i>De atores.....</i>	<i>87</i>
<i>De afásicos.....</i>	<i>93</i>

Conclusão

<i>Por que um teatro com afásicos.....</i>	<i>105</i>
--	------------

Anexo

<i>Apresentação dos sujeitos.....</i>	<i>111</i>
<i>Referências Bibliográficas.....</i>	<i>117</i>

APRESENTAÇÃO

Cena: Afasia¹ - 08/06/2000

CI: *O que é afasia? Ela perguntô: “o que á afasia?”.*

Iem: *A primeira pergunta é: “o que que é afasia?”, né? O que ela falou ?*

CI: *Ela sabe o que que é afasia, então ela escreveu: “ é a dificuldade de se expressar”*

Iem: *O que que você achou dessa resposta ?*

CI: *Achei boa! Porque-porque ela disse que tem que// ininteligível por baixa intensidade // , porque afásico tem vá-vários graus de afásico, né ? Tem vários graus: tem afásico é-é ... fica mudo, né ?*

Iem: *É!*

CI: *É afásico! Fala pouco, é afásico! Fala muito é afásico!*

// riem // ... aí tem problema de expressá! Isso que é afásico.

O Centro de Convivência de Afásicos (CCA), que funciona nas dependências do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade estadual de Campinas (UNICAMP), é fruto de um convênio estabelecido em 1989 entre o Departamento de Lingüística e o de Neurologia.

Para o desenvolvimento desse trabalho uma equipe interdisciplinar, reunindo profissionais de diversas áreas (lingüística, fonoaudiologia, educação física, psicologia, artes cênicas, etc), tem realizado sessões individuais e coletivas com os integrantes do grupo de afásicos, oferecendo ainda orientação e acompanhamento aos seus familiares. Todas as atividades de assistência clínica e de pesquisa têm sido coordenadas pelas docentes Maria Irma Hadler Coudry e Edwiges Maria Morato, do IEL.

¹ *Transcrição de Ana Lúcia Túbero. Todas as cenas aqui transcritas passaram-se no recinto do CCA – UNICAMP.*

O trabalho de expressão teatral desenvolvido junto aos integrantes do Centro, por mim coordenado, vem ocorrendo desde março de 1996, quando sessões semanais passaram a ser ministradas, tornando-se o ponto de partida para esta pesquisa. O programa busca favorecer o reconhecimento e a reorganização gestual do sujeito cérebro-lesado, através de um constante exercício de representação e reflexão a partir de suas atividades e atitudes cotidianas, sendo este o principal eixo de nossa investigação. Considerando que a lesão cerebral pode afetar tanto as atividades discursivas (Coudry, 1988), quanto a sua relação com outros processos cognitivos (percepção, memória, atenção, gestualidade) e ações simbólicas, o programa visa contribuir, efetivamente, para a ampliação dos parâmetros de expressividade e de comunicação verbal e não verbal dos participantes.

Já durante o meu curso de Graduação em Artes Cênicas e, posteriormente, no contato com outros profissionais do teatro, pude aos poucos vislumbrar a aplicação de atividades teatrais como prática formativa, que somasse ao exercício estético do teatro uma instrumentalização técnica capaz de permitir ao praticante o reconhecimento e a utilização integrada de corpo e mente.

Valendo-me desse entendimento, iniciei minhas atividades junto ao CCA com o firme propósito de buscar uma intersecção entre a arte de representar e a sua aplicação no contexto de pessoas que haviam tido o seu comportamento, a sua estrutura corporal e a sua relação com o mundo alterados em função de um lesionamento parcial do cérebro.

O presente trabalho divide-se em duas partes, ou *atos*, não apenas aproveitando a denominação tradicional dada às divisões externas de uma peça, mas também numa referência ao próprio sentido de junção dos termos *éthos* (escolha) e *dianóia* (pensamento), que classicamente constituem a ação do personagem.

Na primeira parte, há o relato de meu percurso teatral, onde algumas questões já se colocam quando de uma incursão pelo chamado "teatro engajado". A seguir, são tratados os contatos e as primeiras experiências no Centro de Convivência de Afásicos, quando já atuava profissionalmente como ator e diretor.

Neste momento, permito-me um breve aporte sobre o percurso e as variações que o uso do corpo vai assumindo no correr da história. A intenção de inserir neste estudo, ainda que de maneira sucinta, esta reflexão, dá-se sobretudo como parâmetro para o que se aborda em seguida: a sua inserção no espaço de representação.

A partir disto, pareceu-me pertinente uma reflexão sobre a transposição do que vem a ser uma preparação corporal, intrínseca ao trabalho do ator, para o campo do seu exercício num âmbito patológico, ampliando-se de antemão a concepção do que vem a se constituir como um corpo cênico, aquele que em condições pré-estabelecidas deve se expor e se exibir, comunicando e significando algo. Trata-se, portanto, de um pressuposto para as formulações que embasam determinado pensamento sobre o processo de criação e da relação dramático-corporal a ser exercida pelos sujeitos, integrantes do grupo.

Num segundo momento, são expostas algumas concepções tradicionais de arte para, em seguida, traçar-se a opção em assumir a *dramaturgia* como pressuposto para uma efetiva sistematização do trabalho junto ao grupo.

Aqui, as principais reflexões vêm à tona quando se assume a necessidade de uma perspectiva histórico-cultural na relação e na intervenção que o teatro exerce na vida dessas pessoas. Neste momento, uma revisão no conceito tradicional de *ator* se faz necessária. É quando também são expostos e refletidos alguns casos que apontam para efetivos resultados e possibilidades do trabalho.

Por fim, uma exposição individual sobre os sujeitos que, de alguma maneira, colaboraram e tornaram possível a presente reflexão. Buscar favorecer a capacidade de expressão, reconhecimento e reorganização gestual deles tem sido o nosso propósito.

No desenvolvimento do projeto, diversas oportunidades de divulgação e intercâmbio foram surgindo. Além de encontros ocorridos no Brasil, como o *GEL - Grupo de Estudos Lingüísticos* (2000 e 2002) e o *Encontro Internacional de Educação Somática* (2001), pude expor nossas atividades no *IV Congreso y Festival Internacional de Teatro de Personas con Discapacidad*, na Espanha (1999), e na *Conference: gestures: meaning and use*, em Portugal (2000).

Nesses eventos, foi de grande importância o contato e o reconhecimento de grupos e profissionais que vêm atuando junto aos diversos tipos de deficiência, através da utilização da linguagem dramática, ou seja, tanto de elementos teatrais como de encenações colocados como instrumento de auxílio à reabilitação dos participantes. Pude ver espetáculos de várias partes do mundo, compostos essencialmente por portadores de diversos tipos de deficiência (física, mental e auditiva).

Na Espanha, éramos os únicos representantes brasileiros no festival, e o pioneirismo de nosso trabalho foi outro ponto de destaque já que, estando em sua quarta edição, era a primeira vez que o evento colocava em pauta a questão das afasias em função das raras iniciativas existentes, mesmo na Europa, com relação ao uso do teatro na reinserção social de sujeitos cérebro-lesados. Isto resultou num razoável interesse e reconhecimento de outros participantes, com relação à nossa proposta, uma vez que a grande maioria das instituições e profissionais presentes trabalhavam com portadores da síndrome de down ou algum outro tipo de deficiência mental ou física.

Além da amplitude já alcançada pelo uso do teatro no âmbito das deficiências, foi possível nesses encontros perceber, sobretudo, o quanto ainda se pode avançar em questões que dizem respeito aos direitos do deficiente, no Brasil. E também quanto à autonomia possível, a ser conquistada por eles, já que isto não significa apenas um espaço a ser concedido pela sociedade que o tem, na maior parte das vezes, como um dependente. Significa dizer que a conquista de autonomia está intrinsecamente ligada ao conceito que se tem de cidadania, onde o indivíduo ou grupo assume a sua condição de agente e parte para a conquista e ocupação de um espaço social. Espaço este que deve ser reconhecido e garantido legalmente.

Para isto, entretanto, é preciso considerar determinadas questões socioculturais, que não apenas possibilitarão que o reconhecimento deste espaço se dê, mas também servirão de estímulo a que o deficiente assuma a atitude de ocupá-lo, abandonando certos preceitos em que ele próprio se vê como naturalmente dependente e, portanto, incapaz.

Sem adentrar o âmbito meritório, já que isto importaria outros pressupostos que não caberiam aqui, o que aparentemente se constata é que quando há alguma atitude por parte do deficiente, no sentido de mostrar-se socialmente capaz, isto se dá isoladamente, num âmbito bastante pessoal, o que alcança resultados muito limitados. Ou mesmo iniciativas institucionais de defesa do deficiente, onde os gerenciadores são não-deficientes, os considerados "normais", que colocam-se como representantes ou responsáveis por aqueles que defendem. Ainda que, por um lado, isto seja louvável, por outro pode servir apenas como uma maneira de recalcar o abismo imposto entre o que se convencionou chamar o "normal" e o "patológico":

"O patológico se dá a conhecer pelo que escapa à maioria dos sujeitos, pelo que se diferencia no corpo social, impedindo-o de se tornar homogêneo e harmônico. O corpo patológico é assim constituído num contexto onde não há espaço para a heterogeneidade, para as diferenças entre os sujeitos e seus modos de agir. (...) De poucas ou raras formas, o corpo social respeita o diferente ou muito menos cria estratégias para o convívio com o outro na sociedade. O sujeito é que acaba criando soluções, estratégias de sobrevivência. A sociedade cria as normas e o deficiente cria possibilidades de viver com elas." (Souza, 2001:17)

Ato 1

.DOS CAMINHOS

Travessias²

CI: *Eu ti- eu ti-, eu tive derrame cerebral, é-o-é-o , gerô a afasia, e eu não falava nada, né ? lembra ?*

Iem: *Lembro, claro !*

CI: *Eu não falava nada! É-é-é- eu acho que eu em cinco minutos deu esse problema!*

Iem: *Como assim, Cícero ?*

CI: *Eu subi // cf fita // às seis horas da manhã, né ? eu agüei as planta tudo, fui dormi, aí-aí-aí eu tive derrame cerebral !Mas eu acordei às oito horas era questão de minutos!*

Imc: *Cê foi dormi às seis da manhã e acordô às oito ?*

CI: *Às oito ! Tentei acordá, tentei acordá, tentei acordá duas horas que eu tinha ...*

Iem: *[acordô afásico ?*

CI: *Já era !Eu não falava nada, demorô três meses pra eu falá alguma coisa.*

Iem: *Hum, hum !*

EF: *É !*

CI: *Eu não sabia o problema que e-e-e- ...*

Imc: *Em princípio ?*

CI: *Em princípio !*

Iem: *Fala, seu Edmundo!*

EF: *Ban:co, é ... São Paulo! ah ...*

Iem: *O senhor tava em São Paulo ?*

EF: *É ... o, ban:co ...*

Iem: *No banco ? ...*

EF: *É, de ... do ... Brasil ! // cf pronúncia //*

² Transcrição de Ana Lúcia Túbero, CCA, 16/06/1999.

Iem: No Banco do Brasil ...

EF: [É ... o ...

Imc: Quando aconteceu ?

EF: Ah, ah ...

Iem: Aí o senhor também teve um derrame ?

EF: Não !

Iem: O senhor desmaiou ? o senhor desmaiou, foi isso, né ?

CI: É, eu acho que ...

EF: Ou! ...

Iem: Aí, quando o senhor acordou no hospital, também, surpreendeu-se com o fato de tá afásico, né ?

EF: Eu filha, filha

Iem: Sua filha, que é médica ...

EF: Ah, é ... médico ... médico ... médico ...

Iem: [médico, médico!

EF: É !

Iem: Hum, hum ... Aí o senhor veio pra cá ? De São Paulo, o senhor veio pra Campinas ?

EF: É!

Iem: Aí no HC ?

Imc: Porque ela era estudante nessa época ?

EF: Não, não, não!

Imc: Nem tava na faculdade, tava ?

EF: Não ...

Imc: Já era médica ?

EF: [já, já ...

Imc: Já era médica ? já era médica na época ?

EF: É-é-é ... // // ininteligível // ah ...

Iem: Qué escrevê aqui, seu Edmundo ? Vá lá !

EF: É, é ... óh ...

Imc: Sandra é a filha do senhor, né ?

EF: É ... é ...

Iem: Aí acudiram e o senhor veio pra cá ?

EF: É ... ah ... es:po:so:!

Iem: Esposo ? Os dois são médicos ? O marido e ela ...

EF: [ah, ah, ah ...

Iem: Seu ... Edmundo !

EF: [Ah, ah ... é ... é ... é ...

Imc: Unicamp ? Levaram o senhor pra Unicamp ?

EF: Não, não, não ...

Imc: Atendeu ?

Iem: Internaram ?

EF: Não, não, não !

Imc: O Luís é ...

Iem: Ah, ha ! ãh, hã !Escuta! Essa ... essa história que o senhor tá contando, é um pouco parecida com a dele, qué dizê, o senhor foi surpreendido pelo derrame, # só um minutinho, pelo derrame e ... pela afasia ; você também, Dinho ?

JB: Foi ...

Iem: Foi uma surpresa, você teve o derrame, não tinha uma história de estar doente tal ... você foi ...

JB: Almoço .

Iem: Tava almoçando.

JB: Saquê, né ?

Imc: Tava tomando saquê ?

JB: É! Aí tava comendo ...

Imc: Tava comendo ?

Iem: Tranqüilo ?

JB: Foi a ... o ... sofá, cinco, seis, de repente, é ... caiu!

Imc: De repente caiu?

JB: // ininteligível //

Iem: Aí já foi pro hospital ?

JB: Hospital ...

Imc: De repente também, né ?

Iem: Cê se lembra, Shizue, como que aconteceu com você? Você também sofreu um derrame ? Como foi ?

SI: Tava na roça, né ? Aí aconteceu !

Iem: Com 'é que aconteceu ? Cê lembra ?

SI: Não !

Iem: Aí depois cê foi pro hospital ?

SI: Foi!

Trilhas urbanas

"Esse espetáculo (...) abrange (...) influências exercidas pelo poder opressor da realidade sobre o destino (...) É um trabalho sem texto, onde tudo é mostrado através dos gestos, música e dança."

Uma possibilidade real de futuro. Foi assim que o teatro surgiu para mim. Influenciado pelas telenovelas da época (estamos em meados da década de 70), via o trabalho do ator limitado ao estilo que, desde sempre, caracterizou a quase totalidade das novelas brasileiras, com histórias açucaradas e interpretações pretensamente próximas do real.

É dessa época uma imagem que me resta fortíssima: o momento exato em que me decidi a ser um ator. Era office-boy de uma loja de metais próxima ao Teatro Castro Mendes, em Campinas. No horário de almoço, saía a dar uma volta e não por acaso acabava quase sempre na praça em frente ao teatro. Dali, admirava sua fachada de um dos bancos, onde acabava tirando um cochilo.

Foi ali, deitado num daqueles bancos de praça, olhando para as folhagens de uma pequena árvore e vendo nela as imagens que acreditava ser de onde habitavam os atores, os personagens e as histórias, que me coloquei o firme propósito de encontrar o caminho que me levasse a fazer parte daquele mundo.

Desde muito antes, quando vivia próximo ao Rio Tamanduateí, na divisa de São Paulo com São Caetano do Sul, ainda na década de 60, acostumara-me a novelas que mais tarde tornariam-se clássicas, como "Sangue e Areia", "Assim na Terra Como no Céu" e "Irmãos Coragem", exibidas já na época pela Rede Globo de Televisão e pela extinta TV Excelsior. Íamos à casa de parentes próximos, que já possuíam um aparelho de TV, quase todas as noites para acompanhar e "seguir" as histórias.

Além dos modismos que as telenovelas sempre tiveram o poder de perpetrar, via nelas algo que me chamava muito a atenção: a maneira como aqueles rostos estampados na tela, por meio de suas vozes e gestos eram capazes de nos deixar a todos entusiasmados e

perplexos, como que hipnotizados diante dos acontecimentos que se iam desfilando à nossa frente.

Creio ser possível falar-se de um êxodo cultural (ou de seu agravamento) a partir do surgimento da TV, pois foi graças a ela que se tornou comum a idéia de que qualquer projeto de vida profissional na área da atuação tivesse o seu futuro vinculado às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Este passava a ser, pois, o meu propósito. Era necessário, entretanto, começar de algum lugar.

Num breve contato com um grupo de teatro amador, em Campinas, para onde vim depois de toda uma infância vivida na Capital, pude deparar de primeira com nada menos que uma obra de Nelson Rodrigues, "Mulher Sem Pecado", que ensaiamos por alguns meses.

Entre esta primeira experiência e a segunda, transcorreram-se alguns anos quando, já ao final da década, eu participava de um grupo de jovens ligado a uma das tantas Comunidades Eclesiais de Base, bastante comuns na época, organizadas pela Igreja Católica, normalmente na periferia das grandes cidades. Pude, então, experimentar um teatro de cunho religioso, cuja função seria retratar passagens bíblicas e datas comemorativas. Já ali, embrionariamente, podia perceber os efeitos causados pela cena sobre o espectador. Lembro-me que o ponto alto, para nós, foi constatar que as pessoas haviam se emocionado e que alguém na platéia havia chorado durante a minha performance, representando José, o pai de Jesus, num auto de Natal.

Passado algum tempo, já em 1982, quando parte das liberdades políticas voltavam a ser exercidas no país, eu atuava como militante de um partido político, liderando um grupo teatral cujo objetivo era a reflexão, por meio da cena, sobre a realidade em que vivíamos, apregoando a necessidade de uma transformação política e social do país:

"Estamos aqui para assistir a uma peça de teatro. O teatro é uma arte pouco conhecida dos trabalhadores. É por isso que o Grupo Sangue Novo apresenta-se nos bairros: para que todos os que não podem ir ao teatro reflitam sobre suas vidas, sofrimentos e esperanças. As pessoas que formam o grupo acreditam que o teatro é uma das melhores formas de conscientização do povo. O Grupo Sangue Novo é formado por trabalhadores (bancários, operários, professores, etc) e estudantes." (Programa de peça, Grupo Sangue Novo, 1983).

Obviamente, nessa época minhas ações no âmbito estético eram movidas muito mais pela intuição que por conhecimentos ou o uso de recursos técnicos. Investia num discurso direto, onde a cena buscava retratar situações concretas de exploração e desigualdade social, e nossos pensamentos expressavam-se objetivamente na fala das personagens. A peça era, na verdade, uma espécie de roteiro que servia de pretexto para o nosso discurso de inconformismo com a situação de penúria das classes populares.

Vivíamos então um momento de retomada das mobilizações sociais por meio de greves, paralisações e protestos que envolviam não apenas os trabalhadores, mas também a intelectualidade, os estudantes e setores da classe média que haviam tido seus direitos de expressão tolhidos pelo regime militar vigente.

Mas, os textos não eram unicamente de nossa autoria, e foi nesse período que tomei contato e acabei por dirigir "Eles não Usam Black-tie", de Gianfrancesco Guarnieri. Apresentávamos em salões comunitários e paroquiais, em eventos sindicais e partidários. Foi ainda nesta época que tive um primeiro acesso à teoria do teatro, principalmente aos postulados de Bertolt Brecht (1898-1956), diretor e dramaturgo alemão, e do brasileiro Augusto Boal.

Partindo de realidades e épocas bastante distintas, ambos acabam estimulados por necessidades e sentimentos muito parecidos. Diferenciando-se basicamente pela estética proposta, postulam procedimentos calcados na luta de classes e combatem a desigualdade social. Enquanto Brecht convive com um dos momentos de maior convulsão política e social da história do mundo, Augusto Boal encontra, no Brasil, uma realidade imposta e controlada, onde qualquer reação era reprimida e minimizada em suas conseqüências. Boal, por meio de seu teatro, vai compor justamente mais uma dessas reações que na época se fazia contra o regime militar.

Tanto um quanto outro inspira-se na filosofia marxista-leninista e postulam um mundo em que o homem não seja mais "o lobo do homem". Para Brecht, sempre haverá a luta de classes enquanto houver o capitalismo, sistema viciado onde se estimula unicamente o ganho por meio da mais-valia e da exploração do homem pelo homem. Seu pensamento ganha o mundo e faz, no Brasil, muitos simpatizantes. Além do Teatro de Arena de São Paulo, onde atuava Augusto Boal juntamente com Guarnieri e tantos outros, havia ainda o

Teatro Oficina que, sobretudo na década de 60, trazem à cena questões concretas relativas ao momento social. É quando diversos outros artistas e grupos surgirão, embalados pelos mesmos ideais e sentimentos.

No futuro, dou-me conta que, embora calcados em poéticas e sistemas densamente elaborados, estava ali uma variação do que se pode chamar teatro aplicado, ou seja, a utilização dos preceitos e dos elementos constitutivos da cena para fins e objetivos previamente elaborados. No caso, buscava-se transformar ou pelo menos questionar a realidade vivida, em concordância com o que afirma Catherine Mournier (1981): “Uma encenação não poderia jamais ser apenas uma exibição, não pode nunca ser fortuita, a inocência não é do feitio da arte”.

Portanto, com relação às aplicações do teatro, vale afirmar que elas sempre ocorrem, não sendo possível uma arte pretensamente neutra, uma vez que não há, por parte de qualquer estética ou estilo, uma completa isenção de fins.

O teatro passa, então, a ocupar cada vez mais espaço em minhas atividades. Era quando o Centro de Teatro (futuro Departamento de Artes Cênicas) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) oferecia cursos de extensão voltados à participação da comunidade, prática que marcou época para o teatro da cidade. Pela primeira vez, tive acesso a um programa de curso, podendo vislumbrar uma prática que passava antes pelo cunho formativo, cumprindo etapas aproximadas de uma produção no âmbito daquilo que se supõe convencionalmente como processo artístico.

Paralelo ao curso, continuava a orientar as atividades do Grupo Sangue Novo, munido agora de novos elementos recolhidos no contato com profissionais e com o meio universitário. A descoberta dos experimentos e enunciados do russo Constantin Stanislavski (1863-1938) pôs-se como outro marco em minha trajetória. E isto não por acaso já que, por décadas, é Stanislavski quem é tido, no Brasil, como contraponto de Brecht (ou vice-versa).

Seus enunciados apregoam o que por muito tempo se convencionou chamar teatro psicológico, interior, emocional, ao contrário de Brecht, que seria não-emotivo, externalizado, épico. Tal equívoco tem origem já na sua tradução para o Ocidente, quando entre um volume e outro³ passaram-se mais de uma década, o que contribuiu para profundos mal entendidos. O fato é que, para muitos estudiosos, o primeiro livro jamais

³ "An Actor Prepares" (Theatre Arts Inc., 1936) e "Building a Character" (idem, 1949).

deveria ser considerado isoladamente, sem um acesso ao segundo (na verdade, um complemento), que já estava pronto na época da tradução do primeiro para o inglês. Stanislavski sempre foi, na verdade, um inquieto homem de teatro e seus escritos retratam suas preocupações de momento sendo, portanto, reflexos de sua dinâmica e incessante busca.

Porém, até que a verdade se impusesse, perdurou por muito tempo (mesmo depois da publicação do segundo livro) a idéia de que o "método" stanislavskiano baseava-se num processo de mão única, o trabalho de internalização, ao contrário da teoria brechtiana de externalização. Na verdade, ambos os conceitos são extremamente superficiais, para não dizer equivocados.

Não caberia aqui uma análise sobre o assunto, mas é interessante como me é forte a lembrança deste conceito que, na época, ainda se propalava. Tratava-se de dois estilos, duas escolas e, ao ator, parecia não ser dado mais do que duas opções de atuação: ou ele seria stanislavskiano ou brechtiano. No primeiro caso, seria um sujeito intuitivo, capaz de trabalhar e percorrer os sentimentos, trazendo-os à tona a fim de emocionar a platéia. No segundo, era o ator da "nova era", racional, frio condutor do olhar do espectador, levando-o conscientemente aos embates e às reflexões propostas pela cena. Mas, é o próprio Brecht quem esclarece: "Grande parte das afirmações que tenho feito sobre questões de teatro não têm sido devidamente interpretadas, ao que vejo (...) A nova orientação que se exige do ator não é uma operação fria, mecânica; o que é frio e mecânico não se coaduna com a arte, e esta nova orientação é, justamente, de natureza artística" (Brecht, 1978:207-209).

O fato é que, para mim, foi um avanço razoável o contato com o pensamento e a prática de Stanislavski. Se os enunciados de Brecht serviam de embasamento ao tipo de trabalho que realizava, e se encaixava sobremaneira ao momento político vivido pelo país havia décadas, era o diretor russo quem parecia apontar para algo que então me encantava: o preenchimento e a justificativa interna para as ações. Numa perspectiva mais ampla, entendo hoje que o que me seduziu foi, na verdade, a idéia de uma efetiva investigação sobre a arte do ator. Isto porque, em minha compreensão, Brecht focava basicamente o contexto em que se situava a ação, passando ao largo de um olhar efetivo sobre o trabalho de preparação de atores.

Mais tarde, em 1988, paralelamente aos meus estudos universitários, pude iniciar a aplicação de certas experiências, quando coordenava o Núcleo de Teatro de Trabalhadores do Sindicato dos Metalúrgicos de Campinas e Região. Foi quando, ainda movido por ideais políticos, tentei verticalizar alguns procedimentos relativos à teoria teatral de Bertolt Brecht, sobretudo, no que diz respeito ao seu *teatro didático*⁴, forma teatral que privilegia a condução do olhar do espectador sobre os embates de poder e manipulação de um indivíduo sobre outro ou de uma classe social sobre outra. Brecht já preconiza aí a utilização de recursos que visam o que chama "distanciamento" do espectador em relação à cena, ao contrário de um possível envolvimento emocional como era comum ao tipo de teatro que criticava e que, no entanto, é o que parecia predominar em seu tempo. Tais recursos têm como principal característica uma interrupção constante no fluxo da cena evitando, com isto, a identificação e o envolvimento emocional do espectador, abarcando procedimentos no âmbito da dramaturgia, da encenação e, sobretudo, da atuação:

"Mas o teatro não se limita ao teatro, e o Núcleo de Teatro do Sindicato dos Metalúrgicos de Campinas e Região estará apresentando-se hoje, às 10 horas, no Largo da Catedral. (...) Desde o seu início, em 88, o Núcleo vem trabalhando para a formação da equipe, visando incentivá-la a criar o seu próprio espaço e permitindo, a partir daí, a reflexão sobre o seu cotidiano e sua realidade de vida." (Jornal Correio Popular, Campinas, 12/05/1990).

A imprensa da cidade, sobretudo o jornalismo cultural, dava sinais de reconhecimento à iniciativa. Dentro do Sindicato, não sem alguma resistência por parte de alguns diretores que reconheciam apenas o discurso direto como forma de comunicação, o grupo experimentava exemplos do poder aglutinador do teatro.

Desde 1978, com a eclosão das greves no ABC paulista, o país vivia uma seqüência de mobilizações cuja intensidade parecia demonstrar a carência de liberdade e democracia em que se vivia até então. Entretanto, passado algum tempo, a euforia diminuiu e a sociedade começou a demonstrar certo cansaço, parecendo haver até certa aversão às mobilizações, já que muitas categorias haviam se desgastado, sem qualquer resultado

⁴ "É didático todo teatro que vise instruir o seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a compreender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política". (Pavis, 1996:372).

aparente. Com isto, os sindicatos enfrentavam dificuldades para mobilizar os trabalhadores, e as atividades artísticas desenvolvidas no interior de algumas dessas entidades teriam por função não apenas dar oportunidade de acesso à cultura por parte dos trabalhadores, mas funcionarem também como diferencial para atraí-los aos eventos, como assembléias, congressos e mobilizações. Por várias ocasiões, o ponto alto foi justamente a apresentação do grupo.

Numa reportagem intitulada "Sindicatos Ainda Discutem Importância da Cultura", o jornalista Aray Nabuco tecia alguns comentários sobre o movimento que ocorria no interior dessas instituições de classe:

"(...) A arte é boa quando é instrumento de conscientização? (...) Nos sindicatos, as 'discussões', ainda inconclusas, avançam pelo labirinto do subjetivo, com perguntas que vão desde o que é cultura, lazer ou consciência, até como trabalhá-la em benefício do trabalhador. (...) Mas pelo menos alguns estão descobrindo que cultura faz bem mesmo não sendo um 'utensílio' da política." (Jornal Diário do Povo, Campinas, 20/05/1990).

Nessa época, "Linha de Montagem", uma criação coletiva do Núcleo, abordava o que viria a se tornar um tema obrigatório nos programas de Recursos Humanos das empresas nos dias de hoje: a segurança e a saúde no trabalho. Na peça, os atores retratavam o trabalho de operários robotizados e tratados como peças de engrenagem, que parava somente em função de uma quebra nos seus componentes, o que ocorria por meio das mais variadas doenças profissionais.

Inspirada num texto de Brecht, uma outra peça intitulada "Uns Dizem Sim, Outros Dizem Não" trazia à tona uma reflexão sobre opressores e oprimidos:

"Esse espetáculo (...) abrange o confronto de classes através das influências exercidas pelo poder opressor da realidade sobre o destino dos dominados. É um trabalho sem texto, onde tudo é mostrado através dos gestos, música e dança." (Jornal Correio Popular, Campinas, 11/10/1989).

Na prática, fui percebendo a instrumentalização que se pode fazer do teatro. Entendi que a arte dramática possui características específicas, como o contato direto entre atores e

espectadores, a possibilidade de criação e abstração conjunta por parte deles, o que permite a identificação de necessidades, vivências e/ou objetivos comuns. E esta identificação só será possível se houver, por parte da cena, a utilização de signos passíveis de serem traduzidos, permitindo então um diálogo de impressões, já que não apenas o espectador se comporta de acordo com aquilo que percebe na cena, mas também esta sofrerá interferência em seu andamento na medida em que os atores percebem a reação do público. Seja um teatro de um maior cunho didático, épico ou não, ele sempre precisará da cumplicidade e/ou do testemunho de uma assistência:

“Há somente uma diferença relevante entre o teatro e o cinema. O cinema projeta numa tela imagens do passado. Como é isto que a mente faz para si própria por toda a vida, o cinema parece intimamente verdadeiro. É claro que não é nada disso – trata-se de uma extensão agradável e divertida da irrealidade da percepção cotidiana. O teatro, por outro lado, sempre se afirma no presente. É isto que pode torná-lo mais real do que o fluxo normal de consciência. E é também isto que pode torná-lo tão perturbador.”
(Brook, 1970:103)

Para mim, sempre restou claro as diversas possibilidades de uso e aplicação do teatro como um forte instrumento de apontamento e reflexão sobre a realidade social, e isto refletiu-se e acabou por reforçar-se nos meus trabalhos junto aos movimentos populares e sindicais. Constantemente, porém, chamava-me a atenção o quanto se pode, através do lúdico e do jogo presentes nas atividades teatrais, adentrar (ou mesmo interferir) no universo individual das pessoas. Com o passar do tempo, pude entender que, ao fazer isto, estamos na verdade lidando com universos eminentemente sociais. Isto fazia-se claro cada vez que me propunha a dar um curso, fosse ele patrocinado pelo Estado, por escolas particulares de primeiro e segundo graus, por escolas de teatro ou por instituições diversas.

A cada nova turma, a oportunidade de um desvendamento para ambos, alunos e professor. Entre a disposição inicial de mudar o mundo e o insistente hábito de querer fazer de todo aluno um novo ator, fui aprendendo as virtudes da paciência e da observação. Com isto, era possível perceber não só os resultados alcançados em cena, mas as nuances de um processo que, por vezes, incidia em grandes transformações de âmbito particular, nem sempre perceptíveis no palco.

Foi-me ficando claro que, no amplo espaço do teatro, nos são dadas condições para expor, observar, imitar, assimilar, intervir. É neste espaço de possibilidades lúdicas, feéricas, fantásticas e fabulosas que o indivíduo pode deparar-se antes de mais nada e, sobretudo, consigo mesmo: um ser social.

.DOS ENCONTROS

Primeiros olhares

Cena: O Poeta – 06/03/1996

(A manhã está ensolarada, embora a sala onde aconteçam os encontros reserve uma temperatura agradável. Nesta época, não temos ainda um espaço próprio e as sessões ocorrem numa sala emprestada, usada para atividades especiais no corredor superior do prédio principal do Instituto de Estudos da Linguagem - IEL. Nela há paredes aveludadas, espelho espião, uma câmera de vídeo e muitas cadeiras.

Quando entro, já devidamente caracterizado de “Poeta”, o grupo está reunido em semi-círculo, assistido por diversos pesquisadores do Centro. É de praxe no CCA que, no primeiro encontro do ano, os integrantes se coloquem individualmente, relatando as atividades desenvolvidas no período de férias: Natal, Ano Novo, viagens, eventos familiares, etc.

Ao entrar, vários deles olham-me com surpresa, e alguns sorriem desconcertados. As pesquisadoras continuam suas atividades, impassíveis. Após algum tempo sentado numa cadeira à parte e fingindo ler meus escritos, peço licença a um deles e sento-me numa cadeira vaga, integrando-me ao círculo. Percebo um certo estranhamento, principalmente por parte de P e SP, que me ladeiam, e vez por outra olham-me e entreolham-se, incomodados. Um ou outro riso corta o ar.

Os depoimentos vêm no sentido horário e logo chega a minha vez. Quando isto acontece, Imc, que coordena a sessão, tenta propositadamente excluir-me e pede ao seguinte que continue. Nisso, CF pede a palavra.)

CF - (Apontando-me) Ó, ó!! Isao, isao!

Imc - O que você quer saber?

CF - Isao, isao! Ó, ó!

Imc - Ele?!... Pergunta!

CF - (Com o prompting de Imc) Quem... é... vo-cê?

(Todos estão a me olhar, atentos e curiosos. Exponho então, ficticiamente, que sou um funcionário público aposentado, amante da poesia e que soube de uma reunião de poetas que se realizaria ali, naquele dia, e que me sinto honrado em poder dividir minhas experiências com tantos artistas. Enquanto falo, SP, sorrindo, lança um olhar aos demais. Outros também se entreolham. Ao terminar, CF sorri, levando a mão à boca.)

CF – *Isao, isao! Ee... éé... (Aponta para os lados) Eu preciso... éé... (Com a ajuda de Imc) Outra se... sa-la.*

POETA – *Outra sala? O que que é uma outra sala?*

CF – *Ééé... (Leva a mão à testa, descrevendo, com o polegar, um corte na lateral da cabeça) Éé... (Repete o gesto. Depois, para Imc) Eu preciso...*

Imc – *Fala!*

CF – *(Levando a mão à cabeça descrevendo, desta vez, um grande arco do centro da testa até a frente esquerda. Em seguida, aponta para os demais) Éé... ó!*

Imc – *Todo muundo...*

CF – *[...muundo... éé... (Repete o gesto)*

Imc – *Cabeça.*

CF – *[...bêça... éé...*

LC - *... [Ininteligível, por baixa intensidade]*

Imc – *(Para LC) Braço!*

(CF continua a expressar-se, tentando dizer algo mais, auxiliada por Imc. Até que, por fim, LC manifesta-se.)

LC – *(A voz um tanto anasalada) Nóós soomos... a-pe-nas... afáásicos.*

(Faço-me desentendido e, após algum tempo, entre a manifestação de alguns e apreensão geral do grupo, LC conclui.)

LC – Probleema... probleema... (Apontando o braço direito, paralisado. Depois, movimentando o braço esquerdo, lentamente para frente e para trás, como quem soca o ar) Proobleema... motoor...

As frases de LC tornariam-se célebres entre os membros e pesquisadores do grupo. E foi só após aquela intervenção (e depois do intervalo) que fui oficialmente apresentado ao grupo.

Meu primeiro contato com os integrantes do CCA se deu de maneira, no mínimo, inusitada. O grupo já existia há vários anos e se reunia às quintas-feiras, das 9h às 11h da manhã. Compareci à primeira sessão do grupo naquele ano.

O combinado é que eu deveria aparecer devidamente caracterizado e desenvolvesse uma performance. Elaborei um tipo esquisito, que trajava um terno preto empoadado, um sapato velho e usava um guarda-chuva. Era barbudo e descabelado, com olheiras, voz grave e gestos trêmulos. Tratava-se de um "poeta".

Acredito que a maneira como aconteceu nosso primeiro contato, por meio de uma representação, um jogo, uma brincadeira, teve papel fundamental na qualidade da relação que se estabeleceu, posteriormente. O ocorrido fez com que se instaurasse, entre nós, uma cumplicidade e, se antes eu me preocupava com a possibilidade de que alguns se sentissem enganados e tomassem a brincadeira negativamente, agora me confortava e permitia-me certa descontração.

Pode ser que não haja males positivos, mas desde a primeira impressão a afasia me pareceu um mal excessivamente perverso, capaz de explicitar, de prolongar e de dar um caráter contínuo ao *pathos*⁵ que impõe. Isto faz com que, na maioria dos casos, o indivíduo que adquire uma lesão desse gênero no cérebro, além de passar a ter sua vida completamente transformada, seja obrigado a conviver cotidianamente com o estigma que lhe é imposto.

Obviamente, isto também ocorre com alguém que tenha sofrido qualquer outro dano, como a perda da visão, da audição ou de um dos membros do corpo, mas é bastante

⁵ Pode-se assumir aqui um paralelo com o sentido aristotélico do termo: "parte da tragédia que, em função da morte ou dos acontecimentos trágicos da personagem, provoca sentimentos de piedade (*éleos*) e de terror (*phobos*) conduzindo à catarse" (Pavis, 2001:280).

diferente quando se trata de um dano cerebral, que decorre em prejuízos à linguagem, à propriocepção, à cognição e, conseqüentemente, à capacidade de comunicação do indivíduo. Em muitos desses casos é como se, de repente, ele se visse aprisionado e de sua cela contemplasse todos os lugares por onde antes circulava e pessoas com quem antes se relacionava sem que, no entanto, pudesse alcançá-los novamente; como se suas palavras fossem mudas ou se negassem a sair, como se as pessoas fossem surdas ou indiferentes às suas tentativas de comunicar-se.

Quando convidado a trabalhar no CCA, não fazia idéia do que seria a afasia. Claro, já tinha visto pessoas com parte do corpo paralisado, que caminhavam arrastando uma perna, e sempre relacionava isto a algum tipo de “paralisia infantil”. Também já havia conhecido pessoas com dificuldade em se expressar ou em entender, mas isto para mim dizia respeito a “problemas da cabeça”. Eu fazia parte de um coro social que, desinformado e sem qualquer contato com alguém naquelas condições, preferia obviamente “deixar isto pra lá”.

Ao deparar-me com aquelas pessoas, afásicas e não afásicas, empenhadas em expor, investigar e trocar informações sobre a afasia, me senti bastante deslocado, obviamente em função de minha ignorância a respeito do assunto. Considerava ainda (e com razão) que o tema levava a algo apaixonante, porém, complexo e quase impenetrável: o cérebro humano. Aos poucos, fui percebendo que aquilo que normalmente é retratado na imprensa e na mídia como um grande computador, cheio de comandos e circuitos, está muito além disso, ao mesmo tempo em que parece muito mais simples. Parece.

Fui procurando conhecer melhor o assunto e confesso que, ainda hoje, tenho muitas dúvidas. Consola-me o fato de saber que, sobre o cérebro humano, ainda se tem mais dúvidas que respostas.

Para a afasia, as causas são várias. Ela pode originar-se de um acidente vascular cerebral (ou AVC, também chamado derrame, a causa mais comum), de um traumatismo craniano ou de um tumor cerebral, por exemplo. E a sua incidência pode dar-se em maior ou menor grau, e de variadas formas, sobre a linguagem: dificuldade para compreender o que os outros falam, em elaborar a própria fala, em encontrar o nome das coisas, em compreender ou em produzir a escrita, etc. As seqüelas podem dar-se ainda no âmbito motor, como a paralisia parcial do corpo, por meio da flacidez ou atrofiamento de

determinados músculos das pernas, braços e face. Ou seja, além das dificuldades cognitivas, o sujeito poderá ainda ter problemas para articular as palavras.

Um afásico pode sofrer algumas ou várias dessas seqüelas que, combinadas, são capazes de gerar ainda outros problemas, como a realização de movimentos e a produção de gestos.

Importante é saber que a afasia é geralmente adquirida na vida adulta e que ninguém nasce afásico.

Cena: O Novato - 22 /11/2001

(Estive ausente na sessão passada e sou o único pesquisador presente no início do encontro. Ainda não conheço A e o grupo esforça-se para apresentá-lo. EF escreve na lousa.)

MG : *(Lendo) Bra...desco.*

Ijt: *(Para A) Bradesco... era funcionário do Bradesco?*

A: *(Confirmando com a cabeça) Poiepoiepoiepoiese...*

Ijt: *(Para o grupo) E ele trabalhou muito tempo no Bradesco? (Para A) Muito tempo?*

A: *(Fazendo um sinal de positivo e confirmando com a cabeça) Poiepoiepoiepoiese...*

Ijt: *Muitos anos?*

A: *(Confirma com a cabeça)*

Ijt: *E você se aposentou?*

A: *(Fazendo o sinal e confirmando com a cabeça) Poiepoiepoiepoiese...*

(A é um senhor de seus sessenta anos, com um tipo de lesão em que a jargonafasia não permite que varie as palavras. Ele repete-as o tempo todo, numa mesma entonação de voz. Aparentemente, é capaz de comunicar-se quando identifica algum termo que lhe seja familiar, relativos ao seu passado profissional ou expressões de cumprimentos. É possível que saiba o que pretende dizer, não tendo a consciência de não estar se expressando adequadamente. Ponho-me a pensar se pode haver algum momento em que ele tome

consciência de sua quase incomunicabilidade. Se assim for, é como se o trágico⁶ se fizesse presente a cada instante, como se a peripécia⁷ se repetisse e Édipo pudesse reconhecer de novo, a todo momento, as novas circunstâncias em que vive, como decorrência de seus atos.⁸ Durante o aquecimento, tento fazer com que ele participe.)

Ijt: (Para A) Abre os braços... como der para fazer. (Apontando para ele) Abre o braço que tem... que dá para fazer...

A: (Impaciente, ele gesticula com o braço esquerdo e fala num ritmo acelerado) Poiepoiepôiepoiese...

Ijt: É difícil para você?

A: (Ainda impaciente) Poiepoiepôiepoiese...

(Segue assim durante toda a sessão. Nas outras tentativas que faço, ele se impacienta ainda mais. Não tendo meios para compreendê-lo - isto parece-me realmente impossível - e em função do grupo que espera, contento-me em dispensá-lo das atividades como se ele não quisesse - e, de fato, talvez não queira - executar os exercícios propostos. Ao final da manhã, despeço-me dele.)

A - ... (Estendendo os braços, e com uma entonação característica, sempre igual) Poiepoiepôiepoiese... poiepoiepôiepoiese...

(Chama-me para perto de si com um gesto. Acariciando-me a face, ele repete os mesmos sons, entonação e olhar, começa a soluçar e a chorar incessantemente. É como se, com esta atitude, dissesse-me o quanto reconhece meu esforço em tentar comunicar-me com ele e sua incapacidade de se fazer entender.)

⁶ Valho-me do *trágico* em seu sentido clássico e heróico: "O herói está, todavia, tragicamente aprisionado entre a lei divina, cega, mas irremediável, e a consciência infeliz, porém livre (*trágico*)". (Pavis, 2001:193)

⁷ Alteração repentina e imprevista de situação. Um dos elementos essenciais da tragédia, para Aristóteles, a *peripécia* é a "mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado". É, pois, uma alteração no curso dos acontecimentos, que muda o destino do personagem trágico. (Vasconcelos, 1987:154)

⁸ Em "Édipo Rei", de Sófocles, ao tentar fugir de seu destino, o rei de Tebas, em verdade, só faz ir ao encontro dele. Tardamente, descobre que sem o saber matou o próprio pai e teve filhos com a mãe, conforme previam os oráculos.

De certa forma, realidades como esta não são incomuns em meio a sujeitos afásicos, mesmo entre aqueles que já convivem com a lesão há mais tempo. No Centro, depois de um período de acompanhamento individual, o sujeito é levado ao grupo, em caráter experimental, a fim de que se perceba as suas possibilidades de inserção social, tendo já aí uma experiência rica de vários quadros interativos e práticas sociais.

Nesses anos de trabalho junto ao CCA, convivi com casos semelhantes ao de A , porém, com sujeitos de maior experiência no trato com suas limitações. Em geral, tornam-se bastante expressivos, apoiando-se em variações de olhar e gestos, chegando mesmo a entonações vocais variadas, o que permite uma maior interação com o interlocutor. Isto faz uma diferença incrível e é então que se percebe os notáveis resultados alcançados pelo trabalho incansável de nossos especialistas (lingüistas, fonoaudiólogos, psicólogos, neurologistas).

Ao apresentar meu projeto de pesquisa na Faculdade de Educação da UNICAMP, para desenvolvimento do Mestrado com base nas atividades até ali desenvolvidas, colocava-me a necessidade de uma sistematização do trabalho, de maneira a viabilizar não apenas a sua continuidade, mas também o seu aprofundamento. Pareceu-me então que a *dramaturgia* tida não como obra literária e de um único autor, mas como processo e como *escrita cênica*, desenvolvida com base nas experiências e práticas dos próprios atores pudesse contribuir para este intuito.

Iniciei os estudos perguntando-me se poderia esta dramaturgia servir como um instrumento capaz de colocar o teatro como prática efetiva para a reorganização cognitivo-corporal do sujeito, e até que ponto e em que circunstâncias a exibição pública ou a encenação de determinados resultados pudessem estar, de fato, relacionados à sua reestruturação psico-social. As reflexões e suas decorrências vou tentar expor no correr deste texto.

Das práticas

Cena: Cotidianos – 07/04/1999

1.

EF – Banco...ahn... (Faz um gesto com o braço, descrevendo um arco adiante de si)

Ijt – Banco ? O senhor vai ao banco?

EF – (Repetindo o gesto, faz que sim com a cabeça) Ôu... (Levanta-se, retira uma carteira do bolso e volta a sentar-se)

Ijt – O seu Edmundo gosta de ir ao banco? Pra fazê o que, seu Edmundo? O que o senhor vai fazê no banco?

EF – Éé... à-ga.

Ijt – Pagar água?

EF – (Faz que sim com a cabeça. Então, tenta escrever com o dedo indicador, primeiro no espaço e, depois, no joelho de SP, que está sentado ao seu lado) ...ô-ne.

Ijt – Quê? Ône?

EF – (Hesita um pouco, intenta um novo gesto, retira uma caneta do bolso, mas volta escrever com o dedo) ... lu-is...

Ijt – Luz.

EF - ...e-von...

Ijt – Te-le-fo-ne.

EF – [...fo-ne.

2.

AG - ...dard...do-do-dia...vin-daard.

SP – (Fazendo o gesto de pincelar com a mão) Pintar?

EF – (Para AG, concordando com a cabeça) Ah, ôu!

AG – É.

Ijt – Pintar? A senhora pinta quadros?

AG Não... ar-ga-ri...dapo.

Ijt – Guardanapo? A senhora faz pintura em guardanapo?

AG – É.

3.

JB – (Fazendo um gesto no espaço, movimentando os dedos médio e indicador, apontados para baixo) Caminhar!

Ijt – Caminhar.

JB – (Ainda fazendo o gesto) Banca... banca.

Ijt – Você sai da sua casa?

JB – (Faz que sim com a cabeça) Manhã... (Gesticula com o braço e gira a cabeça para o alto e para os lados, como que olhando alguma paisagem) Manhã... aaah...

Ijt – (Movimentando os braços) Apreciá... tal...

JB – É... é.

4.

SM – Ca-pi-quin... Carpir quintal, né. Eu tô pocurano mais quintal pra mim car-pir... que nem... assim... se eu vô amanhã... amanhã não, que eu tenho que i no banco, né. Mas já tem outro quintal a vista, pra mim carpir.

Ijt - Ah, é?

SM – E, agora, eu tô pensando em comprar aquela maquininha... (Fazendo um gesto) ...de cortá grama.

EF – Ôu!

5.

Ijt – Dona Clarice... a senhora, da semana passada prá cá... a senhora com certeza lembrou de algumas coisas que a senhora faz... Porque, na semana passada, a dona Clarice tava terrível. Ela tava falando que não serve pra nada, dona Águeda!

SM – (Rindo) Ah, ah!

Ijt – (Sentando-se ao lado de AG) Ela falô pra nós... que não serve pra nada. Ela falô: ó, eu não sirvo pra nada, eu não faço nada! (Para AG) A senhora acha que ela não serve pra nada? A senhora acredita nisso?

AG – Não.

Ijt – A senhora acredita que ela não serve pra nada?

AG – Não.

Ijt – Eu também não acredito.

SP – (Rindo-se) Ah, ah, ah!

*CL – (Sorrindo, ela movimentava devagar e em riste o dedo indicador, falando lentamente)
Eu sirvo... pra bastante coisa.*

Desde o início, tomou-se como base o reconhecimento do grupo e das características individuais dos participantes, tanto do ponto de vista de sua capacidade cognitiva quanto dos seus limites e potencialidades corporais aplicando-se, em seguida, exercícios que privilegiavam a comunicação não-verbal. O objetivo aqui era a exploração e ampliação do repertório expressivo: movimentos corporais, vocalização, gestualidade, etc.

Jogos improvisacionais também foram praticados, visando estimular pequenas reestruturações psicomotoras por meio da interação social (simulação de situações que exigem a interlocução e a comunicação com outrém), levando o participante a perceber e a servir-se de seu repertório de expressões gestuais e vocais.

Assumindo a sua condição presente e explorando as novas possibilidades de atuação que ela estabelece, o sujeito é levado a perceber que grande parte delas constituem-se num efetivo instrumento de comunicação, desde que ele se aproprie objetivamente delas.

As atividades cotidianas dos integrantes do grupo foram levantadas em sessões seguidas, entre março e abril de 1999, onde cada um dos participantes de então elencou o que, para eles, se constituía como prática comum, constante em suas vidas naquele momento.

O levantamento e o trabalho de dramatização sobre as práticas têm por objetivo tentar que o sujeito possa perceber as pequenas ações que compõem o seu dia-a-dia, mesmo as mais elementares, como tão importantes e úteis quanto qualquer outra de maior status social como, por exemplo, exercer uma profissão. Obviamente, não se trata de comparar nem atribuir um mesmo valor a essas categorias de atividades sociais, mas de minimizar ou mesmo neutralizar os efeitos decorrentes da perda ou diminuição da capacidade de realização daquelas atividades, por meio da valorização de trabalhos e eventos ocorridos no presente. Tarefas caseiras e outras até de cunho institucional (realizadas em bancos,

supermercados, etc) servem na verdade como chave de acesso do indivíduo ao cotidiano público. É o que lhe permite enxergar-se como membro constituinte de uma comunidade e, conseqüentemente, atribuir-se o papel de ser social.

Desde os anos iniciais do projeto, após o reconhecimento do grupo e das características individuais dos participantes (o que ocorre sempre que o grupo se vê alterado numa parte de seus integrantes), adotou-se uma estrutura que divide as sessões em, basicamente, três partes: instalação, articulação/projeção vocal e exercícios de criatividade e improvisação.

A primeira trata-se de uma combinação de exercícios físicos realizados num tempo/ritmo que permita aos participantes uma melhor concentração e conseqüente aproveitamento do programa.

Aparentemente sem uma origem precisa, *instalação* é o termo tradicionalmente usado no teatro para definir o período em que o ator ou elenco prepara-se para o ensaio ou para a apresentação propriamente dita, devendo buscar um estado propício ao desenvolvimento do trabalho. A instalação diferencia-se do chamado aquecimento corporal ou vocal. Objetiva um estado de concentração, tanto individual quanto coletivo, caracterizando-se por atitudes e comportamentos que, por si, ditam um procedimento comum. É, portanto, um trabalho que o ator realiza sobre si, e cuja principal característica é a auto-percepção.

Este é um momento fundamental para que os demais procedimentos se desenvolvam positivamente já que, a partir da percepção de si, o indivíduo pode buscar a percepção e a relação com o seu entorno, o espaço e, conseqüentemente, com o outro. É, portanto, um momento de evocação do presente, onde os nossos sentidos são despertados para um único fim: experienciar.

"Experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo." (Spolin, 1979:3)

Em nosso caso, a instalação compõe-se de atividades realizadas em geral na própria cadeira, sem levantar-se. De olhos fechados, cada um deve tentar perceber a si e ao meio,

através da audição e do contato físico que naturalmente estabelece com o espaço (as roupas, a cadeira, o chão, o ar). A respiração e a consciência dela exercem importante papel neste momento.

Após o espreguiçamento do corpo, são feitos movimentos lentos e contínuos para desobstrução e distensionamento de determinadas juntas (articulações) corporais: dedos, punhos, tornozelos, joelhos, cotovelos, quadris, ombros e pescoço.

"Não sabemos muito a respeito do corpo, a não ser que o movamos. O movimento é um importante fator de unificação das diferentes partes de nosso corpo, e através dele chegamos a uma relação definitiva com o mundo externo e com os objetos, sendo que só através do contato com o exterior nos tornamos capazes de correlacionar as diversas impressões relativas a nosso corpo. O conhecimento de nosso corpo depende, em grande parte, de nossa ação." (Schilder, 1981:101)

Ao movimentar-se o sujeito assume o papel de agente e exercita o poder de atuação sobre si, passando a trabalhar conscientemente com suas possibilidades e limitações. É possível perceber, por exemplo, que alguns sujeitos, como SI e JM, podem ter dificuldade para reconhecer corporalmente uma orientação dada e compreendida por eles verbalmente, como mexer a cabeça. O indivíduo sabe o significado da palavra cabeça e é capaz de apontar para a cabeça de alguém ou para a sua própria. Entretanto, pode não conseguir traduzir a informação para o próprio corpo. Conhecedor deste lapso, o sujeito redobra a atenção sobre si, podendo valer-se de formas de mediação como, por exemplo, a observação do comportamento alheio. O recurso visual, assim como o auditivo e vários outros, pode funcionar, portanto, como forma auxiliar de compreensão e comunicação. Faz-se necessário, dessa maneira, que o orientador esteja atento em comunicar-se não apenas verbalmente, mas por meio de gestos, inflexões diferenciadas de voz, exemplificações visuais, toques físicos.

Num segundo momento, nos trabalhos de voz, são desenvolvidas articulações com vogais, tonalidades, timbres e ressonâncias diversas. Inserem-se ainda atividades que visam exercitar o aparelho fonador e respiratório, através da exploração de movimentos internos e externos com a língua, lábios, maxilares e vias nasais.

Ainda não se trata, aqui, de exercícios de improvisação e criatividade com voz, em que a sonoridade trabalhada permite a exploração de novas formas de comunicação e expressão. São exercícios puramente técnicos de articulação e projeção, em que se objetiva a percepção e o uso de determinados músculos e movimentos necessários a uma efetiva projeção de sons, comuns à articulação de palavras e sentenças. Serve, ainda, como uma espécie de aquecimento vocal, por exemplo, quando se explora a extensão, o timbre, ritmos e tons de diversos sons.

Por fim, uma seqüência de jogos e/ou exercícios são realizados visando o estímulo da criatividade e da improvisação, o que freqüentemente torna explícitas as dificuldades, os limites e as potencialidades de cada um, possibilitando a exploração ou redimensionamento desses fatores.

Dessas três partes que constituem o roteiro de atividades das sessões, as duas primeiras são modelares e bastante dirigidas, permitindo poucas variações, enquanto que a última é onde reside o principal foco do trabalho e, conseqüentemente, onde ocorrem as evoluções e alterações, e sobre a qual recaem efetivamente as reflexões.

Ao longo desses anos todos, o programa de atividades desenvolvidas no CCA transformou-se razoavelmente. Se o que se considera grupo normalmente já não é um simples aglomerado de pessoas, cuja forma é definida e estável, no CCA isto se acentua ainda mais, pois o número e o perfil dos integrantes se alteram continuamente, sobretudo de ano para ano. Os motivos para isto vão desde a saída por questões pessoais (problemas familiares, dificuldades de locomoção, etc) até alterações no quadro clínico ou mesmo o falecimento do indivíduo.

Além disso, a entrada de novos integrantes sempre exige um período de adaptação e adequação de sua relação dentro do grupo. Uma vez que o trabalho está calcado em muito sobre o coletivo, os dados de análise baseiam-se na constituição do grupo, considerando o número de seus integrantes, bem como suas características individuais e a forma com que elas incidem sobre a dinâmica do coletivo, as inter-relações, interações, ações dialógicas, etc.

Reconhecer nos novos integrantes suas características, limitações e potencialidades leva quase sempre a um novo olhar sobre os propósitos básicos do trabalho: compartilhar e produzir sentidos, reinventar formas de dizer, uma vez mais, a partir de uma nova realidade.

Isto, de certa forma, remete às características inerentes ao próprio teatro, arte da atualização, do presente, do inusitado, profundamente marcada por sua efemeridade e pelo imponderável caráter de sua fugacidade. E também ao processo de representação, que impõe ao ator uma criação que se faz constante já que, em verdade, em nenhum momento a personagem por ele criada estará definitivamente pronta, necessitando a incorporação permanente de fatores quase sempre imprevisíveis (público, estados psicológicos, condições técnicas, etc). Neste sentido, em contraposição ao termo *construção* da personagem utilizado pelo russo Constantin Stanislavski (1976) o inglês Peter Brook (1988b) vale-se do termo *demolição*, observando que o primeiro denotaria finalização, acabamento inadmissível ao processo de criação teatral: “O teatro é sempre uma arte auto-destrutiva, sempre escrito no vento” (Brook, 1970:8).

Afetando, sobremaneira, a capacidade discursiva do sujeito, a sua relação com o mundo social e outros processos cognitivos (percepção, gestualidade, memória, esquema corporal, etc), a lesão córtico-cerebral pode, assim, prejudicar tanto a linguagem verbal quanto outras formas de conceber, apreender e interpretar o mundo, influenciando na interação do indivíduo com o seu meio. Esta constatação decorreu numa prática em que o indivíduo fosse estimulado a buscar novas alternativas de comunicação, recorrendo à sua criatividade e explorando o seu potencial expressivo.

Assim, na realização dos exercícios, uma preocupação constante com o *foco* da ação física⁹ se faz necessária. É a partir de sua fiel constituição que se pode estimular uma consciente prática cognitiva e motora. Por exemplo, no exercício “O quê” pode-se iniciar por uma idéia direta e relativamente simples, como mostrar por mímica “o que eu estou comendo” ou “o que eu estou bebendo”, até relações mais complexas (e mesmo subjetivas), em que as ações determinam o espaço e o sujeito como, por exemplo, um indivíduo que furtivamente entra numa cozinha e rouba alguns objetos. Ou seja, embora o espaço seja comum, as suas ações podem não determinar uma atividade (*o quê*) óbvia como seria, no caso, cozinhar, beber água ou preparar um lanche.

Da mesma maneira, no exercício “Onde”, também feito por mímica, o espaço é determinado invariavelmente pela ação do sujeito, que pode ser *mais* ou *menos* reveladora.

⁹ O termo aqui se refere unicamente ao ato de fazer/mostrar algo com o corpo. Uma melhor reflexão sobre o sentido de ação será feita no texto “Do drama e seus sentidos”.

Ela vai dar-se por meio de uma relação do sujeito com algo (objeto ou circunstância) ou alguém que leve à identificação exata do lugar.

Na demonstração por mímica (e, portanto, sem fala) de um “Quem”, uma vez mais tem-se a oportunidade de um trabalho sobre a ação. Ela pode estar relacionada a uma função profissional (um marceneiro, uma médica, um mecânico), o que na maior parte das vezes pede atos diretos e simples, ou ligada a fatores comportamentais, que indicará um tipo (o forte, o velho, a madame) ou estado psicológico (alguém triste, ansioso, alegre).

Portanto, é de extrema importância uma constante provocação a fim de que o sujeito afásico se atenha ao processo, ao “durante”, à linha de suas ações. A sua efetiva convocação para tais desafios constitui-se como base de um trabalho como este, pois que, sentir-se parte do mundo e torná-lo concreto é algo indispensável para que se ocupe um espaço dentro dele.

.DOS CORPOS

O corpo, este objeto

"Se você está sozinho no quarto, fique à vontade e vá para a frente do espelho.

Esta é a hora da verdade. Muito provavelmente, você não está contente com o que vê. Os pneuzinhos nos flancos, o abdome flácido, os braços finos, as pernas rechonchudas - nada disso combina com a imagem que gostaria de ter e desfilar na praia ou na piscina."

(Revista Veja, 28 de novembro de 2001, p. 127)

Numa época em que prevalecem a economia de mercado e o valor simbólico das mercadorias, é preciso atentar para o fato da importância que o corpo adquire e alçá-lo a um patamar condizente com a sua condição e significação. Ponte estratégica entre o indivíduo e suas relações com o mundo, o corpo transforma-se de fronteira sagrada, templária e habitat da alma, em invólucro formal, revelador da personalidade, símbolo de status e vitrine de vaidades. Contrastando com o afinamento de milhares de corpos, cujo futuro não é outro senão a morte por desnutrição ou por epidemias, ocorrida todos os anos na maior parte do planeta, está a exploração da imagem de um corpo malhado, esculpido e, não poucas vezes, inchado por drogas e artifícios tecnológicos. Ao uso de um corpo que se faz útil e necessário às funções básicas de sobrevivência, defesa e manutenção da vida, contrapõe-se um corpo torneado, musculoso e, comumente, inútil, mera estatuária que visa atender a interesses pessoais de exibicionismo, em detrimento, inclusive, da própria saúde desses indivíduos.

Como sugere Bryan S. Turner (*apud* Raposo, 1996:125), *somatic society* talvez seja o melhor termo para descrever como o corpo vem a tornar-se o principal campo de atividade político e cultural nos modernos sistemas sociais.

Além disso, a idéia de um "corpo-máquina" é estimulada pela biotecnologia e pela medicina moderna que privilegiam o mecanismo corporal e percebem o organismo como "uma coleção de órgãos e de funções potencialmente substituíveis" (Le Breton, 1999:12).

Não caberia, entretanto, apenas uma crítica vazia a este tipo de comportamento se não atentássemos para o processo evolutivo que se dá e que leva o homem, cada vez mais, a valorizar a imagem corporal, tendo-a como um incontestável reflexo de si, e fazendo-o ver

nesta atitude uma alternativa necessária para a sua inclusão social. Isto decorrerá, como veremos, em exacerbadas concepções engendradas na contemporaneidade, que prevêm para um futuro próximo um corpo descartável e mesmo desnecessário.

Em primeiro lugar, é preciso considerar as raízes de relação e visão entre o ser humano e o seu corpo, bem como as diversas conotações que este vai tendo no decorrer da história.

Desde as relações místico-religiosas que, no antigo Egito, faziam com que os corpos fossem mumificados, acreditando-se na continuidade de sua existência para além túmulo, até os dias de hoje em que ele passa a ser exibido e explorado de todas as maneiras que estimulem a sua sensualidade e excitação, o corpo humano sempre foi alvo de especulações, crenças e surpreendentes descobertas, permanecendo ainda, em muitos aspectos, um instigante mistério. Se, no passado, o corpo inspirava excessiva respeitabilidade por ser considerado, em si, o próprio ser que o habitava, hoje ele é invadido, dissecado e transformado, sofrendo uma série de intervenções que não enxergam limites para cessarem.

Para David Le Breton, o momento inaugural de uma concreta ruptura entre o homem e seu corpo, está na ação dos primeiros anatomistas que rasgaram os limites da pele a fim de buscar, através da dissecação de cadáveres, o desmantelamento dos próprios sujeitos:

"(...) Isolado do homem, o corpo humano torna-se objeto de uma curiosidade que nada mais pode desfazer. Após Vesale, a representação médica do corpo não é mais solidária de uma visão simultânea do homem. O aparecimento do De Humani Corporis Fabrica, em 1543, é um momento simbólico desta mudança epistemológica que leva, através de diferentes etapas, à medicina e à biologia contemporânea. Os anatomistas, antes de Descartes e da filosofia mecanicista, fundam um dualismo que está no coração da modernidade e não somente na medicina, e que distingue o homem de um lado e o seu corpo do outro" (Le Breton, 1999:11-12)

É Descartes, entretanto, quem vai formular com clareza um tema chave da filosofia mecanicista do Século XVII, ou seja, o conceito de um corpo que se constitui como máquina e diferencia-se das outras unicamente pela singularidade de suas engrenagens:

"(...) A formulação do cogito por Descartes prolonga historicamente a dissociação implícita do homem e de seu corpo, despojado de valor próprio. (...) Isto não é mais que um capítulo particular da mecânica geral do mundo. Uma chamada a um futuro próspero no imaginário técnico ocidental voltado a reparar ou a transfigurar esta máquina maravilhosa. Descartes separa a inteligência do homem de sua carne. O corpo, aos seus olhos, não é mais que o invólucro mecânico de uma presença, podendo no limite ser permutável, uma vez que a essência do homem está primeiro no cogito. Premissa da 'dura' tendência da Inteligência Artificial, o homem não é mais que sua inteligência, e o corpo não é nada, se não um entrave." (Le Breton, 1999:12)

Em uma de suas conseqüências, a identificação da vida com o funcionamento mecânico do organismo, que se impõe nas sociedades modernas e ocidentais, acaba por potencializar o papel e a significação do corpo como depositário de status, qualidade e expectativa de vida. Assim, tudo que ao corpo diga respeito vai traduzir-se na composição do "eu" social, aquele que é visto, julgado e aceito (ou não). "O corpo se torna vitrine" (Silva, 1999). Concretamente, podemos afirmar que aqui situa-se um dos maiores dramas na vida de um sujeito que, por algum motivo, venha a ter uma ruptura nas condições básicas da imagem que o seu corpo expõe. Lembremos que uma das principais seqüelas de uma lesão cerebral, como a afasia, está na incidência imediata que ela pode ter sobre alguma senão várias partes do corpo, como a hemiplegia e a apraxia.¹⁰

A partir das regras geradas pelo forte esquema publicitário do mundo moderno, um modelo se impõe: consumir passa a ser a tônica do ser social. E nada, nem mesmo o corpo, irá escapar a esta imposição de mercado. Ser consumidor torna-se condição para ser cidadão. Considerando este pressuposto fica difícil detectar e lidar com o genuíno, com o diferente. O não enquadramento é visto como marginalidade e isolamento, obrigando o indivíduo a atemorizar-se com a idéia de ser único, autêntico.

Para Norbert Elias, o que ocorre é "uma mudança 'civilizadora' do comportamento", tornada possível graças a uma moderação das emoções espontâneas e ao controle dos sentimentos, dentre outros aspectos:

¹⁰ A hemiplegia caracteriza-se pela paralisação de músculos envolvidos nos movimentos do hemi-corpo e face, enquanto que a apraxia decorre na alteração da atividade simbólica relacionada a gestos.

"(...) Os choques físicos, as guerras e as rixas diminuíram e tudo que as lembrava, até mesmo o trinchamento de animais mortos e o uso de faca à mesa, foi banido da vista ou pelo menos submetido a regras sociais cada vez mais exatas. Mas, ao mesmo tempo, o campo de batalha foi, em certo sentido, transportado para dentro do indivíduo." (Elias, 1994, vol. II:203)

A transformação da conduta atinge também o corpo, onde qualquer vestígio de naturalidade deve ser eliminado, seja por meio de uma submissão às normas de controle estético (o exercício físico, a ginástica, a modelagem corporal), seja por meios químicos ou mecânicos (ingestão de medicamentos, aplicação de substâncias artificiais, realização de próteses). "A aparência de saúde determina a condição de saúde e justifica qualquer intervenção sobre o corpo, justifica a criação e uso das mais diferentes tecnologias do corpo: parecer bem determina estar bem" (Silva, 1999:137).

O uso do corpo como objeto de estudo é recente e, até o Renascimento, a própria dissecação de cadáveres era mal vista, sendo este ainda tido como signo do homem, o "registro do ser": o homem era o seu corpo. Ao se tornar objeto da ciência, o corpo deixa de ser o homem, para ser "uma amostra do chamado corpo humano, sem o homem" (Chebabi, 1999:78). Aos poucos, portanto, o corpo vai distinguindo-se do "eu" e transformando-se em algo que se *tem* e não aquilo que se *é*¹¹.

Ao se propor a linearidade histórica, em substituição a uma visão circular da vida e do mundo, tem-se como base a sucessão dos fatos em si e não o seu caráter cíclico, que permite a reatualização periódica dos grandes escritos ocorridos no princípio dos tempos, como esclarece Mircea Eliade:

"Nos elementos particulares de seu comportamento consciente, o homem 'primitivo', arcaico, não reconhece qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição dos gestos iniciados por outros. (...) O gesto se reveste de significado, de realidade, unicamente até o ponto em que repete um ato primordial". (Eliade, 1992:18)

¹¹ Conf. Sant'Anna, 1993:248.

Dessa forma, a substituição do círculo pela linha decorre também na substituição das causalidades físicas, e o mundo deixa de ser um universo de valores para transformar-se num universo de fatos. Integrado à idéia cronológica e maquinal do relógio, também o corpo se torna máquina de dinâmica incessante. "Controlar o corpo implica agora colocá-lo em movimento muito mais do que cerceá-lo" (Sant'Anna, 1993:256).

A partir da disseminação do consumo, alteram-se as regras concernentes à política de controle do corpo, com origem no século XVI, quando manuais de comportamento e boas maneiras eram distribuídos. Esta política avança no Iluminismo quando aumenta a preocupação com a boa saúde e a vida longa, passando-se a instituir como regra a aplicação da higiene e da limpeza, e a homogeneização de hábitos cotidianos (controle de horários, profissionalização, assalariamento das classes baixas), o que amplia o poder de controle externo sobre o indivíduo. A política de controle do corpo dá-se a partir de um desejo de policiamento dos corpos alheios, o que asseguraria uma adequação da ordem social e moral-religiosa, como conclui Porter (1992:311).

O espelhamento do corpo como arcabouço de virtudes, a partir de seu uso e comportamento torna-se prática comum e em seu processo de maquinização um ponto crucial será a perpetuação dos novos códigos de civilidade que passam a reger o Ocidente, a partir do século XIX. Tais códigos se valerão da ginástica introduzindo-a, inclusive, nos currículos escolares. Para a ciência, o corpo é máquina cujas funções e mecanismos devem ser analisados e catalogados nos estudos de Anatomia, Mecânica e, posteriormente, Fisiologia¹².

Tal pensamento se impõe na medida em que há hoje, nas sociedades ocidentais contemporâneas, uma grande hegemonia no agenciamento de estruturas neoliberais para aquilo que se denomina *fenômeno de globalização planetária do capital*. Nessa conjuntura, o espaço disponível para uma oposição é praticamente nulo, e o que se pode perceber não é mais que um antagonismo de ordem utópica.

O que resulta de tal globalização é a fomentação de "novos" produtos, "novos" fenômenos emergentes, capazes de criar um novo tipo de homem e novas formas de subjetividade, conforme alerta Próchno:

¹² Conf. Soares, 2001:113.

"(...) Alguns autores, principalmente do campo da Sociologia, pensam que a nova forma engendrada é algo que poderia ser denominado um 'pós-homem', no qual as principais características definidoras passam por inúmeras mediações do espaço-tempo contemporâneo, tais como: um inusitado relacionamento íntimo com tecnologias avançadas em que o principal elemento é a proliferação de imagens que tornam esse novo homem um apêndice da intersecção de tais imagens; a totalidade do real passa a ser o real veiculado pela imagem, havendo um deslocamento entre o objeto e aquilo que representa. O novo homem passa a ser engendrado pela imagem, passa a ser comandado em sua existência cotidiana por estruturas que a ele são estranhas." (Próchno, 1999:31)

Isto nos remete imediatamente a outra correlação que o cinema, desde há muito, vem fazendo desde os filmes futuristas e de ficção científica, surgidos já na primeira metade do século XX.

O paradoxo está em que, enquanto a ciência trabalha na perspectiva de alcançar um corpo perfeito, e até superá-lo, o ser humano se vê ainda diante do imprevisível que insistentemente aponta para um acaso capaz de tornar o seu corpo deficiente, e abaixo de padrões já tidos como condenáveis. Um exemplo concreto disto é a própria afasia que, inesperadamente, pode transformar por completo a capacidade corporal, a linguagem e a própria vida de um indivíduo.

Por fim, pode-se dizer que, apesar da excessiva exibição do corpo humano, explorado ao máximo em nossos dias, o seu mistério contudo permanece. E, freqüentemente, é esta nudez e manipulação que acentuam, ainda mais, a consciência de sua complexidade. O devir é ainda de natureza especulativa, em que pese os apontamentos quase definitivos ocorridos no campo da ciência, por meio da manipulação do gene humano. Este fato, entretanto, pode apenas sugerir um leque ainda maior de especulação, que dá margem ao surgimento de ficções tão fantásticas quanto aterrorizantes.

O Corpo Afásico

"Le corps exprime par des maux ce qu'il ne sait pas dire avec des mots"
(Do filme "Les Mots Perdus", produzido pelo Group d'Aphasiques d'Ile de France, 1992)

É fácil perceber a importância que o corpo adquire numa sociedade onde o conjunto de normas do “bem dizer” ou do “status” assenta-se sobre o seu uso e sobre a sua imagem. Ao indivíduo não são dadas muitas opções além de mostrar-se corporalmente saudável ou “normal”, através dos padrões de comportamento estabelecidos. Assim, sempre que se coloca algum obstáculo para o cumprimento ou execução de tais normas ou padrões (que pode dar-se através de uma deficiência, enfermidade *etc*) é realmente grandioso o grau de superação imposto à pessoa afetada. E quase nunca isto é possível de maneira isolada, carecendo a confluência de um conjunto de fatores que vai desde pequenas atitudes pessoais e formas de pensamento até a transformação, mudança ou mesmo enfrentamento de âmbito social, envolvendo familiares e instituições ligadas ao problema.

Neste sentido, o uso do corpo coloca-se como ponto de partida para a restituição da auto-estima, e para o resgate do presente como fonte de vida e reestruturação psico-social do sujeito. Faz-se necessária a implementação de procedimentos que o auxiliem na recuperação desta “dignidade” perdida. É neste momento que entra o uso de atividades teatrais como instrumento de grande valor, uma vez que o teatro caracteriza-se fundamentalmente pela auto-exposição, pelo auto-conhecimento e utilização de referências pessoais. O principal instrumento de aprendizagem no exercício de atividades teatrais é justamente o próprio corpo e, por vezes, as qualidades e características específicas que cada corpo possui.

Não se pode esquecer, por exemplo, que vivemos numa época em que a atomização social nos leva, a todos, a considerar que um ritmo adequado de vida é justamente o frenético, onde o tempo esteja frequentemente preenchido por atividades, compromissos, afazeres. E é inegável que as decorrências de uma lesão no cérebro, que normalmente recaem sobre a linguagem e a destreza corporal, conduzirão o sujeito na contramão de tudo

isso, além do que tudo o que signifique ser diferente ganha uma conotação de "estar fora", de ser "out", no sentido mais negativo possível. Vem daí a rejeição e o pavor do isolamento, da solidão, do ficar consigo, situações que incidem diretamente sobre a sua auto-estima.

Porisso, a base do presente trabalho no CCA dá-se na contraposição a uma interferência externa que, ditando as regras do saber, impõem ao cérebro-lesado e, conseqüentemente, ao seu corpo, uma avaliação em que se valorizam os preceitos do dito "normal" e "anormal". É preciso, pois, confrontar tais práticas com o fato inequívoco de que há, por parte deste corpo, uma amplitude bastante própria e particular em que o sujeito será capaz, se assim estimulado, de valer-se de meios originais para a busca de sua reinserção social:

"Ajudar o afásico a conviver com sua afasia requer que os não afásicos também consigam fazê-lo. Em outras palavras, ao mesmo tempo que nos parecia importante ajudar o sujeito afásico a superar seus déficits lingüísticos, era necessário enxergar o 'pathos' como constitutivo do normal e reinventar uma relação com a linguagem que não logofóbica, que não normativa, que não idealizada, que não homogênea." (Morato, IV Congresso Brasileiro de Neuropsicologia, RJ, 1999).

Para tanto, esta prática deve ter por intuito fazê-lo exercitar as suas atuais habilidades expressivas e comunicacionais. Tais práticas, também relativas aos "saberes do corpo" devem considerar e afirmar a debilidade causada pela lesão cerebral sem, no entanto, negar o atual potencial expressivo do corpo em questão. Trata-se, aqui, menos de reconhecer a inferioridade presente no corpo debilitado, que de perceber nele uma potencialidade redobrada em relação à sua autenticidade e característica, marca exclusiva de cada indivíduo.

Oliver Sacks (1995) considera que a experiência constantemente acaba por moldar o cérebro. Assim, antes de ser uma máquina de estrutura e funcionamento previsíveis, o cérebro é flexível e estruturalmente dependente de suas relações com o mundo, com o outro, com a cultura em que se insere o indivíduo.

Abandona-se, dessa maneira, aquela visão determinista onde todos devem ser considerados e tratados de igual forma, visando um mesmo e invariável resultado. O

indivíduo deve ser visto sob uma perspectiva única, como corpo e mente, ser biológico e social, participante de um processo histórico. Neste papel, o homem molda-se paulatinamente, a partir de características particulares e inatas que, na interação com o meio e através da mediação simbólica e da internalização (Vigotski, 1994), o levam a agir e a pensar de determinada maneira.

É provavelmente nesta interação que se situa a chave para o desenvolvimento de atividades de interlocução real com sujeitos cérebro-lesados, já que, nessas condições, o indivíduo é levado a fazer uso de recursos que lhes são intrínsecos, podendo mesmo resgatar instrumentos e meios característicos de estágios de desenvolvimento já superados.

Ao afirmar que nos testes padrão de desenvolvimento, os sujeitos afásicos costumam ser avaliados como pacientes "no sentido mais amplo de 'paciente'", Coudry (1988) denuncia a sua exclusão de um papel ativo na orientação do discurso e nos remete à reflexão sobre o quanto tais indivíduos são tidos como simples objetos de observação, avaliados por meio de critérios que desconhecem e sem qualquer pista dada para que identifiquem os comandos e tenham a chance de atuar como numa situação normal de interlocução, onde as partes interagem de maneira igualitária.

Ao reconhecer na atividade *epilingüística*¹³ um recurso autêntico para o seu desempenho num teste de avaliação, a autora recoloca o avaliado (neste caso, o afásico) na condição de real interlocutor, capaz de processar os dados que lhes são fornecidos, reconstituindo-os a partir de suas experiências próprias, e contextualizando-os de acordo com as necessidades e dificuldades a que foi levado pelo dano cerebral.

Trabalhando, por exemplo, com a utilização do tato como ponto de partida, onde o sujeito irá reconhecer o objeto pelo toque, sem vê-lo e depois representar a sua utilização por mímica, se está dando a ele a possibilidade de ordenar, via um discurso indireto, o seu pensamento.

A resposta virá pela linguagem, não como forma verbal, mas como sentido incorporado e expresso, sem palavras, pelo corpo. Ou seja, a uma questão colocada por meio verbal (a explicação de como deve se dar o exercício), compreendida e interpretada sem a necessidade de qualquer enunciado verbal como resposta, chega-se a possibilidade de

¹³ A autora sintetiza: "(...) A atividade epilingüística recobre operações diversas sobre a linguagem, como transformar, segmentar, reordenar, reiterar, inserir, fazer escolhas e, mesmo, pensar sobre a linguagem e os processos de construção em que está envolvida". (Coudry, 1988:16)

o sujeito organizar-se internamente e efetuar a resposta através da mímica ou da mimesis corporal. Esta tarefa, por vezes, não constitui algo simples e, por isso, deve-se estimular e considerar todos os recursos que conduzam à denominação ou idéia principal daquilo que, não apenas queira transmitir o sujeito, mas também do que se queira fazê-lo entender.¹⁴

Numa época, pois, em que a normalidade se dá muito mais como uma questão de julgamento social, também o corpo passará pelo crivo dos códigos de civilidade em vigência. Dessa maneira, coloca-se como fundamental o uso de atividades que respondam a esta exigência, sem esquecer nem desconsiderar, mas, ao contrário, valorizando as potencialidades, características e necessidades intrínsecas de cada indivíduo. A limitação imposta ao corpo por um dano físico ou cerebral requer uma abordagem do fator autenticidade. Um dos intuitos passa a ser, então, incentivar o sujeito cérebro-lesado a perceber que o uso de atalhos e simulacros corporais e vocais podem, ao contrário do que impõe a "logofobia" cotidiana, auxiliá-lo na busca do seu espaço social. E isto pode valer não apenas ao deficiente, mas também a todo cidadão que não apresente nenhuma patologia aparente, mas sofra com o fato de sentir-se fora dos padrões culturais/corporais exigidos.

Uma vez mais empresto as palavras de Denise Sant'Anna:

"(...) Cada corpo seria, assim, um vasto território de marcas históricas, um registro mutante e ativo do mundo vivido (incluindo os mundos sonhados, imaginados e lembrados), talvez o mais belo traço que exprime a memória da vida feita de investimentos de poder e de processos de subjetivação. (...) é nele (no corpo) que se expressam, como o brilho de um vaga-lume, a provisoriedade e a finitude de cada ser humano". (Sant'Anna, 2000:84)

¹⁴ Ver, por exemplo, o texto "*De afásicos*", no capítulo "*Do ato*".

O corpo no teatro

Cena: O bebê – 06/12/2001

(Estamos desenvolvendo, a partir de improvisações, quadros a serem exibidos publicamente, neste final de ano. O tema para esta passagem é: "o que você fazia?". Em geral, as pessoas expõem aqui as profissões em que atuavam.)

Ijt: Isaura, como é que você pode mostrar pra gente a enfermagem?

IP: (Depois de pensar um pouco, ela vai até o centro do círculo, junta as mãos na altura do tórax e desenha um arco para a frente, fechando-o na altura do abdômen. Depois, leva as mãos de novo ao abdômen, descendo em direção do ventre e da virilha, após o que, usa a voz denotando um choro de criança, que ela toma nos braços. Ao terminar, ri meio sem jeito.)

Note-se, no exemplo acima, que o corpo simplesmente transmite, de maneira objetiva, uma idéia. Os seus gestos podem ligar esta idéia a um universo e não necessariamente a um termo ou vocábulo específico. Entretanto, como os quadros estavam sendo expostos dentro do tema "profissões", então os gestos ganham *status* de quase palavras, capazes de compor frases e sentenças.

A arte de representar sempre se calcou de maneira fundamental, em maior ou menor grau a depender da época, sobre o corpo do ator, também chamado comediante, aquele que representa, ou seja, o indivíduo capaz de tornar presente o ausente, delineando no espaço e no tempo, uma história, um fato que ao mesmo tempo que ocorre, é tido como inverdade ou o já passado. O ator, *hypocrités* em grego, aquele que se apresenta como o que não é, só será capaz de fazê-lo se, de algum modo, valer-se do seu corpo como veículo para o que idealiza. O que antes era apenas uma idéia ou escritos literários ganha contornos e assume ares de realidade por meio da presença e, conseqüentemente, do corpo do ator.

Para Roubine (1987:43), "assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a 'estar' no espaço virtual que é o palco". Abrigando um conjunto de resistências, que se dá nas articulações, nos músculos, na coluna vertebral e, por vezes, no seu próprio inconsciente, o corpo necessitará de um treinamento

cada vez mais específico, a fim de ocupar o espaço cênico e colocar-se diante do outro, para o qual passa a significar e a conotar idéias e sentimentos. Este outro, o espectador, é tornado cúmplice e co-autor daquilo que vê e percebe. A este fenômeno aplica-se a principal denominação do termo "teatro"¹⁵.

Entretanto, não seria suficiente ao ator apenas um treinamento atlético, que possibilitasse um perfeito controle sobre seu corpo. É preciso torná-lo capaz de inserir-se num sistema metafórico, transformá-lo num provocador da imaginação. O seu corpo deve tornar-se teatralmente "falante" e "presente".

Impondo-se fortemente surge, no correr do séc. XIX, a chamada "ginástica científica", criada com base nas acrobacias e nos aparelhos utilizados por funâmbulos, acrobatas e artistas de circo. Operando de acordo com os interesses "da utilidade, da economia de energia, da moral e da higiene" (Soares, 2001:114), ela não tarda a tornar-se modelar para uma nova ordem social.

Por certo, esta nova prática influenciava as mais diversas linhas de atuação corporal e ecoava, de alguma maneira, no processo de trabalho de novos e inquietos estudiosos das artes cênicas, cujas práticas visavam o experimento e a inovação.

A cena, entretanto, detém certos aspectos que vão além do puro virtuosismo presentes nos experimentos técnicos e científicos e constituem, de certa maneira, uma resistência a eles. Um tanto alheio aos avanços no campo científico, o corpo cênico congrega características específicas que brindam o imprevisto, o improvisado e a sensibilidade como seus componentes diferenciadores.

Em seus primórdios, centrada sobre a fala, a cena teatral relegava ao corpo uma função quase alegórica, reforçada pelos códigos estabelecidos para com os demais componentes da cena. Obviamente, o corpo tinha a sua importância, mas a sua presença era ampliada mais do que por seus próprios recursos, por implementos externos. Ao que parece, por exemplo, na Grécia antiga a codificação era feita a partir das cores das túnicas que determinavam a categoria social dos personagens, coturnos eram utilizados a fim de aumentar a estatura dos atores, e máscaras ampliavam a expressão do rosto, criando um

¹⁵ Quanto a isto, caberá nos próximos capítulos uma reflexão que redimensione tanto o *corpus* (a dramaturgia, o ator ou a cena) quanto o *locus* (o espaço) do teatro, a fim de que ambos possam comportar o objeto de nosso presente estudo, ou seja, o teatro no contexto das afasias.

certo estranhamento. Nesse caso, um dos motivos concretos era a dimensão do espaço e a distância que separava o ator do espectador.

Porém, tanto o poder do disfarce quanto o dom da metamorfose são, na verdade, componentes essenciais à arte do ator. Intervindo como instrumento de deformação ou de transformação do físico, o figurino e outros elementos de caracterização são, pois, parte integrante do corpo do ator e pertencem, portanto, à sua prática. Quando, mais adiante¹⁶, falarmos em *especificidade*, estaremos justamente nos referindo ao indivíduo cujo corpo, despojado de tais recursos, será capaz até mesmo de superar os seus efeitos, graças à autenticidade de suas características.

Com o advento da moderna figura do diretor (ocorrida na segunda metade do século XIX), o evento teatral passa a ser "rigorosamente investigado na sua unidade de escritura dramática e representação" (Artioli, 1986:43), o que torna impossível que uma teoria do ator também amadurecida naquele período estivesse desvinculada de um contexto teatral mais amplo, interligando-se e até dependendo de sua relação com os demais elementos da cena. É uma época em que a fidelidade ao texto se impõe, dando origem à chamada cena "realista", que atinge o seu ápice com o advento do naturalismo onde o cenário, os figurinos e, sobretudo, o comportamento cênico dos atores buscavam de forma vigorosa uma aproximação com a realidade cotidiana. É quando surgem, guardando o devido cuidado para não cair em reducionismos, as técnicas que tinham por função levar o ator a "sentir" ou a "viver" as personagens, o que influencia profundamente o comportamento cênico e, por conseguinte, a preparação e o trabalho corporal do artista cênico.

Embora se possa dizer que houve, nesse período, um uso em maior escala da verossimilhança física como condição para o desempenho da personagem, é importante notar que isto nunca vai se impor, efetivamente, no teatro. Reforçada, talvez, pelo desenvolvimento do cinema, esta idéia não se consolida nos palcos até pela imprecisão com que, em geral, são caracterizados fisicamente os personagens nas obras teatrais.

É o russo Constantin Stanislavski quem interfere, de forma decisiva, na alteração do comportamento cênico do ator moderno. Extremamente inquieto e profundo estudioso da arte de representar, ele formula questões que vão desde a necessidade de um trabalho eficaz do ator sobre o personagem e sobre si mesmo (física e emocionalmente), até uma completa

¹⁶ Ver texto "*De atores*", no capítulo "*Do ato*".

revisão nas leis que regiam a função dos demais recursos cênicos, como o cenário, os figurinos, os adereços e, sobretudo, a sonoplastia. É nesta época que um novo e revolucionário instrumento vai surgir: a luz elétrica.

Antes operada por meio de tochas, velas e lampiões, a iluminação cênica torna-se agora um poderoso recurso, não mais limitado à reprodução da luz solar e com a função quase exclusiva de oferecer uma claridade geral. Grande aliada do ilusionismo, a luz elétrica era capaz de orientar, mais que qualquer outro tipo de luz, a atenção do espectador, chegando a fazê-lo perder a consciência da realidade que o rodeia e tornando-o, portanto, mais receptivo à ação dramática.

Ao perceber isto, muitos diretores começam a explorar e a experimentar com a luz, potencializando sua incidência sobre a cena. Inegavelmente, este novo recurso fará com que se altere substancialmente o comportamento cênico do corpo, acrescentando-lhe inumeráveis possibilidades. Isto leva o artista cênico (e, sobretudo, o ator) a buscar novas formas de interação e incorporação de tais recursos.

Mas, ainda que o uso desses recursos perdure, em maior ou menor grau, há um momento em que o corpo será reduzido a si mesmo, na cena. Ao desfazer-se do figurino, do aplique, da maquiagem e dos recursos de iluminação, o ator abre mão da facilidade do instrumento de ilusão e volta-se à essencialidade de seus recursos reais. Os poderes do corpo se tornam reconhecidos e são deliberadamente explorados: "De fato, não se trata mais de exercer, pela exibição do corpo, um fascínio mais ou menos explicitamente erótico sobre o espectador, mas de assumir esta revelação freudiana: o corpo tem alguma coisa a dizer; ele é uma outra palavra" (Roubine, 1987:47).

No século XX, vários são os grupos e diretores a propalar diferentemente os recursos corporais como base para a cena, e seria fácil citar alguns deles, desde o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e, antes dele, Meyerhold (1874-1940), na Rússia, e Artaud (1896-1948), na França. Ao que parece, entretanto, embora com algumas variações no sentido, nenhuma das práticas propostas no âmbito do teatro até a década de 60 havia, de fato, alterado ou redimensionado o alcance de um termo que traduz o que se convencionou chamar "o profissional da cena", ou seja, o ator. As variações, quando muito, limitavam-se às fronteiras convencionalmente estabelecidas para o exercício da arte de representar: o ator empresta a si para a composição e representação de um "outro".

Mas, com a evolução da arquitetura cênica e os diversos usos e formatos que o espaço adquire, novas significações e possibilidades vão se impondo. Em outras palavras, descobre-se a polifonia da arte do ator, que enfatiza o corpo como veículo de um texto e de um sentido de complexa formulação.

Ato 2

. DA ARTE

Das formas da Arte

Cena: A Delegacia (CCA, 07/12/2000)

Personagens: O delegado, representado por EF; o escrivão, por SI; e o prisioneiro, por SP.

(O delegado está ao telefone, enquanto o escrivão está folgadoamente sentado, com os pés sobre uma cadeira. O prisioneiro está ao fundo, numa cela.)

DELEGADO – *(Falando ao telefone) Nhanhanhenhanhen...*

PRISIONEIRO – *(Gritando) Ôôôôôôu... ôôôôôôu...*

DELEGADO – *(Nervoso, ainda ao telefone e socando a mesa) Nhanhenhonnennhon...*

PRISIONEIRO – *Ôôôôôôu! Quero comê!*

ESCRIVÃO – *(Na direção do prisioneiro) Cala a boca!*

PRISIONEIRO – *Ôôôôôôu! Quero comê!*

ESCRIVÃO – *(Levanta-se, toma um cabo de vassoura, vai até o prisioneiro e dá-lhe umas pauladas.)*

PRISIONEIRO – *Ai!... Ai! Ai!*

ESCRIVÃO – *(Vai retornando para o seu lugar.)*

PRISIONEIRO – *(Gritando) Quero comê! Quero comê!*

ESCRIVÃO – *(Volta-se e dá-lhe outras pauladas.)*

PRISIONEIRO – *Ai! Ai! Ai!*

(O escrivão retorna para o seu lugar, enquanto o delegado continua a falar ao telefone. A cena se repete.)

Antes de mais nada, uma frase de Gombrich (1999:15): *"Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas."*

Ao relacionar o fazer teatral, o trabalho do ator e as características contidas na cena às suas possibilidades de aplicação e ressonância no âmbito das afasias, um dos principais desafios passou a ser, para mim, correlacionar os assuntos e temas abordados no programa ao desenvolvimento de uma reflexão que se assentasse sobre a própria arte de representar.

Ao optarmos pelo uso do processo dramaturgico, fizemos a evidente escolha de um percurso cujo fim seria a elaboração de um resultado estético. Por mais que isto fosse de

encontro a conceituações sobre a função ou as qualidades de um *produto* estético, como o papel da arte ou as necessidades previamente estabelecidas para que se dê a determinado resultado o status formal de *estética*¹⁷, nos parecia inegável que estivesse aí uma autêntica ferramenta para o que passaríamos a denominar método de trabalho. Conceitos, pois, que vão desde os processos criativos na arte até as formulações que regem o estatuto formal da dramaturgia deveriam, pois, ser considerados.

Para os orientais, a qualidade que caracterizava a grande arte era a misteriosa espontaneidade, dom que colocava seu possuidor em harmonia e ressonância com o cosmos, possibilitando-lhe perceber e recriar seu espírito cifrado no tema.

Uma correlação direta disto, vamos encontrar numa reflexão de Brook (1988a), sobre o uso e a confecção da máscara no teatro. Duas categorias de máscaras são apontadas pelo autor: a horrível e a boa. A primeira é mais freqüentemente utilizada no teatro ocidental, pois trata-se daquela máscara confeccionada por um decorador, que não pode trabalhar senão a partir de seu próprio imaginário. Diante da prancheta, tira de seu subconsciente uma inumerável soma de formas enganosas e deformadas. Quando em cena, o produto de seu trabalho é colocado sobre outra máscara, a face do ator, que mal conhece o significado deste ato. Assim, tem-se a impressão de se estar diante de qualquer coisa de inanimado (petrificado) e pertencente ao domínio oculto de traumas e frustrações pessoais.

Em contrapartida, a máscara tradicional opera de outra maneira, não sendo de todo uma máscara, mas uma *imagem* da natureza essencial:

"Em outros termos, a máscara tradicional é o retrato de um homem sem máscara, um retrato da alma, uma fotografia do que raramente se vê, e somente nos seres humanos evoluídos."
(Brook, 1988a:193)

Assim, o uso de uma máscara passaria antes pelo crivo da essencialização do seu sentido e significado, para quem a utiliza e para quem a aprecia. O produto artístico não como imitação, mas como expressão de algo (natureza), segundo preceitos zen-budistas.

¹⁷ "A estética (ou a poética) teatral formula as leis de composição e de funcionamento do texto e da cena. Ela integra o sistema teatral num conjunto mais vasto: gênero, teoria da literatura, sistema de belas artes, categoria teatral ou dramática, teoria do belo, filosofia do conhecimento." (Pavis, 1996:124)

Já no ocidente, ganha força o princípio da mimesis, ou seja, a arte como *imitação* das coisas (natureza). Na obra do artista, o poder da própria paixão é convertido em força criadora, experimentando-se então o processo dinâmico da vida - a contínua oscilação entre sentimento e sensações opostas (alegria e tristeza, esperança e medo, exultação e desespero).

Ainda que traçando interessantes correlações e em diferentes níveis, muitos autores exploram uma conceituação que apenas reforça a idéia de arte como objeto de contemplação. No máximo, abrem a possibilidade de vias menores ou *impróprias*¹⁸ para formas pretensamente artísticas. Se tais reflexões contribuem de maneira irrefutável para uma análise estética do *produto* artístico a posteriori, por outro lado deixam em aberto uma discussão sobre as condições dadas no âmbito de sua *criação*. E é isto que se deve colocar aqui, primeiramente: em que circunstâncias pode dar-se uma criação artística e, por conseguinte, quais os parâmetros que tradicionalmente regem o espaço de criação e de manifestação do fenômeno teatral.

Dessa forma, é necessário lançar um olhar ainda que breve sobre o objeto e o espaço que convencionalmente se estabelecem como apropriados, para então sobrepor-lhes as práticas e conceituações que, contemporaneamente, não irão necessariamente se opor mas, sobretudo, ampliar suas possibilidades.

Ao concordarmos com Gombrich, podemos até ter a falsa impressão de que as circunstâncias dadas não têm a menor importância, surgindo a arte indiferentemente do local, sendo mais justo considerar as *necessidades* do artista. Mas, ao falarmos de necessidades artísticas somos levados, quase sempre, a considerar o seu meio de incidência, já que aquelas, ao que parece, são inseparáveis deste. Se os bisões toscamente desenhados nas paredes das cavernas ocupavam uma aparente função de linguagem, os quadros que retratam os reis e membros de uma corte, podem reiterar o papel servil que a arte desempenha diante daquela categoria que, em determinado momento histórico, detém o poder sobre a sociedade. O que importa é que, em ambos os casos, o artista submete a sua

¹⁸ Joyce (apud Campbell, 1988:127) considera que o próprio da arte repousa na percepção estética e desinteressada, na apreensão e no sentimento, enquanto que a arte imprópria coloca-se a serviço de funções que não são adequadas, características e singulares da arte, servindo a outros interesses de origem ética, econômica, sociológica ou política.

obra a uma determinada necessidade, muitas vezes imposta e em discordância com seu ideário de vida.

É neste momento que se justificam as atividades de cunho artístico, que podem dar-se no âmbito das patologias. Um artista afásico, assim como um não afásico, tem as suas necessidades que podem coincidir (ou não) com seus anseios. Em princípio, o teatro com afásicos pode assemelhar-se às pinturas nas cavernas: tem-se a arte fundamentada numa possibilidade de linguagem, na necessidade de comunicação. E isto sem anular um possível resultado que esteticamente ganhe um *status* de arte, se analisado por padrões convencionais.

Num segundo momento, caberá um questionamento sobre em que medida uma cena de características convencionais, como o exemplo citado (A delegacia) poderia ou não ser considerada *mais* ou *menos* artística que outros tantos exemplos que vão sendo dados pelos sujeitos no decorrer do presente estudo. Até que ponto tais recursos de representação de um papel ou tipo social (o delegado, o prisioneiro, etc) não poderiam na verdade ser comparados à confecção e utilização das máscaras de que fala Brook? Ou algo ainda mais necessário: haveria uma abordagem capaz de apontar para uma estética adequada a esta nossa prática?

É isto que se deve considerar a partir de agora. E começaremos pousando nosso olhar sobre o que se considera o cerne da atividade teatral: o drama.

Do drama e seus sentidos

Cena: Estrangeira – 25/09/1996

(EV era considerada "um quadro extremamente complexo", segundo avaliações de especialistas. Quando a conheci, chamou-me a atenção o fato de que ela falava "uma outra língua", diferente de todas as conhecidas, embora carregando um forte sotaque de certas línguas eslavas. Teve alterações que decorreram no que se denomina jargão indiferenciado, na literatura médica. A sua linguagem era como se inventada, com a diferença de que ela não tinha consciência disso, nem dos sons que produzia. Parecia achar que tudo o que falava era por nós compreendido, e dava a entender que também nos compreendia, através de gestos, olhares e "afirmações". O fato é que dificilmente conseguia-se estabelecer com ela uma comunicação efetiva, onde se tivesse a certeza de compreender e de estar sendo compreendido.

*EV tinha 76 anos e era uma senhora muito alegre. Aparentemente isolada do mundo, criava a sua própria relação com ele. Nesse dia, enquanto realizamos um exercício de improvisação, EV aparece ao fundo, falando com um outro senhor, GC que, num grau muito menor, também apresentava alterações no processo cognitivo. Embora sem problemas de articulação ou pronúncia, ele também tinha dificuldades de compreensão. A câmera enfoca os dois e aproxima a imagem. A julgar pelos gestos e pelas expressões de ambos, a conversa parecia correr bem. O que falavam? O que compreendiam? Compreendiam? Ou **representavam?**)*

Embrião da manifestação teatral que, em si, virá a constituir-se mais tarde como fenômeno autêntico, regido por leis e características bastante específicas, o drama permite, na verdade, perceber no homem mais uma de suas particularidades: a simulação e, em suma, a capacidade de representar.

As características que o envolvem são tão próprias da natureza humana, e em tal diversidade, que se torna quase impossível traçar uma linha de divisão exata entre uma espécie de atividade mais geral e o drama propriamente dito. Em grego, *ação* é um dos significados do vocábulo. Trata-se, entretanto, de uma "ação mimética, que imita ou

representa comportamentos humanos" (Esslin, 1976:16), estando fora e além das palavras. Podemos dizer, assim, que vivemos cercados pela comunicação dramática, hoje ampliada em sua expressão pelos meios mecânicos e tecnológicos de reprodução, como o cinema, a televisão, o rádio e o computador, já que todos eles se guiam pelos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão que originam todas as técnicas de comunicação dramática.

Se tomar-se o drama como pressuposto básico do teatro, será possível perceber suas raízes ainda em épocas muito remotas da evolução humana. Manifestação de um instinto de jogo intrínseco à natureza humana, ele está presente já numa das primeiras manifestações sociais da humanidade, a do ritual.

Não seria possível, portanto, discutir a questão do drama sem nos atermos ao conceito que se possa ter de *cultura*, uma vez que dela dependem tanto as possíveis conceituações quanto as aplicações e manifestações dramáticas. Se pensar-se a cultura como significando “a totalidade das produções humanas, materiais e imateriais, ou seja, tudo aquilo que não é obra da ‘natureza’, mas da ‘atividade humana’” (Pino, 2001:12), então faz-se necessário compreender o drama como um produto de viés cultural e, conseqüentemente, social.

Considere-se, no entanto, que muito antes de se tornar sinônimo de civilização e ganhar contornos contemporâneos, quando vem a traduzir “o conjunto de bens materiais e/ou espirituais dos povos - técnicas, artes, mitos, tradições, conhecimento, modo de organização social, etc” (Pino, 2001:1), o termo *cultura* propriamente dito, tem raízes latinas, derivando do verbo *colere*, que significa primordialmente “trabalhar a terra”. Isto estimula a traçar um paralelo, não apenas com a atividade agrária, em si, mas também à somatória de significações e crenças que dela derivam.

Desde sempre, o homem alia o cultivo da terra à idéia de fertilidade e reprodução, vindo daí o uso de símbolos fálicos e danças de caráter sugestivamente sexual que compõem os cultos agrários, comuns às mais diversas sociedades no decorrer da história humana. Simultaneamente a tais eventos, e complementando-os, surgem as divindades a quem se delega o poder sobre as condições propícias à fertilização do solo, como o tempo, a harmonia das estações, a manutenção do ciclo de vida e morte imanente à natureza.

Já em seus primórdios o teatro será capaz de condensar as funções míticas e religiosas, desde sempre tão caras à sociedade humana. Se considerar-se a pantomima da caça possivelmente praticada pelos povos ainda no período glacial, como uma forma embrionária de representação, percebe-se que a transmutação em um outro “eu” pertence, na verdade, aos arquétipos da expressividade humana.

Em suas raízes, o termo teatro deriva do grego *theatron*, vocábulo cujo significado é “o local onde se vê”, de onde se assiste a um fato de maneira privilegiada designando, a posteriori, o hemiciclo que rodeia a *orquestra*, no espaço reservado às representações na Grécia antiga.

À parte as diversas variantes que o termo adquire, todos os sentidos da palavra podem, de alguma maneira, resumir-se na seguinte acepção:

“[O teatro é a] arte de representar um conjunto de acontecimentos em que estão envolvidos seres humanos que agem e falam perante um público, segundo convenções que variam com as épocas e as civilizações” (Girard, Ouellet e Rigault, 1980:12).

Onde, porém, estaria situada a fronteira entre o que se processa como ritual e o que é conceituado como teatro? O diretor polonês Jerzy Grotowski descreve um conceito bastante peculiar a respeito do assunto:

“Qual é a diferença entre ritual e espetáculo? A diferença está no lugar da montagem, e quando digo lugar me pergunto 'está na percepção dos espectadores ou está nos atuentes?' Quando o lugar da montagem está nos atuentes isto é o ritual; quando o lugar da montagem está na percepção dos espectadores isto é o espetáculo.” (Grotowski, 1996:57)

Outros termos concorrem ainda para o sentido agregado ao universo dramático como, por exemplo, a comédia. Designando diversos aspectos no decorrer da história, o vocábulo chega a significar, por exemplo, qualquer peça de teatro e, por extensão, tanto o local como a própria representação, elevando-se a um sinônimo literal do termo teatro. É a etimologia da palavra que leva a precisar a origem da confusão: comédia provém do grego *comos* e *odè*, significando este último num sentido próprio *canto* ou *poema* que compõe uma festa ou cortejo, sendo o *comos* justamente o cortejo que precede o espetáculo

quádruplo composto pelo ditirambo, pelo drama satírico, pela tragédia e pela comédia propriamente dita.

Portanto, embora esquecida em sua acepção moderna, a palavra comédia tem como sentido original:

“Uma procissão, um cortejo de máscaras que tanto lembra uma atividade festiva como um elemento do ritual religioso e onde, num outro caso, o homem se desdobra para exhibir o que é objeto de tabus: o enorme falo que era passeado em procissão, colocado na ponta de um pau ou em cima de um carro (...) refletindo, claramente, todo um universo interior recalcado, controlado, dominado.” (Girard, Ouellet e Rigault, 1980:14)

Esta assertiva é fundamental na medida em que permite compreender uma das características que, para muitos, vai constituir-se na principal função do teatro: a reflexão, a provocação e a crítica social.

Em verdade, a arte de caráter dramático jamais esteve desvincilhada de funções sociais, políticas e culturais no decorrer da história humana, quase nunca se limitando a um puro espaço de entretenimento. Com variações em seu grau de comprometimento, sempre foi *mais* ou *menos* política, *mais* ou *menos* social, refletindo e por vezes subvertendo as características específicas da cultura e dos costumes religiosos, morais e políticos do seu local de incidência (nação ou comunidade).

Embora, de alguma maneira, outros possam ter proposto algo neste sentido, é Bertolt Brecht quem aprofunda este enlace, almejando um novo estatuto para a cena. Na dramaturgia brechtiana, o discurso das personagens e as situações propostas apontam sempre para questões de âmbito político-social, evitando o percurso interior e os conflitos psicológicos advindos de situações meramente pessoais. A personalidade deveria ser sobreposta pelos *interesses* da personagem, por suas ações e suas conseqüências num âmbito social.

Ao contrário da dramaturgia clássica, fundada sobre a tensão dramática, o conflito e a progressão regular da ação, e onde o chamado “nó dramático”¹⁹ é implícito e reatado

¹⁹ “O nó é o procedimento que bloqueia o desenvolvimento da intriga, provocando o conflito entre o desejo do sujeito actante e o obstáculo interposto ao actante objeto.” (Pavis, 1996:230). Uma outra conceituação é dada por Tomachevski (apud Pavis, op. cit.), onde o autor determina que a fábula é posta em movimento graças aos

continuamente, Brecht vale-se do que chama forma épica²⁰, um estilo de jogo cênico onde toda atenção é depositada sobre os pontos nodais e nevrálgicos da ação, ou seja, os acontecimentos devem ser encadeados de maneira a explicitar os nós e onde os conflitos são resultantes das contradições sociais fabricadas pelo homem e, portanto, transformáveis.

A fim de concluir esta assertiva, pode-se dizer que tradicionalmente a arte dramática envolve, de alguma maneira, atos isolados ou ação temática de progressão contínua, capazes de conflito, clímax e desfecho.

Inerente ao sentido de *ação* que o termo *drama* empresta, dentre outros tantos, está a idéia de movimento, gesto, acontecimento. Por ser, porém, esta definição tradicional meramente tautológica, uma vez que apenas substitui um termo por outro, ela acaba por apontar a necessidade e a importância de uma melhor especificação dos parâmetros que regem a compreensão do termo para efeito do presente estudo.

John Dryden (apud Pallottini, 1983) afirma ser a *vontade humana* a fonte geradora da ação. Antes dele, Hegel (1988) considerava o *conflito* como seu principal elemento mobilizador, o que permite um possível conceito de que ação seria o movimento dos acontecimentos determinados pela vontade humana em conflito. Ou, ainda, numa perspectiva semiológica:

"A ação se produz desde que um dos actantes²¹ tome a iniciativa de uma troca de posição na configuração actancial²², interferindo assim no equilíbrio de forças do drama. A ação é, portanto, o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma situação à outra. É a consequência lógico-temporal das diferentes situações." (Pavis, 1996:8).

No momento inicial do trabalho, num entrecruzar de interesses, ou seja, no exercício da arte dramática aplicada aos integrantes do CCA, havia uma percepção de que as diversas *ações humanas* podiam atuar como motivação para as atividades físico-gestuais ou, ainda,

“motivos dinâmicos que destroem o equilíbrio da situação inicial. O conjunto dos motivos que violam esta imobilidade inicial e que desencadeiam a ação é chamado nó”.

²⁰ Mais tarde, este termo será revisto e inserido num âmbito denominado dialético.

²¹ "Entidades gerais, não antropomorfas e não figurativas (exemplo: a paz, Éros, o poder político). Os actantes não têm mais que uma existência teórica e lógica num sistema de lógica da ação ou da narrativa" (Pavis, 1996:4).

²² "A noção de modelo (ou esquema ou código) actancial se impõe nas pesquisas semiológicas ou dramatúrgicas para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação" (Pavis, 1996:2).

para o que se pode chamar de *atitude corporal*, também esta associada às condutas do indivíduo nas diversas situações que envolvem o seu cotidiano.

Em grande parte do tempo, a atenção estará centrada sobre a valorização das ações cotidianas, que serviriam como molas propulsoras para as histórias e para as dramatizações que se dariam. Se, num primeiro momento, isto soava apenas como um resgate mnemônico-gestual, posteriormente passaria a constituir o cerne do programa, já que seria a partir da observação e reconstituição dos feitos e comportamentos comuns do indivíduo que se buscaria o embasamento do projeto.

Aqui, a contemplação da *ação humana* como *escrita cênica*, eleva-a ao status de *texto* a ser lido. Isto sublinha, na verdade, uma determinante que vem a separar de vez o teatro da literatura, com a qual aliás foi por muito tempo confundido, empregando sua linguagem e adotando seus meios de análise. É ao teatro que caberá concretamente o papel de resolver esta secular antinomia entre a mente e o corpo, questionando a tradicional primazia do texto sobre os demais elementos que compõem a cena, sobretudo, a presença e o corpo do ator. Neste embate, acabarão questionados e em alguns casos, dispensados, o autor teatral, a personagem e até mesmo a arraigada tradição mimética ocidental.

Ora, se considerar-se o chamado teatro de texto (calcado numa obra previamente concebida), a escrita mostrar-se-á insuperável nas suas duas funções principais, conforme nos apresenta Goody:

"(...) Uma é o armazenamento de informações, que permite comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro; a outra, 'ao assegurar a passagem da esfera auditiva à visual', permite, 'reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas'."
(Goody, *apud* Le Goff, 1996:433).

Com isto, porém, só fará realçar ainda mais uma peculiaridade da arte do teatro, uma vez que, se *a priori* uma obra escrita pode ser tida como registro, *a posteriori* é somente a sua representação que constituirá o fenômeno teatral, o que transpassa o puro registro pois que, para quem o representa, torna-se atualização. Este procedimento, ao mesmo tempo em que parte do exterior (o texto da peça) necessita de um reprocessamento no corpo do ator, inserido no tempo e no espaço presente em que se situa, a fim de

"apresentar de novo" ou tornar presente e significativo o passado, o ausente e, mesmo, o que até então era inexistente. Assim como a poesia, o teatro está identificado com a memória e o fenômeno teatral (representação), portanto, não é apenas registro mas, sobretudo, um exercício de memória viva, inscrita fundamentalmente a partir da ação e não apenas da imagem.

Parece-me possível, no teatro, adensar aquela característica da pintura, em que ela deixa de ser apenas cópia para ganhar autonomia em relação à natureza, superando o estado de *coisas* para chegar ao estado de *formas* vivas. Se na pintura, ainda que viva, a forma se apresenta em estado latente, sugerindo um inequívoco devir ou presença do elemento dramático, potencializado em seus contornos, no teatro este movimento dramático simplesmente é. E é no pleno domínio desta dramaturgia da cena que será possível transpassar a pura naturalidade, fazendo com que ela opere satisfatoriamente suas funções de representação e/ou significação. Pode-se afirmar, portanto, que o exercício da arte dramática deve calcar-se na operacionalização desses dois elementos que constituem a dramaturgia: texto e ação.

A dramaturgia como pressuposto

Cena: O restaurante – 09/05/2002

(Um casal está sentado à mesa de um restaurante. O garçom entra carregando uma garrafa, despeja cerveja nos copos, coloca a garrafa sobre a mesa e sai. Antes de beber, o casal brinda. Depois de beberem, expressam satisfação. O garçom volta, serve os pratos e sai novamente. O casal come e, de vez em quando, bebe a cerveja. O garçom entra novamente, recolhe os pratos e, em seguida, traz um café para a senhora. Ela adoça o café e bebe.)

OBS.: Nesta cena, os objetos são "invisíveis", visualizados por meio dos gestos e da sonoplastia. IP e SP fazem o casal, e Ijt, o garçom. A sonoplastia da cena é feita ao vivo, ou seja, no transcorrer das ações cada detalhe que produza som vai sendo trabalhado pelo restante do grupo, sentado ao redor da cena, desde as expressões dos indivíduos, até os ruídos e "tilintares" de copos, pratos e talheres. Cada participante incumbe-se de um ou mais sons.

Em geral, uma pessoa afásica não perde a consciência de seu estado presente e, portanto, das limitações que a lesão cerebral impõe em relação à sua vida social e psicoafetiva. No contato com os integrantes do grupo percebi que a recordação de um passado neurológico saudável e, concomitante a isto, a plena consciência dos males do presente, tendem a fazer com que o afásico crie uma expectativa de retorno às suas condições passadas e, em certa medida, ao próprio passado.

No caso da afasia, que incide basicamente sobre a relação social, por meio das limitações que impõe às práticas expressivas e comunicacionais, não há como se ter uma perspectiva de cura a partir da concepção tradicional que o termo evoca. Assim sendo, esta cura será extremamente relativa, não se limitando à questão biológica mas, pode-se dizer, estando intrinsecamente ligada à capacidade do sujeito em conviver com o mal, assimilando suas novas condições. Para tanto, necessariamente, ele deve assumir essas novas condições, a fim de conhecê-las e, conhecendo-as, poder reelaborar novas práticas de relação com o mundo.

Para Santo Agostinho (apud Le Goff, 1996:205), embora só vivamos o presente, este teria três dimensões: o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente das coisas futuras. Na medida, pois, em que a concepção e significação do passado depende em grande parte do presente, pareceu-me bastante oportuna a perspectiva histórica em que "toda história é bem contemporânea, já que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável como legítimo. Pois que a história é duração, o passado é ao mesmo tempo passado e presente" (Le Goff, 1996:51).

Valeu-me ainda um paralelo com a relação presente-futuro feita por estudos neuropsicológicos, que reconhecem mecanismos através dos quais o futuro exerce sua influência sobre o comportamento presente:

"Tornou-se bastante claro que o comportamento humano é de natureza ativa, que ele é determinado não apenas pela experiência pregressa mas também por planos e desígnios que formulam o futuro, e que o cérebro humano é um aparelho notável, que pode não apenas criar esses modelos do futuro, mas também subordinar a eles o seu comportamento." (Luria, 1984:1)

Com base nisto, pareceu-me possível uma intervenção significativa de atividades teatrais calcadas na "fala" verbal e não verbal, cujo programa buscasse auxiliar o sujeito na reorganização de sua percepção, incorrendo numa perspectiva diferenciada em relação ao presente e, portanto, ao próprio futuro. À partir disto, pude perceber que o uso da *dramaturgia* poderia contribuir de maneira substancial para uma sistematização do trabalho.

A Sociologia e os estudos do comportamento apontam para uma compreensão bastante ampla do termo, como afirmam Brisset e Edgley (1990:2): "A definição mais objetiva de dramaturgia é a de que trata-se de um estudo de como seres humanos investem sentido a suas vidas".

De fato, em sua acepção, Goffman (1996) mostra-nos uma interessante possibilidade de compreensão para o termo, onde transfere o seu significado para toda e qualquer situação social. Nesta sua concepção, os "atores" seriam todos os indivíduos que compõem uma sociedade e que, necessariamente, estão sempre a desempenhar um papel nas suas relações.

Nesta representação constante e quase ininterrupta, o próprio "ator", de posse de um "script", desenvolve a sua parte e recita um "texto" que vai sendo concebido simultaneamente à sua atuação. Os passos em falso ou as rupturas nos ditames do "script" levam a equipe (grupo social) a que pertence o "ator" a improvisos e adaptações, visando preservar o roteiro e garantir a continuidade da cena. De outro modo, a fim de evitar ou minimizar esses atos falhos são desenvolvidas maneiras de alertar o faltoso e de induzir os demais a não cometerem os mesmos deslizes:

"Quando um ator irrefletidamente faz uma contribuição intencional que destrói a imagem de sua própria equipe, podemos falar de 'gafes' ou 'ratas'. Se um ator põe em risco a imagem de sua personalidade projetada pela outra equipe, falamos de 'mancada' ou dizemos que o ator 'meteu os pés pelas mãos'. O manuais de etiqueta fornecem clássicas advertências contra tais indiscrições." (Goffman, 1996:192)

Esta vigilância constante de seus pares, exerce grande pressão sobre os indivíduos, levando-os a preocupar-se em exercer o que Goffman chama "disciplina dramaturgica":

"Um ator disciplinado, dramaturgicamente falando, é aquele que se lembra de seu papel e não comete gestos involuntários ou 'faux pas' ao desempenhá-lo. É pessoa discreta; não trai a representação ao revelar involuntariamente seus segredos. É alguém com presença de espírito, podendo encobrir instintivamente um sentido inadequado por parte de seus companheiros de equipe enquanto ao mesmo tempo mantém a impressão de estar simplesmente executando seu papel. (...) O ator disciplinado é também alguém dotado de autocontrole. Consegue suprimir sua resposta emocional a seus problemas pessoais, aos companheiros quando cometem erros e à platéia, quando instiga sentimentos adversos ou hostilidade para com ele. E é capaz de deixar de rir a respeito de assuntos considerados sérios e de deixar de levar a sério assuntos humorísticos." (Goffman, 1996:198-199)

Tal abordagem permite perceber o amplo alcance das possibilidades dramaturgicas, não apenas restritas ao âmbito da atividade artística, mas conotadas de um sentido público e social, e transportando seus valores para a vida diária. Neste sentido, a dramaturgia coloca-se como anterior à prática da representação teatral, dando a possibilidade de ver no ser

humano um "ator" social, naturalmente capaz de exercer os seus diferentes papéis. Ainda que com algumas nuances no nível da "disciplina dramatúrgica", todos a exercitam e são capazes de desempenhar com maior ou menor grau de concordância e autenticidade o que lhes for delegado nas diferentes "cenas" em que participam.

Embora abrindo uma perspectiva redimensionada em relação ao vocábulo, esta concepção isoladamente não contempla ainda os termos do presente estudo, uma vez que este parte de um pressuposto genuinamente ligado à arte do teatro. Cabe, portanto, uma sobreposição dos termos sociológicos aos termos artísticos quando o objetivo aqui passa a ser, sim, um exercício estético a ser concebido num espaço pré-determinado:

"A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (...) Enfim, a tarefa final e principal será efetuar o 'ajuste' entre texto e cena, decidir de que forma interpretar o texto, como dar-lhe um impulso cênico que o esclareça para determinada época e determinado público." (Pavis, 2001:113)

Desse modo, a dramaturgia que chamarei aqui *corporal*, embora valendo-se de condições e de valores sociológicos, isola diversos fragmentos daquele universo para efeito de um olhar reflexivo, para não dizer estético. Diferencia-se, ainda, da concepção clássica de obra literária acabada e de um único autor, e mostra-se como processo e como *escrita cênica*, criada a partir de experiências e práticas dos realizadores da cena, sobretudo, os atores e o diretor.

Cabe notar que embora uma obra dramática enquanto gênero literário possa ser considerada acabada, como obra de ficção entretanto ela será sempre inacabada. A ficção descola-se da escrita e vai para além dela, mostrando personagens que, por si, são dinâmicos e não se limitam jamais a um texto impresso.

A aproximação do termo *dramaturgia corporal* com o conceito clássico de dramaturgia como obra literária estaria em que ambos têm um caráter de escrita, se considerarmos o corpo como instrumento capaz de desenvolver no espaço formas e expressões significativas. O conceito de dramaturgia a que nos referimos unifica o texto e o

palco, formulando o que, por vezes, é chamado "vida" do texto, do palco, do espetáculo: "A dramaturgia é vista como 'trabalho' (...) na qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas" (Ruffini, *apud* Barba e Savarese, 1995:241). Some-se a isto que a origem da palavra texto está em "textura", "tecedura", antes de significar um conjunto de palavras faladas ou escritas, impressas ou manuscritas.

Neste sentido, gostaria de tomar a cena "O restaurante", descrita na abertura do presente texto, como exemplo de uma dramaturgia possível, pois que contempla os elementos fundamentais que a constituem, texto e ação, redimensionados os termos conforme preconizado até aqui. Nela, o *texto* é transferido para o corpo não apenas daqueles que compõem e participam do convencional diálogo (homem, mulher e garçom), mas também para a seqüência de tarefas a serem cumpridas pelos demais que, mesmo não fazendo uso da palavra, compõem um texto embutido na sua relação com os acontecimentos. Sendo os objetos "invisíveis", a sua presença e significação tornam-se possíveis, sobretudo, por meio da sonoplastia efetuada por eles.

Se, para nós, *ação* é o movimento dos acontecimentos determinados pela vontade humana em conflito, ela aqui encontra-se nos atos de cada um dos sujeitos, consideradas as suas particulares condições e *especificidades*²³. Neste sentido, pode-se até dizer que o *engajamento*, tantas vezes preconizado nos atores, estaria aqui presente no real drama que envolve tais sujeitos, cuja função é o simples ato de realizar determinado som num momento específico. Isto só se torna possível na medida em que as referidas condições dos sujeitos são capazes de acionar neles processos que visam garantir, acima de tudo, a permanência do *vivo*, estado talvez nunca visto ou imaginado na ausência de tais condições. E o que é o *engajamento* ou a *presença* cênica do ator se não um estado que realce essa condição latente, de vida e pulsação?

"O trabalho do comediante²⁴ é uma totalidade, não por adição ou acumulação, senão por estruturação textual. A partir do momento em que se trata de textualidade, onde o que se faz é um texto, é legítimo buscar quais são os princípios organizadores deste trabalho textual, e destacar um determinado número de oposições estruturantes que permitem ao espectador reconhecer-se nesse texto." (Ubersfeld, 1997:235)

²³ Tratarei da *especificidade* que toma o lugar da *especialização* na cena contemporânea, no texto "De atores", do capítulo seguinte.

²⁴ Mantenho aqui o termo que em espanhol, e também no português, é sinônimo de ator.

A autora acaba por discorrer sobre as opções a serem assumidas: o contínuo e o descontínuo (harmonização ou discrepância no nível dos signos, o enfoque na unidade ou nas transformações da atuação), coincidência ou hiato entre o ator e o personagem, nível de expressividade, e insistência sobre a palavra ou sobre a gestualidade.

Contudo, ainda aqui, as prerrogativas não parecem plenamente contempladas. Tais assertivas impõem senão um novo dilema: é, de fato, a atores que nos referimos? Em que termos, aliás, esta definição se coloca como fundamental?

Mas, afinal, o que é mesmo um *ator*?

. DO ATO

De atores

Em sua preparação, o ator deve sempre considerar que tão importante quanto aquilo que fala ou expressa, está em *como* fazê-lo. E é isto que caracteriza qualquer tipo de arte, e pode determinar um estilo, uma estética, uma técnica. O mesmo objeto de observação pode parecer outro se visto sob a ótica de diferentes artistas que, em função de sua técnica e utilização de recursos específicos, vão dar-lhes ares diversificados. Obras distintas surgirão de um mesmo ponto, não apenas por questão de referências pessoais mas, sobretudo, técnica e esteticamente.

Ao ator não seria dado, portanto, o direito do esquecimento mas, ao contrário, a obrigação de lembrar-se o tempo todo. A ele é dada a responsabilidade de não esquecer para, em seguida, lembrar-se sempre. Para tanto, passa semanas ou meses trabalhando sobre um texto onde, nos primeiros ensaios, deve usar de recursos mnemônicos a fim de que o texto a ser dito se instale em sua mente. No decorrer dos ensaios e, mais tarde, pronto o espetáculo, cabe a ele assegurar-se de não mais esquecê-lo, apossando-se do texto, que deverá ser expresso de maneira quase natural a partir de estímulos e comportamentos corporais, e de sua relação com o outro e com o espaço.

Porém, da mesma maneira que o termo *palco* ganha novas configurações a partir da adoção contemporânea da expressão *espaço cênico*²⁵, também o termo *ator*, tradicionalmente aplicado àquele que interpreta um texto para um público, ganha novos contornos e amplia o seu alcance quando substituído por *performer*, palavra de raiz saxônica que acaba adotada em todo o mundo para traduzir uma função que, ao contrário da capacidade de mimesis, enfatiza as qualidades pessoais e as habilidades individuais do artista:

"Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro."
(Pavis, 2001:284-285)

Radicalizando esta compreensão do termo, alguns autores chegam a afirmar que "até mesmo" os atores podem fazer teatro. Esta nova função, surgida das necessidades impostas pelas novas formas de expressão na contemporaneidade, é de extremo interesse não apenas porque amplia o alcance do termo, mas porque (e sobretudo) subverte o seu sentido tradicional. Neste processo, ao contrário de uma especialização a ser buscada e incorporada, será necessário uma especificação de qualidades já inerentes ao indivíduo, de preferência, um não-ator.

Para uns, a importância de se trabalhar com não-atores surge do distanciamento que o teatro profissional vai tomando em relação à vida:

*"Eu não sustento de modo algum que cada um somente pode representar seu próprio tipo social, embora na maior parte das vezes isso fosse o melhor. Quero é afirmar que a arte da observação da vida social foi enterrada pelo teatro profissional. E que os próprios estudantes representam o que observam com mais vigor e simplicidade do que muitos atores hoje em dia, que de tanto representar esqueceram a realidade."*²⁶ (Wekwerth, 1986:28)

Para outros, o trabalho com não-atores visa na verdade uma alteração no papel do *espectador*, interlocutor levado ao centro da ação por meio de uma interferência direta na cena. É dele o papel de transformar a sociedade, e pode preparar-se para isto através do teatro:

"O Teatro do Oprimido tem dois princípios fundamentais: primeiro - transformação do espectador, ser passivo, recipiente, depositário, em protagonista da ação dramática, sujeito, criador, transformador; segundo - não tratar apenas de refletir sobre o passado, mas sim preparar o futuro." (Boal, 1984:18)

Há, ainda, aqueles que têm nas atividades com não-atores um recurso apropriado para o alcance de uma estética determinada e para a constituição de um novo processo criativo:

²⁵ "É o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público" (Pavis, 2001:132)

²⁶ O autor fala aqui em *tipos sociais*. A função do não-ator permaneceria, portanto, similar à do profissional representando, neste caso, o seu referido tipo.

"Como [Robert] Wilson está interessado na expressão de cada indivíduo particularmente, no potencial artístico de cada ser humano, ou seja, nas possibilidades do performer ao invés das possibilidades do ator, suas peças expressam um confronto entre diferentes códigos ou vocabulários, provenientes de cada performer em particular e não um vocabulário comum designado por um diretor para ser expressado pelo grupo todo." (Galizia, 1986:74)

Aqui, diferentemente das formas tradicionais de atuação, o diretor está mais preocupado em estimular a própria maneira de ver e fazer do *performer*. O mais notável nos procedimentos de R. Wilson está não apenas em sua capacidade de inversão do vetor, buscando processar o que soaria impróprio a uma criação convencional mas, sobretudo, em sua maneira de abordar a *especificidade*. É desta *especificidade*, genuinamente presente em não-atores, que ele faz sua matéria prima.

Em que pese as diferentes razões para o trabalho com não-atores, vale aqui um conceito que expresse as possibilidades de atuação do indivíduo, e de significação de suas características particulares, no processo de criação teatral. É, portanto, o uso dessas *especificidades* que interessam à presente reflexão.

Oliver Sacks considera ser uma das funções da arte a ampliação da consciência. Ora, em muitos casos, representar papéis e atuar em situações diversas podem favorecer a própria identidade: não sou o outro porque reconheço-o como tal e não como eu mesmo.

Se concordarmos com a premissa de que a consciência, privada de seu conteúdo semiótico e ideológico, é simples ato fisiológico, sem qualquer sentido²⁷, então estaremos conferindo ao presente trabalho a função de envolver os diversos canais que constituem a percepção, a significação e o pensamento humano.

A concordância com a idéia de um mundo múltiplo, em que a personalidade do indivíduo se apresenta também multifacetada e em transformação constante, leva a uma atuação que interfira significativamente nas relações deste indivíduo com o grupo social. De maneira objetiva, pode-se afirmar que trata-se aqui da própria questão cultural do ser humano e de seu desenvolvimento:

"O desenvolvimento cultural é o processo pelo qual o mundo adquire significação para o indivíduo, tornando-se um ser cultural. Fica claro que a significação é a mediadora universal nesse

²⁷ Conf. Bakhtin, 2000.

processo e que o portador dessa significação é o outro, lugar simbólico da humanidade histórica." (Pino, 2000:66)

Isto implica uma vez mais em questões que entram e se interpenetram no âmbito da atuação, na medida em que resvala na concepção do que vem a ser o "eu " e o "mim", este "outro" que habita em mim, mas que sou eu mesmo sob a ótica do outro. Este outro que, portanto, está em mim por meio das relações sociais que estabeleço.

Para Pierre Janet (apud Góes, 2000), o mim é uma invenção da humanidade, a humanidade criou o indivíduo:

"Ao longo da vida, há uma repercussão recíproca entre as personalidades do indivíduo e dos outros. A singularização vem das experiências no grupo social. A separação do individual e a distinção entre as pessoas são primeiramente realizadas no plano social e, depois, reconstituídas pelo próprio indivíduo. E, por isso, há uma base genética social para tudo aquilo em que um ser se torna - ele aplicará a si o que vivenciou com os outros." (Góes, 2000b:119)

Para muitos autores, há na criação artística uma etapa de ebulição, de efervescência, em que o artista parece não ter parâmetros nem domínio. A este momento, denomina-se "caos criativo": é o instante da abertura, do descompromisso, da improvisação. É nesta fase que normalmente se dariam os "insights", as chamadas "sacadas", na maioria das vezes originais.

A origem disto estaria em que, dadas as circunstâncias, o artista pode então partir em busca de suas possíveis referências, experiências passadas e percepções não apenas de âmbito concreto, mas também intuitivo.

Entretanto, na maioria das produções que fazem uso deste processo, se acaba por tê-lo como uma etapa a ser superada e, muitas vezes, esquecida, moldada às formas impostas pelo texto ou pela encenação. Mas, há também aquelas práticas que, ao contrário, incorporam essa etapa e suas principais características como matéria principal, sobre a qual deve alicerçar-se o *resultado* (e não *produto*) artístico.

Já nos anos trinta, Antonin Artaud (1896-1948) preconizava o que chamava "linguagem teatral pura", que escapa à palavra e se faz por signos, gestos e ações que, em si, representem idéias, atitudes de espírito e aspectos da natureza:

"(...) Na medida em que essa linguagem parte da cena, onde extrai sua eficácia de sua criação espontânea [grifo meu] em cena, na medida em que se defronta diretamente com a cena sem passar pelas palavras (e por que não imaginar uma peça composta diretamente em cena, realizada em cena?), o teatro é a encenação muito mais do que a peça escrita e falada." (Artaud, 1993:34)

Desta prática decorrem, por exemplo, o *happening* e a *performance*, estilos muito semelhantes que se utilizam do acaso, do imprevisto e do aleatório, associando diversas artes como a dança, a música, o teatro e as artes plásticas: "[Na performance] enfatiza-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada" (Pavis, 2001:284).

Dessas idéias radicais de uso e aplicação do imprevisto, vão surgindo determinadas práticas que, num certo limite, irão também valer-se das qualidades do acaso, valorizando-o e incorporando-o.

O diretor de teatro norte-americano Robert Wilson foi um dos artistas que mais se identificaram com o uso desses recursos no alcance de resultados artísticos. Em sua obra será comum a estimulação dos modos de percepção, marcada por uma qualidade onírica, de movimentos em câmera lenta e de atividades simultâneas. Parece haver aqui uma interessante aproximação ainda com as idéias de Artaud, que escrevia sobre a linguagem da cena:

"Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos. Quanto ao resto é preciso encontrar novos meios de anotar essa linguagem, quer esses meios sejam aparentados com os da transcrição musical, quer se faça uso de uma espécie de linguagem cifrada." (Artaud, 1993:90)

Um dos trabalhos mais elogiados de Bob Wilson, "O Olhar do Surdo" (1971), inspirava-se nas visões e desenhos de um adolescente surdo-mudo e tinha três horas de duração. A partir de 1973, irá trabalhar por muito tempo em parceria com uma criança considerada autista, Christopher Knowles, que também atuava nas apresentações. É justamente ao conhecer Knowles que Wilson estimula-se a um tratamento arquitetônico do texto, interessando-se por desenvolver exatamente o que, na escola, os professores

tentavam reprimir nele: "Eles estavam tentando corrigi-lo, ao invés de estimulá-lo". As criações surgiam a partir de diálogos entre ambos:

"Ele funcionava como um instrumento incentivador da criatividade de Knowles, despertando aos poucos sua sensibilidade. Wilson reconheceu nas construções rítmicas de Knowles, uma linguagem genuína, uma espécie de vocabulário em expansão. (...) Wilson explica seu conceito particular de linguagem, ao comparar os sons emitidos por Knowles aos sons articulados por Raymond Andrews, o menino surdo-mudo que inspirou 'O Olhar do Surdo':

'Você tem uma laranja... e no centro dessa laranja há um cubo, um cristal. Essa laranja é o mundo; esse cubo é uma maneira de ver o que quer que aconteça neste mundo. No caso de Christopher, ou mesmo de Raymond, ali havia uma linguagem. Um dia eu disse o seu nome, Raymond, bem alto, e ele nem se virou. Então eu disse 'Aounn' e ele se virou. Foi emocionante. Ele se virava e eu imitava os seus sons, os sons de uma pessoa surda e havia um reconhecimento daquele som. Dava para ver isso no rosto dele... Então talvez esta também seja uma linguagem, assim como o francês é uma linguagem. E é isto o que está no centro do cubo. O centro da linguagem. Talvez seja uma linguagem que possa ser aprendida ou compreendida'." (Galizia, 1986:76)

Esta peculiaridade no entendimento da linguagem, o leva a explorar muito mais as possibilidades sonoras e não cognitivas do discurso. Percebendo uma lógica matemática nos sons produzidos pelo menino, ele passa a experienciar sobre a desintegração do discurso, dando ênfase aos sons surgidos da construção de estruturas fonéticas.

Uma análise sobre os processos criativos de Wilson foi feita com grande propriedade por Galizia e, além da possibilidade não convencional que se pode ter no tratamento da atuação, aponta para um exercício dramático que permite ao performer tanto interferir quanto sofrer e incorporar as interferências do meio. Tem-se aqui, adensadas à sua função, a responsabilidade pela criação e desenvolvimento do texto: o performer como dramaturgo. O texto é centrado em suas ações que, por sua vez, decorrem não de uma trama prévia, mas de estímulos passíveis de ocorrer e de se alterar no próprio curso da criação/atuação.

De afásicos

Cena: Som – 23/05/2002

(Hoje, fazemos um exercício de pôr sons nos movimentos realizados por alguém.)

Ijt: (A JM) Faz um movimento, seo Madeira. (JM bate com o dedo indicador direito na palma da mão esquerda).

SI: (Rindo, ela copia o movimento de JM).

Ijt: Que som que a senhora pode colocar lá?

SI: (Depois de observar um pouco) Som-som-som-som...

Enquanto que a um ator (no sentido convencional) não é dado o direito do esquecimento, ao afásico impõe-se a convivência com uma constante obstrução da memória, tentando quase sempre *lembrar* para, em seguida, *esquecer* de novo.

É preciso, obviamente, considerar que *esquecer* e *lembrar* não são frutos de leis infalíveis. É evidente que, em qualquer circunstância, um indivíduo estará sujeito a isto. Mas a um ator cabe o uso de recursos mnemônicos, de maneira a que isto não transpareça. Como Ulisses, ele precisará descobrir rotas que, de alguma maneira, possam levá-lo de volta à terra firme. Também um afásico não se esquece sempre, e este "esquecimento" quando ocorre é extremamente relativo já que, em grande parte das vezes, a dificuldade está simplesmente na execução, ou seja, na tradução física, fonológica, do pensamento.

Regidos por uma mesma deidade, Mnemosyne, o lembrar e o esquecer para os gregos constituíam-se em duas faces de uma mesma moeda, intrinsecamente presentes um no outro. Era necessário, pois, uma vigília constante, permanente. Ao mesmo tempo que inspiravam e revelavam, as Musas, filhas de Mnemosyne, quando ausentes poderiam suscitar o esquecimento e a obscuridade do pensamento.

Há, entretanto, dois tipos de memória, segundo Frances Yates, a natural e a artificial:

"A memória natural é gravada em nossas mentes, nasce simultaneamente com o pensamento. A memória artificial é a

memória fortalecida ou confirmada pelo treino. Uma boa memória natural, e também uma fraca, podem ser melhoradas pela arte (techné)." (apud Smolka, 2000:170-171).

São as próprias Musas quem declaram: "Sabemos dizer coisas falsas que parecem verdade, mas, quando queremos, também sabemos dizer coisas verdadeiras" (Hamilton, 1995). Ora, dizer/mostrar algo inverídico (ou irreal) como se fosse verdade (ou realidade) é justamente o papel do ator. E ele o fará por meio de sua arte (*techné*).

Para efeito deste estudo, entretanto, diferentemente da prática do ator será muito mais interessante e adequado um olhar sobre o percurso inverso, ou seja, não os recursos para *não esquecer*, mas justamente as possibilidades do *lembrar* apesar e mesmo a partir do esquecimento que, ao contrário do que se preconiza, não é a ausência mas a presença de algo, ainda que oculto.

Cena : O Silêncio – 14/03/2002

Ijt – *Se eu fizer isto pra você... (Leva o dedo indicador aos lábios, em sinal de silêncio)*
Chhhhh... O que significa isto?

SI – *(Rindo) Num sei.*

(Ijt insiste, propondo depois uma nova estratégia.)

Ijt – *Fala bem alto. Grita.*

SI – *(Sorri).*

Ijt – *Dá um grito. Fala oooooouuu!*

SI – *(Gritando) Oooooooooo...*

Ijt – *(Interrompendo-a, faz-lhe o sinal de silêncio) Chhhhhh!!!*

SI – *(Cessando imediatamente o grito) ... Ééé... sinal.*

Ijt – *Sinal do que?*

SI – *Prá gritá.*

(Algum tempo depois, Ijt sugere que o grupo mostre uma situação que auxilie SI na compreensão do sentido que tem o referido gesto. MG e NS simulam uma discussão.)

NS – *(Apontando para MG, grita-lhe) Ah você tamém!!!...*

MG – *(Respondendo com gestos e gritos) Aaah, o quê? ... Você!*

IP – (Dirigindo-se às duas, leva o dedo indicador à boca, em sinal de silêncio e bate o pé no chão por algumas vezes) Psssssiu!!! (Ambas interrompem a discussão. SI Levanta-se ao final da cena, observando).

Ijt – (Apontando para IP) O que significa?... O que ela fez, dona Shizue?

SI – Fica quieto!

Ijt – Oooh, muito bom. (Alguns aplaudem) Então, o que significa isto? (Faz de novo o gesto de silêncio.)

SI – (Depois de pensar um pouco, fala sussurrando) Silêncio.

(O grupo todo aplaude.)

Na transposição de exercícios de preparação de atores, normalmente utilizados no teatro, para efeito de nosso trabalho era preciso considerar as condições apresentadas pelo afásico. Isto foi feito sem excluir as exigências contidas nos exercícios, mas adaptando alguns de seus aspectos.

Uma das inegáveis diferenciações a ser considerada está no trabalho com palavras, já que, na maioria dos casos de afasia há uma extrema dificuldade quando não em lembrar, mas em articular as palavras ou sentenças. Assim, certos exercícios como o relatado abaixo, tiveram que ser aplicados parcialmente. Eliminou-se o segundo momento, onde o domínio pleno da memória e da articulação de palavras são necessários.

No trabalho desenvolvido, como já relatado, releva-se a importância do recurso epilingüístico e o uso de metonímias²⁸ como fenômenos auxiliares fundamentais a serem explorados pelo cérebro-lesado. É através de simulacros verbais e corporais que o sujeito vai perceber a possibilidade de ampliar sua capacidade de comunicação, ainda que fora dos padrões normatizados e socialmente tidos como corretos. Assim, os gestos, os sons, a articulação de palavras próximas ou similares, que semanticamente contextualizem o enunciado, podem vir a integrar o seu repertório expressivo.

Já numa outra situação, uma vez de posse da palavra, o ator pode buscar a melhor forma de dizê-la. Não se trata, porém, do velho jargão teatral de que a "mesma palavra pode

²⁸ A metonímia é um termo que consiste em "designar um objeto por uma palavra designativa de outro que tenha com ele uma relação de causa e efeito (trabalho, por obra) de continente e conteúdo (copo, por bebida), lugar e produto (bordéus, por vinho Bordéus), matéria e objeto (porcelana, por louça de porcelana)..." (conf. Holanda Ferreira, in "Novo Dicionário Aurélio", p. 919).

ser dita de várias maneiras". Embora este possa ser o ponto de partida para o exercício e a compreensão do que vem a seguir, o que se tenta fazer ver ao ator, neste caso, é justamente a suspensão de tais significados, obviamente induzidos e impostos pela maneira (timbre, entonação, duração, ritmo, intensidade) de dizer, que acabam não sendo mais do que valores externos que incidem sobre a palavra, determinando-se aí uma forma ou significado pré-conceituado, que poderá conduzir a uma expressão exacerbada e puramente artificial. Pelo contrário tentamos, isto sim, levar o indivíduo a apossar-se plenamente da força do sentido que, implicitamente, uma palavra pode estar investida, inculcando-lhe ainda um valor pessoal, organicamente engendrado. A isto chamaremos "apropriação" da palavra.

Na apropriação, o objetivo é justamente a percepção do sentido semântico inscrito na palavra, que lida ou verbalizada pode suscitar impressões ou sensações intrínsecas a ela, à sua constituição fonêmica e semântica.

No primeiro exercício, onde é possível fazer ver os recursos de expressão paralelos às palavras, também aplicado ao grupo de afásicos, uma bela imagem seria a de "restauração" da palavra, por meio dos fragmentos de sentido nela contidos. Este revela-se por meio de seus sentidos periféricos, expressos através de palavras similares ou sons/gestos que forneçam alternativas de sentido a fim de que se aproxime ou se chegue à exata compreensão do que se quer dizer.

Este procedimento mostra, por vezes, alguma semelhança com um possível reprocessamento de estágios de desenvolvimento já ultrapassados como, por exemplo, a fala interior tal como preconizada por Vigotsky (1995). Para este autor, o seu surgimento relaciona-se com o fim da fala egocêntrica, dita em voz alta e reveladora do diálogo que a criança estabelece consigo mesma, no sentido de concatenar as idéias e planejar suas ações.

A fala interior seria, pois, um fenômeno de transição de funções intersíquicas para funções intrapsíquicas. Quase sem palavras, psicologicamente constituída apenas por predicados e pela omissão do sujeito, a fala interior opera com a semântica, com predomínio do sentido sobre o significado.

Um exemplo para o que convencionamos chamar restauração da palavra, que pressupõe o uso de recursos complementares ou substitutivos, está na cena "O silêncio", parte de um exercício que realizamos com sinais gestuais. Naquele dia, o objetivo era

explorar as possibilidades expressivas do gesto, somadas às expressões do rosto, do olhar e do corpo como um todo.

Vários exemplos foram sendo dados pelos participantes: o gesto de chamar alguém, movimentando o braço e a mão; a ameaça a uma criança que faz algo de errado, onde a mão, com os dedos juntos e esticados, mostra a palma para cima e adiante, com movimentação lateral do pulso; etc.

Em determinado momento, SI, estando sentada numa cadeira, afirma estar compreendendo o exercício e dá como exemplo de sinal para andar depressa, o esticar de uma perna. Um dos participantes lhe diz para levantar-se e andar rápido, o que ela faz, porém, como se marchasse. Esclareço-lhe então que este ato não simboliza, mas é o ato em si. Era preciso, pois, um gesto que substituísse e representasse o ato.

Embora não conseguindo expressar-se adequadamente, na verdade, ela demonstrava compreender perfeitamente o que lhe era proposto, já que num raciocínio simples, "perna" está relacionada e, portanto, pode significar "andar" ou "correr". Portanto, seria possível afirmar que SI cumpriu com o que lhe foi proposto, visando realizar um signo gestual ou gesto significativo.

Em seguida, ocorre o descrito na cena propriamente dita, em que faço-lhe um sinal de "silêncio", com o dedo indicador para o alto e com sua lateral sobre os lábios. Embora não conseguindo traduzir em palavras o significado do gesto, fica evidente que o compreende, pois quando sugiro-lhe que grite e faço-lhe o sinal, imediatamente ela cessa o som. Perguntada de novo sobre o seu sentido, ela diz que se trata de um sinal para gritar. Ou seja, ainda que invertendo verbalmente a resposta está claro que, de novo, o seu raciocínio está contextualizado, atento ao assunto.

O que acontece depois é um quase rastreamento do raciocínio de SI. Considerava que ela compreendia perfeitamente o que era dito e o significado dos sinais, apenas não conseguindo traduzir isto em palavras. Então, duas pessoas representam uma discussão e uma terceira interrompe, fazendo o sinal de "silêncio!". SI observa e, após assistir à cena, diz que o sinal significa "fica quieto!" e, logo depois, questionada de novo, responde sussurrando, como que interpretando o sentido da palavra: "silêncio!".

Em continuidade, proponho que respondam individualmente às perguntas que vou fazendo, através de sinais de positivo ou negativo. Embora SI perseverasse, mantendo a

idéia no exercício anterior, dizendo inicialmente que os sinais propostos (positivo/negativo) significavam "silêncio!", quando chegou a sua vez de responder afirmativa ou positivamente à questão que lhe foi proposta, o fez corretamente, mostrando o sinal correspondente.

Exemplifico mais tarde, para o grupo, através das novelas de rádio, como a voz ou a criação de sons e ruídos podem substituir imagens ou criá-las virtualmente, na imaginação do ouvinte.

Para tanto, faço sons com a voz, significando diversas sentenças e expressões humanas, e também utilizo objetos a fim de criar efeitos, como o galope de um cavalo. Parecia estar bastante claro o que se propunha à partir dali. Entretanto, quando se passa para o grupo a tarefa de dar exemplos e criar sons expressivos, chega a parecer que nada entenderam. Por diversas razões, entretanto, fica óbvio que compreendem o assunto. Então, é possível perceber que há um lapso entre a assimilação intelectual e a sua transferência para a elaboração e o processamento no plano físico, para a ação propriamente dita.

Tais exemplos parecem reforçar a tese da "logofobia" vigente, onde o domínio e a destreza na articulação da palavra coloca-se como ponto fundamental da expressividade e da comunicação em nossa sociedade. Enfim, quando ao indivíduo lhe é tirada a possibilidade da fala (como no caso das afasias), ainda assim, há um predomínio do pensamento, da razão. Somos ensinados e aprendemos que é necessário uma compreensão racional antes de agir. Assim, em função dos danos que causa à cognição, elemento fundamental à razão, a afasia retarda e, quando não, impede que a ação ocorra. Obviamente, este retardo é também resultado da busca por alternativas que o cérebro fará, como solução para as limitações que enfrenta.

Cena: Imagens Sonoras – 16/05/2002

(O grupo está de costas para mim. Começo, então, a criar uma seqüência de ações que, de alguma maneira, produzem sons esparsos que permitem identificá-las: primeiro, espreguiço-me e bocejo. Depois, caminho devagar até a mesa e, tomando o aparelho de café e uma xícara, bato um contra o outro, produzindo um ruído "tilintante" de vidro.

Após, dou uma topada na porta e, como consequência, solto um grito (um quase insulto) Pego, então, um jornal e o folheio, produzindo certas expressões em relação ao que vou lendo, como por exemplo, "Puuuu!! De novo?!" ou "Um a um". Por fim, fecho o jornal e bato a porta.

Após a narrativa, é pedido ao grupo que resgate a seqüência dos acontecimentos a partir do que eles puderam ouvir. Automaticamente, alguém faz o sinal de escovar os dentes. Outros falam "Caneca!", "Bateu!", "Porta!". Alguém diz: "Leu o jornal!". Outro contrapõe: "Abriu pacote!".)

Do lembrado a não ser esquecido para o esquecido a ser lembrado: "dupla trama da palavra rememoradora e esquecida que compõe o sujeito.(...) Movimento mesmo da linguagem onde as 'coisas' só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência" (Gagnebin, 1994:5).

Será válido considerar as mais diferentes formas do agir e do dizer, que constituem percursos possíveis para o esquecido, já que este, como dizia SP apontando para a cabeça, "tá lá!":

"A arte de memória é como uma escrita interna... os locais são como tábuas de cera ou papyrus, as imagens como letras, o arranjo e a disposição de imagens, como o script e a fala, a recitação, como a leitura... Os lugares permanecem na memória e podem ser usados novamente, muitas vezes..." (Yates, apud Smolka, 2000:171).

Imagens como palavras: "tanto para a poesia como para a pintura, e também para a arte da memória, é dada importância excepcional à visualização intensa. É preciso *ver locais, ver imagens*" (Smolka, 2000:170).

Na cena "Imagens Sonoras" chama a atenção o primeiro gesto, aparentemente fora de contexto, já que em nenhum momento foi produzido algum som que lembrasse o ato de escovar os dentes. Entretanto, é fácil perceber o quanto na verdade ele está contextualizado com a narrativa, pois que o gesto pode significar um momento anterior ou o período do dia em que ocorrem os fatos. Note-se, ainda, que de maneira geral os sons são capazes de suscitar imagens (de fatos ou objetos), contidos no relato do grupo. E gestos, como sons

desenhados no espaço, permitem vislumbrar imagens e ações significativas, ou seja, imagens como palavras.

Por fim, vale citar Vigotski (1993), para quem a relação entre pensamento e palavra (neste caso, a imagem como palavra) dá-se como produto do desenvolvimento histórico da consciência humana, e não como condição prévia para ele:

"O pensamento não é simplesmente expresso em palavras; é por meio delas que ele passa a existir. Cada pensamento tende a relacionar alguma coisa com outra, a estabelecer uma relação entre as coisas. (...) Uma análise da interação do pensamento e da palavra deve começar com uma investigação das fases e dos planos diferentes que um pensamento percorre antes de ser expresso em palavras." (Vigotski, 1993:108)

Em seus procedimentos, ao compartilhar a criação com indivíduos que, de alguma maneira, apresentavam características extremamente originais, R. Wilson abre sem dúvida um espaço para que o trabalho teatral com afásicos ganhe seu próprio estatuto. Ainda que fazendo uso de idênticos recursos, neste caso há uma tendência (e uma maior possibilidade) necessária ao trabalho de grupo. É nele que se pode contemplar a quase totalidade das características e necessidades presentes nas afasias, já que é na percepção, na interação e na reflexão com e sobre o outro que o sujeito pode operar sobre si mesmo.

Neste sentido, se até aqui fez-se uso dos termos e funções que contemporaneamente se abrem, permitindo o redimensionamento da cena como, por exemplo, a noção de performer, texto e dramaturgia, ainda é possível perceber que caberia uma última questão, desta vez ligada ao interlocutor maior da cena: o espectador.

Veja-se que, ao atuar, o performer mostra a si mesmo e que já a sua presença permite o acontecimento (performance). Uma vez em cena, ele interage seja com um companheiro, com um objeto, com o espaço ou diretamente com a própria assistência. Nessas interações há graus diferenciados de engajamento, em que ele é *mais* ou *menos* requisitado, podendo haver momentos em que mais observa do que atua.

Isto cabe, em princípio, a qualquer tipo de cena, inclusive a convencional, com atores propriamente ditos. A diferença está em que, dadas as especiais condições de nosso performer, será de grande interesse perceber que, no momento de observação, ele pode revestir-se também com o estatuto de espectador, considerado aqui o seu nível de percepção.

O interesse não é apenas a concatenação de idéias, de maneira a incutir mais uma função ao performer, e sim perceber se e onde isto pode ser útil. No caso de um afásico é justo notar que a observação ganha uma importância ainda maior, pois que incide de maneira fundamental sobre o exercício cognitivo. Não a observação passiva, onde o espectador é elemento previamente considerado na criação da cena como alguém a ser conduzido durante a apresentação, mas sim o observador que, em paralelo a esta condução, realiza o seu próprio percurso, fazendo conscientemente suas opções e re-significando para si os elementos que compõem a cena.

De Marinis sugere dois diferentes níveis de recepção:

“1. O nível extra-textual do receptor real (empírico): este nível de recepção consiste de estratégias de leitura, efetivamente ativadas durante a compreensão do texto.

2. O nível intra-textual do receptor implicado (hipotético, ideal, virtual): este nível compreende as estratégias contidas no texto, a maneira de interpretação antecipada e inserida nele.” (De Marinis, 1987:102)

O autor discorre, em seguida, sobre os tipos de performances admitidas para o que denomina “dramaturgia do espectador”: a fechada, que atuaria no nível intra-textual, prevendo um tipo preciso de receptor, bem como uma bem definida demanda de “competências” para uma “correta” recepção; e a aberta, operando no nível extra-textual e não especificando qualquer tipo de receptor ou de competências. A performance aberta pode basear-se ainda em códigos nem sempre compartilhados pelo espectador, que terá uma certa liberdade de interpretação.

Entenda-se que, embora referindo-se ao espectador, o objetivo aqui não é discutir nem propor qualquer alteração no seu papel. Apenas empresto algumas de suas possibilidades para aplicá-las no âmbito de atuação de um sujeito que pode usá-las em seu favor para um melhor aproveitamento do exercício cênico. Importa aqui não o tipo de

performance, mas o nível de recepção que seja condizente com a condição apresentada pelo performer em cena, quando mais em estado de observação que de atuação.

Neste sentido, uma vez mais a cena “O restaurante” (pág. 66) pode ser exemplar já que, enquanto observa os acontecimentos, cabe ao sujeito que executa a sonoplastia estar despreocupado em representar algo e extremamente atento para o bom termo de sua tarefa, que pede dele uma atenção redobrada. Ele deve acompanhar a seqüência dos acontecimentos e não pode perder o momento exato para execução do som. Considerando as dificuldades que, em maior ou menor grau ele apresenta, isto pode tornar-se até o maior drama contido na cena.

Perceba-se que, no correr dos acontecimentos, vai sendo exigido do sujeito/performer um exercício cognitivo constante, estimulado pela necessidade de entendimento e de um razoável estado de alerta. As ações não têm por objetivo simplesmente conduzi-lo à sua compreensão, mas incorporá-lo por meio de seu ato, necessário à cena, que produzirá um som por sua vez inserido em determinado contexto.

Se considerarmos que toda representação é, de certa maneira, *representação do mundo*, em totalidade ou em parte, então o seu exercício permite-nos reconfigurar tanto o entendimento que temos do mundo e da realidade que nos rodeia quanto a percepção de nosso próprio espaço e significação dentro dele.

Lugar de onde se vê: espectadores são aqueles que, de onde estão, percebem a tudo. Lugar de onde se é visto sem, no entanto, deixar de se ver: eis o sentido que pode ter o teatro para o performer, para o não ator e, sobretudo, para o afásico.

.CONCLUSÃO

Por que um teatro com afásicos?

“Na realidade o que eu gosto, sobretudo, é usar as pessoas por aquilo que elas são: às vezes, não são aquilo que são, e é belo descobri-lo juntos.” (Pina Bausch²⁹)

É mais que reconhecida a capacidade de adaptação presente no corpo e na mente humana. É também sabido que muitos dos caminhos percorridos pelo nosso cérebro para responder a novas necessidades, permanecem ainda um mistério. Assim, sempre que um novo procedimento se coloca em favor de compreender ou auxiliar os processos de investigação que, de alguma maneira, incidem sobre o corpo e o cérebro humano, pode evidentemente ser visto com certa reserva, mas nunca sem alguma expectativa.

Convivendo com afásicos nesses anos todos percebi o quanto podemos, todos nós, colaborar e avançar nos chamados "tratamentos" até aqui realizados, se atentarmos um pouco mais para nós mesmos. Com a presente reflexão, gostaria de chamar a atenção para o entendimento de que, na verdade, a afasia enquanto patologia pode não ser uma mera invenção médica, mas sim e especialmente, social. Isto só faz evidenciar o que, de alguma forma, está contido em nosso dia-a-dia e acaba por inserir-se em nosso íntimo, materializando talvez um de nossos maiores receios: o estigma. É assim que nos sentimos quando nos damos conta de um isolamento possível, de uma deficiência possível, de uma falha possível. Mais do que uma patologia, a afasia talvez seja uma das maiores evidências de nossa falibilidade, pois que exacerba o que de mais condenável há nos dias de hoje, quando o parecer saudável significa estar bem. E isto ganha sentido, sem dúvida nenhuma, num contexto social.

Como já foi dito, no caso da afasia, qualquer perspectiva de "melhora" acaba se dando unicamente a partir da capacidade do sujeito em conviver com ela, postura que incide e se configura basicamente na relação social. Se concordarmos que o homem é um agregado de relações sociais incorporadas num indivíduo³⁰, e que o acesso ao estado de sociedade é o que faz de um ser *natural* um ser humano, ou seja, um ser cultural, então estaríamos admitindo a relatividade dessa melhora, que não se limita a uma questão

²⁹ In Bentivoglio, L. - "Il Teatro di Pina Bausch", Ubulibri, Milano, Itália, 1991.

³⁰ Conf. Vigotski (2000).

biológica ou individual; ao contrário, ela implica e estimula a elaboração de novas práticas de relação com o mundo.

No âmbito do teatro, em que grandes criadores já deram sua contribuição na abordagem de temas neurológicos, o que em si já é de grande soma, talvez caiba dizer que dar vez ao patológico pode ser mais do que dar-lhe voz num contexto estético ou lúdico. O teatro pode ser essa ponte entre vida e arte, e no seu percurso estará o sentido maior para um trabalho como este, que solicita do sujeito uma ação concreta de observação, assimilação e intervenção, qualidades intrínsecas ao fazer teatral. Neste espaço, será possível ao indivíduo encontrar-se consigo mesmo, ou seja, com o "nós" que nele habita. Ser social que é, o homem será capaz de perceber aqui os tantos outros que compõem o seu "eu". Esta talvez seja a principal contribuição e ensinamento que o teatro pode dar em qualquer circunstância.

No decorrer do trabalho, foi possível constatar que os modelos tradicionais de ator, dramaturgia e espectador eram incapazes de responder às questões que foram surgindo. Assim, foi preciso recorrer a um novo estatuto para tais funções, estabelecido no correr do século XX e que dará conta de ampliar o seu sentido e, conseqüentemente, as suas possibilidades.

No caso do ator, não mais restrito a uma função mimética e representativa, mas ganhando novas significações onde a perspectiva cultural passa a ter um papel fundamental. Ou seja, diante das novas situações de expressividade e comunicação que se impõem, será necessário alterar e ampliar aquelas características, apontando para suas novas possibilidades. Isto dita a necessidade de uma denominação capaz de satisfazer a isto, surgindo então a terminologia *performer*, aquele que obrigatoriamente não representa um outro, mas é ele mesmo.

A dramaturgia ganha um novo significado a partir do seu entendimento como algo textual, aliado à ação, mas não necessariamente como resultado literário prévio e de um único autor.

Para o espectador, se faz importante um estatuto que o alce a um patamar condizente com as funções para as quais ele agora é chamado. Significa que ele deixa de ser tido como mero receptáculo, elemento previsível e a reboque de uma invariável gama de signos estabelecidos pela cena, para transformar-se num grande processador das

informações que lhe chegam, e capaz de fazê-las re-significar para si, a partir de uma perspectiva histórica e cultural.

Disto decorre em que não se poderá chegar a um bom termo sem que antes haja um trajeto percorrido. Para tanto, vale lembrar que é do isolamento de algumas das relações contidas no universo social que se constitui a dramaturgia. E será somente pela sua constante percepção e exercício consciente que o indivíduo ganhará um status de performer. Ponte entre vida e arte significa também o caminho inverso: do reconhecimento e da prática artística pode-se também atuar sobre a vida.

O que se postula aqui como método não altera o papel nem o lugar do espectador, que permanece onde está, mas sim dá ao performer também um status de espectador *em cena*. Para tanto, é preciso que ele aprenda e exercite este percurso. Mais do que imitar as chamadas regras do comportamento virtuoso, com raízes na beleza moral³¹, penso que as atividades teatrais realizadas com sujeitos cérebro-lesados devem orientar-se mais no sentido de perceber quais as alternativas válidas, quaisquer que sejam elas, para o preenchimento de suas dificuldades expressivas e comunicativas.

Da afasia extrai-se uma possibilidade de ator social. Assim, a representação da representação, por meio de uma reflexão conjunta, permite uma intervenção do sujeito na sua própria vida.

É bom lembrar que afásicos são pessoas, com suas vidas, seus afazeres, preocupações e experiências diversas com a linguagem. E, antes de qualquer anormalidade, apresentam-se na verdade como cidadãos comuns que, na maioria dos casos, quase nunca tiveram antes uma experiência estética, seja na sua realização ou na sua apreciação.

Considerar questões como essas é crer que muitas vezes o que acreditamos distúrbios e deficiências podem revelar-se matérias singulares para o exercício cênico. E seus portadores excelentes artífices de uma cena que, sem as suas *especificidades*, não seria possível. É preciso ainda ter em mente que, se por um lado, depara-se com uma devastação capaz de destruir caminhos e percursos, por outro, pode-se apontar ou estimular o encontro

³¹ Cícero afirma que a “beleza moral” é composta de quatro virtudes: *scientia*, o discernimento do verdadeiro, a prudência e a sabedoria; *beneficentia* ou *liberalitas*, o ideal de justiça que impele a dar a cada um o que lhe é devido e a respeitar os contratos, para salvaguardar os vínculos sociais; *fortitudo*, a força e a grandeza da alma, que inspiram o desprezo às coisas humanas; e *temperantia* ou *modestia*, que consiste em “cumprir e pronunciar toda palavra com ordem e medida”. (Schmitt, in Sant’Anna, 1995a:144)

criativo de alternativas possíveis, opções qualitativamente diferentes e únicas, que podem resultar esteticamente satisfatórias e cheias de sentido no que chamamos de "vida prática".

De fato, talvez seja este o grande ganho neste encontro entre teatro e afasia. Uma cooperação possível, considerando as características de ambos que, no fundo, acabam complementares. Afinal, é de *pathos*, é de linguagem e é de espetáculo que tratamos quando falamos de teatro e afasia.

. ANEXO

Apresentação dos Sujeitos³²

Faço, abaixo, um pequeno relato das informações gerais sobre os sujeitos citados no correr do presente estudo. Vários, porém, não são aqui apresentados pelo simples fato de não terem sido citados. Porém, da mesma maneira, foram muito importantes e tiveram uma efetiva participação na história do teatro dentro do CCA.

A: Um senhor desquitado, aposentado, nascido em 20/09/1943, na cidade de Campinas, SP. Foi bancário durante grande parte de sua vida, trabalhando no Bradesco. Devido às grandes limitações motoras, desloca-se em cadeira de rodas. Participou em apenas uma sessão de atividades teatrais.

AG: uma senhora viúva, mãe de cinco filhos. Nascida em 12/03/1934, na cidade de Itu, SP. Falava bem lentamente, devido à dificuldade em articular as palavras, e apresentava grande déficit motor, necessitando de apoio para caminhar. Assim, desenvolve quase todas as atividades teatrais sentada, porém, sempre com muita disposição. Reside, atualmente, em Jundiaí, SP.

CF: uma senhora nascida em 05/02/1958, na cidade de Bandeirantes, SP. Solteira, terapeuta ocupacional. Em decorrência do AVC, produz estereotípias do tipo "isao, isao". Empolgada, gosta muito de dançar e cantar, especialmente "Carinhoso", de Pixinguinha. Pinta e desenvolve manufatura em tapeçaria. Reside atualmente em Piracicaba, SP.

CI: um senhor casado e pai de 3 filhas, nascido em 21/08/1955, na cidade de Braúna, SP. Antes do AVC, era "especialista em qualidade", viajando bastante para dar palestras. Apesar da lesão, falava com extrema fluência. Chagásico, apreciava cozinhar, cuidar dos peixes decorativos (sobre os quais conhecia muito) e do jardim. Foi um dos principais colaboradores do livro "As Afasias e

³² As iniciais Iem, Ijt e Imc referem-se aos investigadores do CCA que, nas ocasiões citadas, coordenavam ou participavam das sessões e, portanto, não são apresentados aqui.

os Afásicos" (2003), elaborado pelo CCA. Sua música predileta: "What a Wonderful World", com L. Armstrong. Residia em Hortolândia, SP. Falecido 13/05/ 2001.

CL: uma senhora viúva, nascida em 14/06/1913, na cidade de Itirapina, SP. Foi professora antes de casar-se. Embora dizendo que não consegue mais falar direito, mostra-se um dos integrantes mais participativos e fluentes do grupo. CL vivia sozinha entre um apartamento em Campinas e outro em Santos, cidade em que viveu durante muitos anos. Por fim, fixou-se em Campinas, SP, com uma de suas filhas.

EF: um senhor casado, pai de três filhos, nascido em 10/06/1930, na cidade de Uauá, BA. É um dos mais antigos frequentadores do CCA. Foi advogado e administrador de empresas. Sua maior dificuldade está em articular as palavras, devido a “um alto grau de apraxia buco-facial” (Novaes-Pinto, 2000). Mesmo depois do AVC, fez um curso de massagista e leva uma vida bastante autônoma, transitando e realizando suas tarefas, como ir a bancos, supermercados, caixa eletrônico, etc. Gosta muito das serenatas de Silvio Caldas e Nelson Gonçalves.

EV: uma senhora casada que, quando de seu falecimento, em 1996, tinha 76 anos. Como decorrência do AVC, passou a produzir "segmentos fonológicos da língua que, no entanto, muitas vezes não constituem palavras do português" (Novaes Pinto, 1999). Apesar de suas extremas dificuldades de comunicação e do pouco tempo que estivemos juntos, foi responsável por eventos memoráveis durante as nossas atividades.

FC: um jovem estudante de Veterinária, nascido em 31/12/1977, na cidade de São Paulo, SP. Vive com a família em Poços de Caldas, MG. Bem humorado e um tanto inquieto, é um dos mais novos integrantes do grupo. Tem bastante dificuldade com a memória.

GC: um senhor casado, nascido em 09/05/23, em Campinas, SP. Sua dificuldade maior estava na compreensão, não apresentando nenhum problema motor aparente. Falecido em 1997.

IP: uma senhora brasileira, casada, enfermeira aposentada, nascida na cidade de Jaú, SP, em 21/12/1931. Embora insegura e com baixa auto estima, tem bastante iniciativa nas atividades teatrais, que parecem estimulá-la a mostrar seus conhecimentos e habilidades, como falar um pouco em japonês. Ainda que, por vezes, tenha dificuldades de equilíbrio, é um dos integrantes com menor contenção de gestos, explorando corporalmente os vários níveis espaciais.

JB, um senhor casado, pai de três filhas (sendo que a caçula nasceu dois anos depois do seu AVC), nascido em 27/11/1949, na cidade de Campinas, SP. Já afásico, JB ocupou-se temporariamente da colheita de legumes na chácara da família e finalmente, com a esposa, abriu uma banca de jornais e revistas num lugar próximo à sua residência, em Campinas. Engenheiro, chegou a projetar para mim um salão multifuncional para ensaios e apresentações de teatro. Uma de suas paixões era o Guarani F.C. Faleceu em 19/03/2002.

JM: um senhor brasileiro, casado, nascido em 04/03/1933, na cidade de São Paulo, SP. Descendente de portugueses, possui o segundo grau completo e foi vendedor de papéis. Após o AVC, especializou-se em marchetaria, desenvolvendo a manufatura de pequenos objetos em madeira. Gosta de estar sempre bem informado, tendo o hábito de ler jornais diariamente. Mora em São Paulo, SP, de onde vem toda semana à Campinas, dirigindo seu próprio carro, acompanhado da esposa.

LC: um rapaz solteiro, nascido em 06/07/1973, na cidade de Leme, SP. Sofreu um acidente ainda aos 17 anos. Falava com bastante lentidão, brincava muito e vendia balas aos demais participantes. Abandonou o grupo há alguns anos, ao que parece em função das dificuldades que tinha para chegar ao Campus da Universidade³³.

LM: um senhor casado, pai de duas filhas, metalúrgico aposentado, nascido em 10/09/1957, no município de Borda da Mata, MG. Embora com certa hesitação, fala calmamente e mostra-se sempre muito participativo nas atividades propostas. Depois do AVC, passou a cuidar da casa e das filhas. Reside em Campinas, SP.

MG: uma senhora brasileira, solteira, nascida em 04/04/1948. Recém-aposentada, foi agente de turismo. De forte personalidade, vem lutando por garantir sua autonomia. Durante as atividades, demonstra boa disposição, ainda que um pouco impaciente, principalmente quando esbarra em sua maior dificuldade que está em dizer as palavras certas, sem trocá-las. Gosta muito de praia, indo sempre à cidade de Bertioga, no litoral de São Paulo, e pretende tirar sua carteira especial de habilitação.

NS: uma senhora casada, nascida na cidade de José Bonifácio, Estado de São Paulo, em 28/12/1959. Kursou os primeiros anos do ensino fundamental e trabalhou por muito tempo como empregada doméstica. Reside atualmente na cidade de Sumaré, SP. Uma de suas maiores preferências é ver TV. Bem humorada, é extremamente assídua no grupo, participando também de outras atividades do CCA.

NF: uma senhora portuguesa, viúva, nascida na cidade de Riveira do Espinho, em 27/09/1927. É a mais nova integrante do atual grupo. Participativa e com

uma fala bastante fluente, costuma se impacientar com a natural lentidão de alguns dos demais.

P: um senhor solteiro, funcionário público, nascido em dezembro de 1935. Foi bem pouco o tempo que tivemos juntos, já que ele não podia freqüentar o grupo toda semana. Usava sempre um chapéu ou uma boina, e uma bengala. Tinha uma dificuldade razoável para caminhar e era, então, um dos integrantes mais antigos do grupo. Freqüentou o CCA até novembro de 1997, quando faleceu.

SI, uma senhora nissei, casada e mãe de quatro filhos, nascida em 09/11/1940, na cidade de Presidente Venceslau, SP. Residente há muitos anos em Campinas, trabalhou e viveu grande parte de sua vida na zona rural. Descendente da primeira geração de imigrantes japoneses, teve como língua materna o japonês, mas os irmãos (numerosos) falavam português. Sempre que possível, canta-nos algumas canções naquele idioma e também "Asa Branca", de Luiz Gonzaga.

SM, um rapaz solteiro, nascido em 01/08/1975, na cidade de Capivari, SP. Sofreu um traumatismo crânio-encefálico (TCE) aos quatro anos de idade. Estudante (supletivo), mora com os pais e dois irmãos em Capivari, SP, onde já trabalhou numa granja, numa fábrica de produtos elétricos e no Correio. Apesar de freqüentar o CCA somente uma vez por mês, o faz com grande disponibilidade, participando sempre dos eventos extras, como as festas de fim de ano, passeios e festa junina.

SP, um senhor italiano, nascido em 10/03/1933, na cidade de Marcerada que, aos dois meses de idade, mudou-se para o sul da França (região de imigrantes italianos). Desde os 20 anos, vive no Brasil, tendo se casado com uma brasileira; aos 36 anos sofreu um AVC. Muito culto, gosta de geografia,

³³ É muito comum, na UNICAMP, que excursões semanais promovidas pelo Poder Público dos municípios

recorrendo muito a mapas a fim de comunicar-se. Cultiva hortaliças e produz temperos, em sua casa. Extremamente bem-humorado, acabou por desenvolver comigo um relação quase "clownesca"³⁴, onde brinca com expressões e negativas a todo momento. É um dos mais antigos integrantes do atual grupo.

vizinhos de Campinas trazam caravanas de pessoas para consulta e internação em seu Hospital de Clínicas.

³⁴ Do inglês *clown*, cujo significado direto é "palhaço".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M.A.P. - *O Encenador Como Dramaturgo - A Escrita Poética do Espetáculo*, ECA-USP, Tese de Doutorado em Artes, São Paulo, 1995.
- ARTAUD, A. - *O Teatro e Seu Duplo*, Edit. Martins Fontes, São Paulo, SP, 1993.
- ARTIOLI, U. - *Poetische Teatralli del Novecento*, in *Civiltà Teatrale nel XX Secolo*, Società Editrice Il Mulino, Bologna, Itália, 1986.
- ASLAN, O. - *O Ator no Século XX*, Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1994.
- BAKHTIN, M. - *Estética da Criação Verbal*, Martins Fontes Edit., São Paulo, SP, 2000.
- BARBA, E. e SAVARESE, N. - *A Arte do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*, Editora da Unicamp, Campinas, SP, 1995.
- BATTCKOCK - *A Nova Arte*, Edit. Perspectiva, São Paulo, SP, 1975.
- BENJAMIN, W. - *Magia e Técnica, Arte e Política*, Edit. Brasiliense, São Paulo, SP, 1986.
- BOAL, A. - *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1983.
- Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular - Uma Revolução Copernicana ao Contrário*, Editora Hucitec, São Paulo, SP, 1984.
- BRECHT, B. - *Teatro Dialético*, Edit. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1967.
- Estudos Sobre Teatro*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ, 1978.
- BRISSET, D. & EDGLEY, C. - *Life as theatre: a dramaturgical sourcebook*, Aldine de Gruyter, N.Y. USA., 1990.
- BROOK. P. - *O Teatro e Seu Espaço*, Edit. Vozes, Petrópolis, RJ, 1970.
- Mensonge et Superbe Adjectife*, in *Le Masque - Du Rite au Théâtre*, Editions du CNRS, 1988a.
- “Il Punto in Movimento:1946-1987”, Milão, Itália, Ubulibri, 1988b.
- BURNIER, L.O. - *A Arte de Ator - da Técnica à Representação*, Editora da Unicamp, Campinas, SP, 2001.
- CAMPBELL, J. - *O Herói de Mil Faces*, Edit. Cultrix/Pensamento, São Paulo, SP, 1988.
- CASSIRER, e. - *Introducción a Una Filosofia de la Cultura*, Fundo de Cultura Economico, México, 1967.
- CHEBABI, W. - *Corpo e Psicanálise*, in VILLAÇA, N. e outros (org.). *Que Corpo é Esse?*, Rio de Janeiro, RJ, Mauad, 1999.
- COFFINET, P. - *L'Homme qui ne savais Plus Parler*, in *Colloque de Mouans-Sartoux*, Factual Editions, Genève-Bruxelles-Paris, 2001.
- CORRAZE, J. - *As Comunicações Não-Verbais*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ, 1982.
- COUDRY, M.I.H. - *Diário de Narciso*, São Paulo, SP, Martins Fontes Edit., 1988.

- COUDRY, M.I.H. e MORATO, E.M. - *A Ação Reguladora da Interlocução e de Operações Epilingüísticas Sobre Objetos Lingüísticos*, in Cadernos de Estudos Lingüísticos, Campinas, SP, 1988.
- COURTNEY, R. - *Jogo, Teatro e Pensamento*, Edit. Perspectiva, São Paulo, SP, 1980.
- DAMÁSIO, A.R. - *O Erro de Descartes - Emoção, Razão e o Cérebro Humano*, Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1996.
- DE MARINIS, M. - *Dramaturgy of the Spectator*, in The Theatre Drama Review, Volume 31, Number 2 (T114), Summer, New York University, USA., 1987.
- DUCHAMP, M. - *O Ato Criador*, in BATTCKOCK, G.: *A Nova Arte*, Edit. Perspectiva, São Paulo, SP, 1975.
- DUPONTHIEUX, M. - "La Représentation", Hachette Livre, Paris França, 2001.
- ELIADE, M. - *Mito do Eterno Retorno*, São Paulo, SP, Edit. Mercuryo, 1992.
- ELIAS, N. - *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar, 1994, vol. I e II.
- ESSLIN, M. - *Uma Anatomia do Drama*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ, 1978.
- FERNANDES, S. e GUINSBURG, J. (orgs.) - *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*, Edit. Perspectiva, São Paulo, SP, 1996.
- GAGNEBIN, J.M. - *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*, Imago Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1997.
- História e Narração em Walter Benjamin*, Ed. Perspectiva, São Paulo, SP, 1994.
- GALIZIA, L.R. - *Os Processos Criativos de Robert Wilson*, Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1996
- GALVÃO, I. - *Henri Wallon: Uma Concepção Dialética do Desenvolvimento Infantil*, Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2000.
- GIRARD, OUELLET E RIGAULT - *O Universo do Teatro*, Livraria Almedina, Coimbra, Portugal, 1980.
- GÓES, M.C.R. - *A Natureza Social do Desenvolvimento Psicológico*, in Caderno Cedes 24, 3ª ed., Centro de Estudos Educação e Sociedade, Campinas, SP, 2000a.
- A Formação do Indivíduo nas Relações Sociais: Contribuições Teóricas de Lev Vigotski e Pierre Janet*, in Educação e Sociedade, No. 71, 2ª ed., CEDES, Campinas, SP, 2000b.
- GOFFMAN, E. - *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Editora. Vozes, Petrópolis, RJ, 1996.
- Estigma*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ, 1975.
- GOMBRICH, E.F. - *História da Arte*, LTC Editora, Rio de Janeiro, RJ, 16ª edição, 1999.
- GROTOWSKI, J. - Textos diversos recolhidos in *Máscara - Cuaderno Iberoamericano de Reflexión Sobre Escenología*, Nos. 11-12, reed. Outubro, México, D.F., 1996
- GUINSBURG, J. e outros - *Semiologia do Teatro*, Edit. Perspectiva, SP, 1988.
- HAMILTON, E. - *Mitologia*, Martins Fontes Edit., São Paulo, SP, 1995.

- HOLANDA FERREIRA, A.B. – *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1ª Edição, 14ª Impressão, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, RJ.
- JOYCE, J. - *Um Retrato do Artista Quando Jovem*, Edit. , 1987.
- LE BRETON, D. - *L'Adieu au Corps*, Éditions Métailié, Paris, 1999.
- LE GOFF, J. - *História e Memória*, Ed. Unicamp, Campinas, SP, 1986.
- LURIA, A.R. - *Fundamentos de Neuropsicologia*, LTC Editora, Rio de Janeiro, RJ, 1984.
- A Mente e a Memória*, Martins Fontes Edit., São Paulo, SP, 1999.
- MAFFESOLI, M. - *A Conquista do Presente*, Edit. Rocco, Rio de Janeiro, RJ, 1984.
- MAGALDI, S. - *Introdução ao Teatro*, Edit. Ática, São Paulo, SP, 1986.
- MORATO, E.M. *Significação e Neurolingüística*, in DAMASCENO, B.P. e COUDRY, M.I.H. (edit.). *Temas em Neuropsicologia e Neurolingüística*. Série de Neuropsicologia, v. 4., São Paulo, SP, Tec Art, 1995.
- O Centro de Convivência de Afásicos (CCA) Como Prática Discursiva*, Simpósio do IV Congresso Brasileiro de Neuropsicologia, Rio de Janeiro, RJ, 1999.
- MOUNIER, C. - *Devenir Comédien*, in *Les Voies de la Création Théâtrale*, No. IX, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1981.
- MOUSSINAC, L. - *História do Teatro: das Origens aos Nossos Dias*, Livraria Bertrand, Amadora, Portugal (edição original em 1957).
- NOVAES, M.H. - *Psicologia da Criatividade*, Edit. Vozes, Rio de Janeiro, RJ, 1971.
- NOVAES-PINTO, R. - *A Contribuição de Um Estudo Discursivo Para Uma Análise Crítica das Categorias Clínicas*, Tese de Doutorado em Lingüística, IEL-UNICAMP, Campinas, SP, 1999.
- NUNES, B. - *Introdução à Filosofia da Arte*, Edit. Ática, São Paulo, SP, 1989.
- OLIVEIRA, M.K. - *Vygotsky: Aprendizado e Desenvolvimento, Um Processo Sócio-Histórico*, Edit. Scipione, São Paulo, SP, 1999.
- PALOTTINI, R. - *Introdução à Dramaturgia*, Edit. Brasiliense, São Paulo, SP, 1983.
- PAVIS, P. - *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996.
- Dicionário de Teatro, Edit. Perspectiva, São Paulo, SP, 2001.*
- PINO, A. - *O Social e o Cultural na Obra de Lev S. Vigotski*, in *Educação e Sociedade*, No. 71, 2ª ed., CEDES, Campinas, SP, 2000.
- O Conceito de Cultura*, mimeo, Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, SP, 2001.
- PLAZA, J. - *A imagem Digital: Crise dos Sistemas de Representação, ECA-USP, São Paulo, SP, 1991.*
- POLITZER, G. - *Crítica dos Fundamentos da Psicologia II*, Editorial Presença, 1973.
- PONZIO, J. e outros - *O Afásico - Convivendo Com a Lesão Cerebral*, Santos Livraria Editora, São Paulo, SP, 1995.

- PORTER, Roy. *História do Corpo*, in: BURKE, Peter. *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo, Ed. UNESP, 1992.
- PRÓCHNO, C.C.S.C. - *Corpo do Ator - Metamorfoses, Simulacros*, Annablume Editora, São Paulo, SP, 1999.
- RAPOSO, P. - *Performances Teatrais - A Alquimia dos Corpos in Actu*, in ALMEIDA, M.V. (org.), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*, Celta Editores, Oeiras, Portugal, 1996.
- ROUBINE, J.J. - *A Arte do Ator*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, RJ, 1987.
- A Linguagem da Encenação Teatral*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ, 1982.
- SACKS, O. - *Um Antropólogo em Marte*, Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1995.
- SANT'ANNA, D. B. (org.). *Políticas do Corpo*. São Paulo, SP, Estação Liberdade, 1995a.
- (org.). *Corpo e História*. Cadernos de Subjetividade, São Paulo, SP, PUC, 1993.
- Corpo, Ética e Cultura*, in: BRUHNS, H.T e GUTIERREZ, G.L. (org.). *O Corpo e o Lúdico*. Campinas, SP, Editores Associados, 2000.
- SANTOS, R.C. - *Modos de Saber, Modos de Adoecer*, Editora UFMG, Belo Horizonte, MG, 1999.
- SCHILDER, P. - *A Imagem do Corpo*, Martins Fontes Ed., SP, 1981.
- SILVA, A. M. - *O Corpo do Mundo: Reflexões Acerca da Expectativa de Corpo na Modernidade*. Florianópolis, SC, UFSC - Tese Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, 1999.
- Corpo, Ciência e Mercado - Reflexões Acerca da Geração de Um novo Arquétipo da Felicidade*, Edit. Autores Associados, Campinas, SP, 2001.
- SMOLKA, A.L.B. - *A Memória em Questão: Uma Perspectiva Histórico-Cultural*, in *Educação e Sociedade*, No. 71, 2ª ed., CEDES, Campinas, SP, 2000.
- SOARES, C. L. - *Imagens da Educação no Corpo*. Campinas, SP, Autores Associados, 1988.
- Corpo e História* (Org.), Edit. Autores Associados, Campinas, SP, 2001.
- SOUZA, F. F. - *O corpo dança: con(tradições e possibilidades de sujeitos afásicos*, Tese de Mestrado, FE-UNICAMP, 2001.
- SPOLIN, V. - *Improvisação Para o Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1979.
- STANISLAVSKI, C. - *A Preparação do Ator*, Edit. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ, 1988.
- A Construção da Personagem*, Edit. Civilização Brasileira, 2ª edição, Rio de Janeiro, RJ, 1976.
- UBERSFELD, A. - *La Escuela del Espectador*, ADE, Madri, Espanha, 1997.
- VASCONCELOS, L.P. - *Dicionário de Teatro*, LP&M Ed., Porto Alegre, RS, 1987.
- VIGOTSKI, L.S. - *A Formação Social da Mente*, 5ª ed., Martins Fontes Edit., São Paulo, SP, 1994.

Manuscrito de 1929: Psicologia Concreta do Homem, in Educação e Sociedade, No. 71, 2ª ed., CEDES, Campinas, SP, 2000.

Pensamento e Linguagem - Martins Fontes Edit., São Paulo, 1995.

Psicologia da Arte, Martins Fontes Edit., São Paulo, SP, 1998.

WALLON, H. - *"Do Ato ao Pensamento - Ensaio de Psicologia Comparada"*, Moraes Editores, Lisboa, Portugal, 1979.

WEKWERTH, M. - *Diálogos Sobre Encenação Teatral*, Editora Hucitec, São Paulo, SP, 1986.

Sites visitados:

<http://www.carcasse.com/revista/delsarte/danca.htm>

<http://www.epub.org.br>

<http://www.grupotempo.com.br>

<http://perso.wanadoo.fr/jerome.grondim/Aphasie.htm>

Vídeos/CDs

CCA - sessões gravadas entre 1996-2002

Programa Roda Viva (TV Cultura, SP, 1997),

"Sete Cartas Para Pierina", rádio-novela, Escola Livre de Teatro de Santo André, SP, 2000.