



**RASABOXES À BRASILEIRA:
UMA VIA PARA A PERFORMATIVIDADE AFÁSICA**

**RASABOXES BRASILEÑAS:
UN CAMINO HACIA LA PERFORMATIVIDAD AFÁSICA**

**BRAZILIAN RASABOXES:
A PATH TO APHASIC PERFORMATIVITY**

Juliana Pablos Calligaris¹

<https://orcid.org/0000-0002-6751-8643>

RESUMO

O artigo investiga a aplicação da técnica dos *Rasaboxes* como ferramenta para o desenvolvimento da performatividade em pessoas afásicas e como meio utilizado para experimentar e refinar esta prática. A experiência, conduzida de 2003-2007/2013-2020 no contexto do Centro de Convivência de Afásicos/UNICAMP, explorou as expressões corporais e faciais das emoções como formas de comunicação alternativas à linguagem verbal. Os resultados apontam para o potencial da técnica na promoção da expressividade e na emergência de novas maneiras de performatividade, expandindo as possibilidades de jogo teatral e interação social para pessoas afásicas. As conclusões evidenciam a importância desta experiência para a criação de uma metodologia pedagógica para a construção teatral de maneira geral, abrindo caminhos para novas pesquisas e práticas teatrais inclusivas.

Palavras-chave: Cena Contemporânea, *Rasaboxes*, Teatro Performativo, Afasia, Pedagogias de Criação Artística.

RESUMEN

El artículo investiga la aplicación de la técnica *Rasaboxes* como herramienta para desarrollar la performatividad en personas afásicas y como medio para experimentar y perfeccionar la práctica. La experiencia, realizada en el contexto del Centro Comunitario de Afásicos/Unicamp, exploró las expresiones corporales y faciales de las emociones como

¹Artista-docente-pesquisadora em Artes Cênicas. Doutora em Artes Cênicas (2023), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP – PPGAC/IA-UNICAMP, na linha de pesquisa Poéticas e Linguagens da Cena. Orientadora: Profa. Dra. Suzi Sperber. Bolsista Capes. Cofundadora da Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas de Campinas, criada em 1991.

formas alternativas de comunicação al lenguaje verbal. Los resultados apuntan al potencial de la técnica para promover la expresividad y el surgimiento de nuevas formas de performatividad, ampliando las posibilidades de juego teatral y de interacción social para personas afásicas. Las conclusiones resaltan la importancia de esta experiencia para la creación de una metodología pedagógica para la construcción teatral en general, abriendo caminos para nuevas investigaciones y prácticas teatrales inclusivas.

Palabras clave: Escena Contemporánea, *Rasaboxes*, Teatro Performativo, Afasia, Pedagogías de la Creación Artística.

ABSTRACT

This article investigates the application of the *Rasaboxes* technique as a tool for the development of performativity in aphasic individuals and as a means used to experiment and refine the practice. The experiment, conducted in the context of the Centro de Convivência de Afásicos/UNICAMP, explored the body and facial expressions of emotions as alternative forms of communication to verbal language. The results point to the potential of the technique in promoting expressiveness and in the emergence of new forms of performativity, expanding the possibilities of theatrical play and social interaction for aphasic individuals. The conclusions highlight the importance of this experiment for the creation of a pedagogical methodology for theatrical construction in general, opening paths for new research and inclusive theatrical practices.

Keywords: Contemporary Scene, *Rasaboxes*, Performative Theater, Aphasia, Artistic Creation Pedagogies.

Em 1999, na Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, fundada em 1991 em Americana-SP, nosso diretor e professor Antonio Genco² propôs investigarmos a evolução do teatro do século XX para o século XXI a partir do estudo de vários processos teatrais performativos notórios no campo das artes cênicas, que já começavam a ser entendidos como campo expandido. Aquele estudo se deu a partir da montagem de *Réquiem para os Vivos* (1999-2001), com texto e direção de Genco — uma peça distópica pós-apocalíptica — seguindo os estudos por *Entre Quatro Paredes* (2002-2004), de Jean-Paul Sartre, com direção de Zeca Coelho e culminando em *Passagem das Horas* (2005-2010), espetáculo de teatro performativo a partir do poema homônimo de Fernando Pessoa em seu heterônimo Álvaro de Campos, com direção de Genco. Passamos a investigar a cena contemporânea e seus modos de criação e, à época, suas novas pedagogias de formação artística por defendermos um ponto de vista segundo o qual:

² Autor, ator e diretor. Profissionalizou-se em 1981. Formado em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Farias de Brito em 1979. cursou, na Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, especialização em nível de pós-graduação em Arte-Educação. A partir de 1987, leciona na Graduação em Artes Cênicas da Faculdade Marcelo Tupinambá, no Curso Técnico em Arte Dramática do SENAC Santana/SP e em vários cursos e oficinas contratados pelas Secretarias de Cultura do estado e do município de São Paulo. Atua em filmes e em várias montagens de espetáculos desde a década de 1970. Autor da letra da música *Porto Solidão*, vencedora do primeiro MPB Shell, realizado pela Rede Globo em 1980, com prêmio de melhor intérprete para Jessé. Em 1991, funda, com Juliana Calligaris, a Cia Trilhas da Arte.

O teatro contemporâneo busca uma espécie de autossuficiência, que o faça necessário pelo simples fato de ser teatro. Pretende que o espectador vá “ao teatro com a intenção de que ali lhe apresentem uma *operação de teatralização*” (Guénoun, p. 139). Assim, qualquer um que vai ao teatro o faz com vistas ao jogo. O jogo é o atrativo tanto para quem age quanto para quem assiste. E todo espectador contemporâneo é um jogador em potencial e por isso se identifica, não no âmbito do imaginário, mas no âmbito do real com o ator em cena (MEDEIROS; SANTOS, 2016, p. 134. Grifo da autora).

Na sequência dos estudos, concebemos *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, com direção de Gincó (2009-2012), o que afirmou uma criação cênica expressionista-épica que desvelava a ficção por trás do jogo. Depois, com direção de Leticia Olivares — que nos apresenta e nos introduz aos *Rasaboxes*³ e a partir destes espetáculos — vieram *Catadióptrico* (2011-2012), com roteiro performativo de Monalisa Vasconcelos (que falava sobre qual seria a importância ou necessidade do teatro e da atriz/ator na contemporaneidade) e *Janelas para Uma Mulher*⁴ (2014-atual), meu solo teatral, com roteiro que apresenta um desdobramento das questões levantadas no espetáculo anterior, tais como racismo, capacitismo, homofobia, luta antimanicomial, tortura na ditadura empresarial-militar brasileira e violência de gênero. Durante a pandemia de Covid-19, em 2021, a fim de prosseguirmos com estes estudos, realizamos a leitura dramática *online* e ao vivo de *A Mulher como Campo de Batalha*, de Matei Visnièc, com direção de Olivares.

Desta maneira, investida da busca que havia iniciado a partir da minha formação de teatro de grupo, é que minha pesquisa com *Rasaboxes* esteve o tempo todo presente em todas as minhas ações e construções artísticas desde 2011. Ao reingressar na universidade para o doutorado em 2018, a fim de prosseguir com a pesquisa em teatro e afasia decorrente do mestrado e da Iniciação Científica – IC, não pude evitar o rumo que já estava seguindo como artista fora da academia, isto é, um estudo do teatro e das teatralidades em campo expandido e diverso no século XXI.

Todo o trabalho que venho desenvolvendo com *Rasaboxes* foi sendo aprimorado na prática do meu fazer artístico e pedagógico e o ponto alto do meu aprimoramento como pesquisadora e professora **rásica** foi a minha experiência ao desenvolver o módulo de *Rasaboxes* com o meu grupo de teatro — a Cia Trilhas da Arte — com pessoas afásicas no mestrado e posteriormente analisada para a escrita da tese. Esta análise e a elaboração da narrativa deste artigo, constituem a fundação de uma pedagogia de criação artística que estabeleci a partir do meu trabalho com pessoas que tiveram acidente vascular cerebral.

³ Para referências sobre os *Rasaboxes*, origens, descrições, aplicações *vide*: *O ator como atleta das emoções: o rasaboxes*.| Michele Minnick/Towson University (Towson, MD, USA) e Paula Murray Cole/Ithaca College (Ithaca, NY, USA). **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 3, n. 1, 2012. Disponível em: [O ator como atleta das emoções: o rasaboxes | Michele Minnick Towson University \(Towson, MD, USA\) e Paula Murray Cole Ithaca College \(Ithaca, NY, USA\) | O Percevejo Online](#). Acesso em: 24 fev. 2025.

⁴ Link do vídeo do espetáculo disponível em: [Janelas Para Uma Mulher - Cia Trilhas da Arte](#). Acesso em: 27 fev. 2025.

A oficina ministrada no I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR⁵ reflete **uma pedagogia de criação e formação artística** inovadora, enraizada na **cena contemporânea** (cf. FABIÃO, 2009). Suas bases derivam do Programa de Expressão Teatral (PET) com pessoas atuadoras afásicas, que dirigi no Centro de Convivência de Afásicos (CCA/IEL/UNICAMP). O trabalho explora processos performativos movidos pela **pulsão de ficção** — a criação de narrativas de valor simbólico por meio do imaginário, simbolização e efabulação (SPERBER, 2009, p. 7) —, destacando o **corpo-cognição** como epicentro da reinvenção expressiva.

Quando uma pessoa afásica⁶ fala, muitas vezes ela se utiliza de uma fala que chamamos de “telegráfica”, isto porque algumas sequelas da afasia dificultam ou impossibilitam o uso regular da boca e da língua, deste modo, essa pessoa falará de um jeito muito singular, único, fazendo emergir toda uma gama sígnica de performatividade própria e inédita, pois terá que mobilizar todo o seu corpo, seus olhos e suas expressões faciais e/ou se aproveitar de sons onomatopaicos e interjeições, a fim de fundar o ato comunicativo.

Com graus variados de severidade, pessoas afásicas, de modo geral, hesitam para falar — como nos ensina Morato (2000, p. 2) — e muitas vezes perdem o “fio da meada”, demonstram instabilidade no uso das palavras, trocando de forma inesperada — e um tanto incompreensível — umas pelas outras e têm dificuldade de encontrar aquelas que gostariam de enunciar, porém, elas não são amnésicas. Podem até pronunciar de forma laboriosa e lenta os sons da fala, podem repetir partes da palavra, distorcê-las ou suprimi-las, contudo não são gegas ou padecem de deficiências físicas que as impeçam de articular; podem falar de maneira “telegráfica”, sem que isso signifique necessariamente que perderam as palavras ou que não mais entendam a complexidade linguística. Por vezes, seus enunciados parecem desconexos e então sentem-se à deriva porque não conseguem estabelecer relações de sentido entre as palavras ou entre as palavras e as coisas do mundo a que se referem, o que dificulta não apenas os processos expressivos da linguagem, mas também os interpretativos — necessários para o fazer teatral ou para lermos nas entrelinhas ou captarmos duplos sentidos e subentendidos — mas isso não quer dizer que têm uma deficiência intelectual.

Quando uma pessoa afásica fala, às vezes não é uma palavra que vem à tona, mas um som carregado de significado. Por isso eu trouxe o *Rasaboxes* para o PET, porque esta técnica trabalha com este tipo de materialidade, com a expressão do corpo mais pura e sem filtro *a priori*. Começo partindo

⁵ Produzido por mim/Cia Trilhas da Arte e por Paloma Dourado/Grupo de Teatro Estrada em janeiro de 2024, com recursos do ProAC/SP 2023 e cujo projeto é de minha total autoria.

⁶ “As afasias, *grosso modo*, são sequelas na linguagem decorrentes de um episódio neurológico, como acidente vascular cerebral (AVC), traumatismos cranioencefálicos ou um tumor cerebral. Essas sequelas acarretam ao indivíduo dificuldades nos processos de produção e interpretação de linguagem em vários níveis: fonoarticulatórios, sintáticos, quanto à capacidade de ordenar os elementos dos enunciados em formas ‘gramaticalmente’ aceitas, como, por exemplo, a ‘fala telegráfica’, em que há ausência dos elementos conectivos; no nível lexical, dificuldade de acesso às palavras, além de dificuldades de produção e interpretação do sentido nos enunciados” (MORATO *et alli*, 2002, p. 2. Grifo da autora).

de uma pose estática sobre as emoções pré-definidas pelo próprio jogo **rásico**; depois, esta pose inicial ganha uma respiração proposta pela⁷ intérprete, a seguir, esta respiração torna-se um som, este som torna-se uma palavra decorrente deste som e esta palavra, finalmente, se transforma em frases, textos, roteiros; tudo isso decorrente de um deslizamento de um modo expressivo para o outro, em um fluxo: pose corporal, respiração, som, palavra (do jeito que ela vier), texto/dramaturgia.

No seu fazer teatral e em sua comunicação, a afásica fez uso de componentes de expressão para formar uma ação ou um gesto: por isso sua boca se mexeu e emitiu sons e a testa e as sobrancelhas foram acionadas e os olhos ficaram arregalados? Sim, e isto quer dizer que as atadoras mobilizaram as expressões da testa, as expressões das sobrancelhas, as expressões dos olhos, as expressões da oralidade. Ombros serão muito usados nos seus processos expressivos e comunicativos e as atadoras farão movimentos e gestos com as mãos e mesmo cada mínimo gesto dêitico (gesto de apontar com os dedos) será importante, porque a afásica se aproveitará fartamente dele, assim como igualmente fará uso da expressão das pernas, nem que seja tremelica-las. E o que são tais expressões? São as microunidades expressivas que significam, microunidades de sentido que compõem o todo de uma unidade performativa/comunicativa de uma pessoa afásica, segundo o que concebi para uma pedagogia de criação cênica a partir destes corpo-cognição.

Em outras palavras, ao convocarmos várias expressões, ou seja, várias microunidades expressivas para performar uma ação, implicamos também na **coexistência entre elas** e no fato de elas também **estarem em simultaneidade**, sendo que, a cada instante, uma combinação de expressões (o olhar + uma virada de cabeça, por exemplo) estará mais salientada que a outra (o “dar de ombros” + o uso de uma onomatopéia como “tsk”, noutro exemplo), mesmo sendo realizadas ao mesmo tempo e assim sucessivamente, até o final completo da ação “inteira”, para que a situação performada pela afásica induza, obtenha ou construa um sentido que, nesta convocação, será ficcional.

Eleonora Fabião (2009, p. 323), no artigo publicado na *Revista Contrapontos* nos diz que “somos treinados para criar e executar movimentos, não para ressoar impulsos; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar”. A pesquisadora-performer nos ensina, ainda, que tendemos a sobrepor uma forma de corpo que imaginamos ser a ideal para aquele determinado tipo de rosto e expressão facial, em vez de nos deixar levar pelas sensações que aquele rosto ou expressão nos oferece quando observamos alguém, por exemplo. Isso foi relevante na minha pesquisa porque um dos centros da expressão teatral e da expressividade afásica é o rosto, e uma pessoa afásica apráxica vai ter que mobilizar muitas microunidades expressivas concomitantes, solidárias, substitutivas, para fundar seu ato performativo. E esta é a sua arte; esta será a forma da sua atuação.

⁷ Neste artigo faço generalizações no feminino, assim, “a afásica” por exemplo, refere-se a qualquer pessoa afásica.

A apraxia é uma desordem neurológica caracterizada pela perda (ou parte dela) da habilidade para realizar gestos e movimentos definidos, mesmo que a pessoa tenha vontade e condição física para fazê-los. Isso é resultado de disfunções nos hemisférios cerebrais, sobretudo do lobo parietal (fica atrás das orelhas e é o segundo maior lobo; é responsável por nossas percepções sensoriais, pela sensação de dor, pressão e temperatura). Esta condição implica na impossibilidade de execução de alguns tipos de movimentos — apesar de a pessoa manter intactas suas funções sensoriais, sua capacidade motora e a compreensão do que está sendo requerido de si. A apraxia impõe dificuldades no uso de objetos (escovar os dentes, por exemplo) e na realização de ações ou gestos comuns, como acenar um “tchau”. A apraxia pode acontecer de formas diferentes: **i)** membro-cinética: interfere na capacidade de mexer **intencionalmente** pernas e braços; **ii)** ideacional: a pessoa não consegue realizar tarefas da forma que gostaria; **iii)** orofacial ou bucofacial: não permite a realização **voluntária** de determinados movimentos que envolvem os músculos faciais.

Devido à apraxia, acontecem fenômenos neurofisiológicos quando uma pessoa afásica se expressa: por exemplo, acontece no momento em que a pessoa quer levantar uma das mãos ao falar a fim de causar densidade performativa ao que está dizendo e não consegue; então usará outros modos expressivos/comunicativos solidários e compensatórios — como tremelicar uma das pernas ou olhar de soslaio, arregalar os olhos, levantar os ombros — para dar cabo da expressão que deseja performar.

Por este motivo, assumi que estas **expressões** são o vocabulário performativo que compõem o **ato performativo afásico** e, portanto, são complementares, paradigmáticas, simbólicas, substitutivas e compensatórias, porque elas se solidarizam na composição da expressividade afásica. Muitas vezes, nós nos apoiamos somente na fala oral para comunicar, amortecendo nosso corpo, endurecendo-o, recrudescendo nossos processos expressivos e comunicativos, em uma atitude logocêntrica, pensando que a fala oral tudo resolverá. Uma pessoa afásica, eventualmente, não falará assentada no vernáculo *ipsis literis*, mas ela vai falar, de um jeito ou de outro — por vezes, como pude atestar, de uma maneira bem mais eficaz e expressiva do que eu, que sou uma atriz treinada — porque ela vai usar seu corpo inteiro de forma única e inimitável para fazer isso ou o que ela puder mobilizar dele, para se expressar no mundo e com seus pares.

E quando digo “falar” ou “expressar”, não estou focando somente na vida privada ou pública, eu estou mirando, acima de tudo, no fazer teatral. Ou seja, no teatro, todos esses processos expressivos afásicos serão exponenciais, demandando a pulsão para ficcionar, e é neste momento que atuo como professora, no momento da erupção destas expressões, ao fazer a mediação simbólica delas para a própria atuadora (seja ela afásica ou não), porque tais expressões emergem em modos diferentes de significação, como a ação de levantar a mão — um modo que é uma **ação** — associada ao gesto de “dar de ombros” — outro modo, que é um **gesto** — simultaneamente.

Assim, ao observar todo o cabedal expressivo do corpo-cognição⁸ afásico investido do poder de evocar e invocar atos e expressões diferentes, simultâneas, compensatórias e solidárias solicitadas pela sua pulsão de ficção é que trouxe os *Rasaboxes* para dentro do PET, porque percebi que a performance das atadoras existia a partir de suas emoções mais entéricas (não necessariamente vinculadas a um conteúdo meramente cerebral, mas às vísceras, ao demais órgãos do corpo), mais psicofísicas (e não psicológicas), ou seja, de seu cabedal psíquico.

Desde 2011, a partir do trabalho de direção de Leticia Olivares, eu passei a estudar, praticar e desenvolver pesquisa em *Rasaboxes*. Olivares aprendeu a técnica diretamente com a artista e pesquisadora estadunidense Michele Minnick em 2010, através do Vértice Brasil⁹, ligado ao *The Magdalena Project*¹⁰. Em outubro de 2014, após a experiência com Olivares nos anos anteriores, estreei o solo *Janelas Para Uma Mulher*, espetáculo que foi construído a partir da técnica e que está em circulação até hoje. Ministro oficinas de *Rasaboxes* em todo o estado de São Paulo desde 2013, inclusive em diferentes unidades do Sesc/SP e em diversos programas culturais. E por que tudo isso tem importância? Porque pude perceber, tanto dentro quanto fora de mim, os efeitos benéficos para o corpo e para a mente, que as ressignificações simbólicas que acontecem na prática do *Rasaboxes* provocam, impulsionadas pela necessidade de ficcionalizar estados, presença, movimentos, gestos e ações demandados pelos códigos do jogo.

Entendi que, no PET, eu precisava oferecer às atadoras um meio para que pudessem exprimir suas emoções, pô-las para fora de si através do jogo teatral e é diante deste entendimento que apresento a seguir o **Dado 1**, extraído das transcrições das sessões do PET, contidas no *AphasiAcervus*¹¹.

DADO 1 - Corpus: AphasiAcervus¹² (07/03/2013)¹³

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, SI, MN e EC.

Legenda: Todas estão sentadas em cadeiras de cada lado do tabuleiro de *Rasaboxes*, marcado no chão com fita crepe, sem nada escrito ainda. Início das atividades de 2013, meu reingresso ao grupo para o mestrado.

Obs.: Nesta sessão, afim de apresentar o jogo às atadoras afásicas, usei da tradução aproximada do nome das *rasas* em português.

⁸ Um corpo-cognição afásico é um corpo performativo afásico, ou seja, aquele que age em cena ressignificando ações, gestos, movimentos e oralidade, produzindo mimese, realizando ação física presente de cena, sem “esconder” seu corpo fenomenal, quer dizer, um corpo no qual os comprometimentos e sequelas provocadas pela afasia se deixam ver e fazem parte dos processos expressivos e performativos deste mesmo corpo vivido-no-mundo e que constrói sentidos e significados através do teatro. Para mais, *vide*: CALLIGARIS (2023).

⁹ Disponível em: <[Vértice Brasil](#)>. Acesso em: 18 jul. 2025.

¹⁰ Trata-se de um projeto que reúne mulheres da cena ao redor do globo, criado no País de Gales, e do qual Julia Varley, atriz do *Odin Teatret*, é uma das fundadoras. Disponível em: <[The Magdalena Project - international network of women in theatre](#)>. Acesso em: 24 fev. 2025.

¹¹ É o banco de dados digitais do CCA, localizado nas dependências do LAFAPE/IEL e com livre acesso a qualquer pessoa interessada, que armazena em vídeo todas as sessões, festas, eventos e passeios que o centro já promoveu, inclusive todas as sessões do PET que ministrei. Disponível em: <[Cogites/IEL: AFASIACERVUS](#)>. Acesso em: 18 jul. 2025.

¹² Conforme pode ser visto em https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs. Acesso em 24 fev. 2025.

¹³ Fiz uso da norma transcripcional adaptada da utilizada no *AphasiAcervus*/UNICAMP para transcrições simultâneas de gestos, ações, movimentos e falas em atividades comunicativas e expressivas (ou seja, para transcrições multimodais).

1. JC O primeiro trabalho de teatro que eu quero propor pra vocês hoje é um trabalho que
2. eu tenho desenvolvido/ já faz um ano/ um ano e meio mais ou menos// ((respira fundo,
3. sentada junto com as afásicas em volta do tabuleiro, enquanto puxa os próprios cabelos para trás antes de prosseguir)).
4. é uma experiência teatral muito bonita/ que vem lá das Índias.../ ((faz uma pausa).
5. MS ((cantarola uma canção que menciona a Índia, chacoalhando os ombros)).
6. JC ((ri; algumas pessoas também)) /...das Índias orientais.../ nossa que...
7. coisa antiga que eu falei// Bom... vem lá da Índia// É uma técnica de teatro é:: HINDU
8. muito legal que trabalha com a cognição das emoções(olha para o grupo).
9. TD ((interessadas, escutam com o corpo atento e fazem movimento de sim com a cabeça)).
10. JC ((movimento de sim com a cabeça)) **Bem BACANA// É::** essa técnica se chama
- RA::SA-
11. BO::XES// ((pausa e olha)). / **Rasa...** / R-A-S-A.../ ((soletra))./ numa transcrição.../
12. ((espalma as mãos))/ latina, **né?** ((olha para o grupo)/ porque é uma palavra... **Hindu//**
13. MS hum// ((todas muito atentas, com os corpos mobilizados)).
14. JC Da Índia... RASA-BOXES// do inglês, caixas//
15. MS Isso//
16. JC Isso// No singular é box, no plural é boxes// Então/ seria CAixas... de *rasa* ((espalma
17. sempre as mãos durante a explicação)). QUE quer dizer **rasa?**
18. MS MU::ito...((MS faz um movimento para a pergunta, com a mão esquerda)).
19. JC [Rasa.../ O que quer dizer rasa// *Rasa* é uma palavra que a gente não conhece/
20. é uma palavra de um idioma... é::/ ((gesto amplo com a mão e braço direitos)).
21. num... **num** é familiar, né? ((comentários e movimentos de cabeça de sim)).
22. MN **rasa?** ((pergunta para entender a palavra, olhando para JC)).
23. JC RASA//
24. MN ENTÃO/ *rasa* é um coisa... co::om (2 seg)/ ((faz gesto de algo fino e liso com as mãos)).
25. que está... es/es...
26. JC ((fazendo gesto de algo fino, liso e esticado com as mãos)) estic.../
27. MN É... ((segue fazendo o mesmo gesto)).
28. JC [num é profunda...//
29. MN Não// ((segue fazendo o gesto; quando termina de dizer “não”, para)).
30. JC ((concordando com a cabeça; em seguida:)) **Isso** em língua portuguesa (2 seg) **né?**
32. ((gesto dêitico com o dedo indicador da mão direita para cima)) Né? Em língua **indiana** ((repete o dêitico com o dedo indicador da mão esquerda)).
33. *rasa* quer dizer sabor//
34. MN Tem diferença// ((gesto dêitico de alternância; leva os dedos da mão direita à boca, intrigada)).
35. JC Num é **ótimo?** ((silêncio; todas olhando para JC))/ Eu acho assim... **espetacuLAR//**
- (...)
41. JC Rasa também quer dizer **saber**/ igual no latim// no latim nossa palavra *SAPERERE*/ ...*SAPERERE*/ quer dizer **sa-ber** e quer dizer **sa-ber**... num **é?**/ nossa palavra em português/ **sabor**/ vem da palavra latina *sapere* ((segue a explicação enquanto todas prestam atenção)) e a palavra **SAbor** também vem da palavra latina *sapere*// então *rasa* é a mesma coisa/ também quer dizer **SAbor** e quer dizer **SAbor**// ((breve pausa)).
42. O SABOR das **emoCÕES**/ então seriam caixas de sabor ou caixas de emoção/ numa tradução livre que eu **facu**// ((gesticula com a mão direita para frente)).
43. ((levanta e vai até um dos vértices do tabuleiro)) no RASA/ no rasaboxes/ portanto, que é esse jogo de **experimentar os sabores das emoções**/ ((movimenta-se e anda pelo fundo da sala enquanto fala)) e os **saberes** que as emoções NOS TRAZEM// a gente brinca com oito emoções// ((todas muito atentas à explicação)).
- (...)
47. JC São oito emoções... (3 seg) **básicas**// ((ainda em pé, gesticula enquanto fala)).
- (...)
55. JC Então/ as oito emoções// vou tentar usar aqui a minha memória... (2 seg)//
56. EC [hum...//
57. JC ...Visual/ porque eu lembro do tabuleiro// ((gesticula, referindo-se ao tabuleiro no chão)).
58. JC ((suspira e fala)) raiva/ bravura/ amor/ medo/ deslumbramento.../ desculpa ((esbarra no pé de SP))/ **nojo/ alegria/ tristeza**//
59. ((enquanto nomeia, caminha de um retângulo a outro, sempre usando as mãos, gesticulando enquanto diz os nomes das *rasa* numa tradução aproximada em português)/ OITO// ((desenha um retângulo no chão com o dedo indicador da mão direita, sobre o que lá já estar marcado)).
60. EC [e Aqui?
61. JC [AQUI// ((JC entra no retângulo central, a caixa *shanta*; sorri para EC)).

62. JC ((bate uma palma, usa o indicador e o médio para apontar para seus próprios olhos e em seguida em direção a EC)) Ô/ ((e emite um onomatopeia de rapidez)/ Tá além/ hein?/ Tá atenta// aqui/ ((ri)) aqui é o neutro// ((fala dentro do *shanta*, gesticulando)).
63. MS ((assobia)) MEU...//
64. JC É o ZERO//
65. EC A:::AH ((diz, entendendo, enquanto MS espalma a mão esquerda sobre a testa em forma de aba, numa atitude de assombro e compreensão)).
66. JC Os hindus conheciam o zero... como os maias// NEM PiTÁgoras conhecia o zero direito e os hindus/ Ó... (estala três vezes os dedos da mão direita)).
67. JC É o zero/ é o nada que precede a respiração do deus Brahma// MAS não é o nada/ vazio... é::é... vácuo/ NÃO// É o NEUTRO preenchido de TUDO// ((pausa; do centro olha para TD, que a olham de volta. Silêncio))./ É bonito/ né?
68. JC Em japonês eles chamam de MA ((gesto dêitico formando um parênteses))./ no Japão é MA// ((mesmo gesto))/ ator japonês/ antes de começar um espetáculo de teatro Nô ou Kabuki/ ele entra em estado de MA/ que é um “nada” que precede a criação// ((gesticula com as mãos, sempre, enquanto fala)).
- (...)
71. JC Quando é que o pega não te pega?/ Quando você tá no... (2 seg) “piques”/ então aqui é o “piques”/ [da brincadeira de pega-pega] que não acontece NADA/
72. EC [a:::AH-anh-ham// ((compreendendo)).
73. JC Tipo isso// ((gesto dêitico de levar o indicador da mão direita da cabeça ao ar em diagonal, duas vezes)). / Entendeu? / ((TD tem atitudes de compreensão, muito atentas)).
74. JC Bom/ então/ vamos fazer assim? (...)/ Vamos marcar as emoções?// ((pega várias folhas e lápis e escreve os nomes das *rasa* nelas)).

Com os *Rasaboxes* temos uma técnica performativa com códigos bem definidos, na qual a arbitragem da prática já é organizada dentro de um escopo performativo: cada pessoa (afásica e não afásica) desliza de uma ação psicofísica (exigida pela prática) para outra, conforme sua compreensão e expressão única, autêntica e individual dos códigos do jogo.

Naquele importante dia, que marcou minha reentrada no grupo, procurei inserir as atuadoras imediatamente no contexto da ficção performativa demanda pelas *rasas*. A partir daquela retomada do PET, meu modo de propor e conduzir a prática também se tornou performativo. Cada exposição, as minhas falas como orientadora, encenadora, professora, passaram a ser modos de construção cênica, alinhados às propostas vindouras dentro e fora do PET. A partir daquele dia, assumi esta metodologia e esta forma de argumentação em cada módulo que se seguiu, numa espécie de amadurecimento como professora, como pesquisadora e como artista.

Voltemos, pois, à descrição da sessão. Na sequência da situação transcrita no **Dado 1**, fui escrevendo o nome de cada *rasa* em folhas de sulfite e a cada nome escrito, fui contextualizando cada uma das oito *rasas*, explicando-as; depois, preendi com fita crepe as folhas com os oito nomes no chão, colocando cada folha em um retângulo do tabuleiro. Ao escrever, por exemplo, *raudra* (raiva, ira) contextualizei este “**sabor**” (*rasa*) de algumas formas, fazendo uso de metáforas pertinentes no pelo jogo, perguntando ao grupo, por exemplo, se lembravam qual o crime que estava sendo veiculado pela mídia naquele momento, que havia sido cometido por extrema **ira**, na cidade de Contagem. O ator MS prontamente diz: “Minas Gerais”. Tanto palavra quanto situação evocadas pavimentaram o patrimônio cultural comum do grupo, pois quando ele disse o nome desse estado, estava se referindo

ao crime que abalou a opinião pública na época — cometido pelo goleiro Bruno¹⁴ — que havia sequestrado e assassinado sua ex-mulher, Eliza Samúdio, por ela exigir, tão somente, que ele pagasse a pensão do filho, que se negava a pagar. O grupo demonstrou atitudes de compreensão do “sabor” **raiva** e o caminho se abriu para o estabelecimento do “sabor” seguinte: *vira* (bravura, coragem).

Começo perguntando o que é bravura. EC responde que é “poder”, ao que replico dizendo que raiva também é um poder. O grupo fica em silêncio reflexivo e em seguida digo que é “coragem” ou *vira* no *Rasaboxes* e peço para que alguém diga um exemplo de algum momento na vida em que tenha sido corajosa. MS diz (em sua “fala telegráfica”): “supremo federal”. Pronto! Embora ele não tivesse dado um exemplo de si, estabeleceu-se um novo contexto de compreensão e compartilhamento de informação, pois ele estava se referindo ao magistrado Joaquim Barbosa¹⁵, à época presidente do Supremo Tribunal Federal e relator do processo do “Mensalão”, que estava sendo julgado pela corte brasileira; as notícias dos enfrentamentos de Barbosa ao esquemas de corrupção no Congresso Federal corriam na imprensa e MS julgou o ex-ministro como “corajoso”, pelas suas atitudes naquele processo. E assim prossegui a cada novo “sabor”, ou seja, procurei provocar resgates de imagens, situações e memórias para situá-las e usá-las como exemplo, sempre estimulando as atuadoras a fazer a sua colocação, a sua contribuição.

Na sequência da instauração de cada *rasa*, firmamos uma série de acordos e, com isso, estabelecemos conexões **afectivas** e **defectivas** que foram a base do acionamento psicofísico das ações performativas nas *rasas*. Então, partindo do engatilhamento das ações físicas, que começa com as “poses”/“fotos”, seguindo pela etapa de deixar a respiração “preencher” aquela imagem, depois fazendo com que essa respiração deslize para um som que derive dela para, em seguida, permitir a esse som se tornar uma palavra e, finalmente, teatralizar esta palavra para que ela deslize para um texto (escolhido na hora ou previamente pensado), o jogo permite a ficcionalização performativa de estados emocionais lidos como sabores, que geram narrativas e histórias.

A minha experiência como atriz me ensina que, para se chegar de uma maneira eficaz aos objetivos propostos pela dramaturgia, pelo roteiro, pelo jogo, não se deve começar por um acionamento dos sentimentos ou psicologismos, porém, pelo corpo, isto é, deve-se começar pelos movimentos, pelos gestos, pelas ações físicas ou psicofísicas, que engatilharão a pulsão de ficção, uma vez que as ações psicofísicas “desenvolvem práticas energéticas que influenciam na dilatação do corpo, na dinamização das energias interiores, na concretização de forças invisíveis, como os vetores, na vibração dos movimentos internos do corpo psicofísico” (GUIMARÃES, 2016, p. 14).

Assim, brevemente, ações físicas são aqueles movimentos, aqueles gestos, aquelas ações

¹⁴ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Fernandes_de_Souza>. Acesso em: 24 fev. 2025.

¹⁵ Em 2013, Joaquim Barbosa foi eleito pela Revista *Time* como uma das cem pessoas mais influentes do mundo e incluído pela BBC Brasil em uma lista de 10 brasileiros que foram notícia no mundo naquele ano. Fonte: *Wikipédia*.

fiscalizadas — independentemente de haver falas ou texto associado a elas — que induzem no ser ficcional (convencionalmente chamado de “personagem”) as sensações-sentimentos-estados de ânimo apropriados para a situação.¹⁶

Pessoas afásicas se encontram em constante contato com “incongruências” (lapsos, repetições, retomadas, falhas apráxicas etc.) que, também presentes na linguagem não afásica, encontram-se enfatizadas na afasia, exigindo das atuadoras diversos e recorrentes movimentos de reorganização da linguagem nas suas práticas teatrais, porém, quando em atuação nos *Rasaboxes*, por exemplo, o acionamento das ações “psico-físicas” — em detrimento das ações “psico-lógicas” — abarcava essa condição totalmente, por ser essa, de fato, a performance afásica, o **ato [performativo] afásico**. De acordo com Tenente:

Descobrir qual é essa respiração de cada estado emocional. Então, tinha um foco muito forte na respiração em todas as caixas. E eu sempre ficava falando: “Qual é a respiração dessa *rasa*? Qual é a respiração dessa emoção?” Depois, num próximo encontro, eu começava a estimular que dessa respiração saísse um som. Não é para inventar um som da cabeça, um som que eu “acho” que é daquela *rasa*. Se estou ali dentro (da *rasa*), já tem um fluxo de movimento e de respiração; é só deixar o som sair. Não é para inventar um som descolado do corpo. Ao sair esse som com uma qualidade específica, vamos partir para a palavra. [...] E isso vai num processo que o personagem começa a entrar nas *caixas*. Então, primeiro é só o ator experimentando a ação vocal, *partindo de uma ação física* e, em seguida, trabalhamos a *ação física e vocal*. Depois, ele começa a levar o personagem para dentro das *caixas*. Eu comecei a fazer um experimento que foi, inclusive, *no momento de colocar os registros (desenhos) nas folhas*. Sugerí que os alunos comessem a colocar registros do personagem (TENENTE, 2016, p. 26. Grifos meus).

Nestas feições, os dados de afasia, repletos de descontinuidade em sua superfície, desafiaram-me — e ainda desafiam — quanto à questão da construção colaborativa do sentido de uma interação performativa da qual participa, em peso, a pulsão de ficção que geraria a **pulsão de teatralidade**, proposta por Medeiros e Santos (2016), em sua complexidade de processos simbólicos e ressignificados, ao pensar sobre o conceito de *pulsão* voltado para o teatro a partir do conceito original cunhado pela professora e pesquisadora Suzi Frankl Sperber:

Pensá-lo assim [o teatro], como necessidade absoluta nos leva a pensar que possa ser sua necessidade, também, algo mais, talvez necessidade inata e imperiosa, talvez uma necessidade pulsional. Desse modo, aventamos a possibilidade de que a necessidade do teatro se sonha *pulsão de teatralidade*. O que, portanto, nos levaria a um belíssimo encontro entre os dois conceitos abordados até agora. (MEDEIROS e SANTOS, 2016, p. 135). (Grifos da autora e do autor).

Um exemplo disso é o *status* dos próprios corpos das atuadoras enquanto falavam e interagiam comigo e com as provocações que eu fazia. A carnificação ficcionalizada dos sabores já estava

¹⁶ Os últimos trabalhos de C. Stanislávski (o *Método das Ações Físicas*), de V. Meyerhold (*Biomecânica*), de J. Grotowski (*O Teatro Pobre*) e de A. Artaud (*O Atletismo Emocional*) — para mencionar apenas quatro dos mais notórios — encontram-se reunidos na adoção desse paradigma.

naqueles corpos, emergindo; já diziam acerca das emoções **rásicas**, como pode ser visto na minha interação com SP, de 29'51'' ao 35'21'' do vídeo da sessão https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs, quando ele discursou performativamente com todo o corpo, psicofisicamente, contagiando o grupo com densidade cada vez maior, através da manifestação corporal (e intencional) da sua busca — só da busca, imagine o resto — da sua expressão de **ironia** (*hasya*); depois, ainda houve o momento em que ele construiu a pose e a respiração da ironia, do riso, do deboche, ficcionalizando este estado. Ou quando, na sequência, EC, ao falar sobre a **tristeza** (*karuna*) que ela sentia a respeito de seu pai beber demais, ela começou a rir e movimentar todo o seu corpo enquanto ri e desabafa com o grupo, inclusive contando sobre a **tristeza** de sua mãe sobre o fato, ainda que seu pai, segundo ela, se sentisse **alegre** (*hasya*, no sentido do jocoso) ao embebedar-se. Ela ficcionalizou esta tristeza ali, naquela sessão, no jogo do *Rasaboxes*.

As ações físicas naturalmente tornam-se ações psicofísicas ao serem invocadas como gatilho disparador da pulsão de ficção. Afinal, até mesmo o próprio Stanislavski (*apud* CERASOLI, 2010, p. 2) atesta essa condição intrínseca e atávica:

Stanislavski constata que a ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. No fim de sua vida, o mestre russo chega a dizer “*Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações-físicas*”. Para o mestre russo, *as ações são psicofísicas*, ou seja, no processo de sua execução as ações devem desencadear processos interiores, agindo desta forma como “iscas”. E sendo a “isca” de processos interiores, funcionariam como uma espécie de catalisador de outros elementos do Sistema. Estas são as duas principais características da ação (Grifos meus).

EC proveu o grupo com uma imagem psicofísica com “gosto” de **tristeza** (*karuna*) e seu corpo e fala expressaram esse “sabor”. Aproveitei este gancho cognitivo e engajei-me na fala de EC para, finalmente, instalar as pessoas na *rasa karuna*. Perguntei a EC o seguinte: “se sua mãe estivesse aqui, neste exato momento, em qual *rasa* ela estaria?”. Foi quando MS, sempre muito atuante, ativo e disposto, levantou-se e, autonomamente, ocupou a *rasa* central, conhecida como **shanta** ou a “clara luz”, a “santa paz” (em traduções aproximadas elaboradas pelo próprio Schechner), o lugar da observação, o lugar do *MA*. Este movimento inspirou EC que, logo depois, disse que colocava pai e mãe em **amor** (*shringara*). Este movimento permitiu-me direcionar a pergunta e engajar o grupo, ou seja, fui perguntando individualmente a cada pessoa, afásica e não afásica, em qual *rasa* cada uma queria estar. Não que estivessem sentindo o “gosto” disso ou daquilo necessariamente, mas que quisessem explorar, investigar, conhecer.

Após todas estarem ocupando uma das *rasas* do tabuleiro (quer dizer, as *caixas* de sabores), instruí quanto ao início da performance de forma prática, não me demorando em explicações teóricas, porém seguindo a estrutura do jogo e, de dentro dele e partindo dele, explicando-o passo-a-passo,

mantendo aquela atitude performativa que comentei anteriormente. Vejamos, então, o **Dado 2**:

DADO 2 - Corpus: AphasiAcervus (07/03/2013)

Contexto: sessão do PET com a presença das pessoas não afásicas EM (professora orientadora), JC (eu), RP, NF e NE e das pessoas afásicas MS, LM, SP, SI, MN e EC.

Legenda: Continuação do trabalho de *Rasaboxes*.

01. JC É::é... (2 seg) é importante que vocês não... não olhem pra mim...// ((fala enquanto se posiciona na sala de modo a ver melhor a TD))/ quando eu...// ((já posicionada))/ eu vou pedir agora uma-**uma** brincadeira de fotografia...//
02. EM [TÁ// ((de dentro do tabuleiro)).
03. JC Tá?/ mas não precisa **olhar pra mim/ né?**/ eu não preciso **aprovar** ou DESAprovar o que vocês vão FAZER//
04. TD ((atentamente olhando para JC enquanto explica; movimento de “sim” com as cabeças)).
05. JC NÉ?/ Num é.../ num é isso ((movimentos de concordância com as cabeças))/ certo?
06. JC ((para MS)) como vc está no neutro [*shanta*] a sua posição é ObservaDOR//
07. MS I:i:i:so ((fala, sorrindo brincalhão, apontando o dedo para TD, que riem de volta)).
08. JC TÁ **certo?**/ NÉ?/ E a ideia é que a gente faça um rodízio// SAbE o que eu vou pedir para vocês, **agora?** / ((senta-se numa cadeira)).
09. MS ((repete, a seu modo apráxico, o gesto anterior de JC, de apontar o indicador e o médio para seus próprios olhos para, em seguida aponta-los para o grupo com os mesmos dedos; risos)).
19. JC ((diz enquanto observa os risos)) um observador//
20. JC Mas depois a gente experimenta a posição de neutralidade ((referindo-se ao fato de MS estar no centro))/ pra gente entender a **potência...** (3 seg) do-dos outros/ né?/ porq.../ é um processo **dialético**:/ você afirma pela negação e nega pela afirmação// ((EM faz um gesto com os dedos indicador e polegar da mão direita, balançando-os de leve no ar, indicando o intercâmbio dessas posições)).
21. JC [NÉ?/ chama **dialética...**//
- (...)
26. JC Bom/ seguinte:/ (espalma ambas as mãos no ar) / eu vou contar **até déis**/ quando eu terminar de contar/ eu queria que vocês fizessem uma FO-TOGRAFIA... / ((levanta-se)).
27. **Uma fotografia**/ ((EM faz gesto dêitico com a mão direita indicando a câmera))/ uma fotografia é uma imagem parada// ((JC diz, olhando para ela)).
28. EM câmera?
29. JC PODE SER/ pode ser virado pra lá// ((diz, apontando e olhando para a câmera))/
Pode ser// ÓTIMO// ((aponta o dedo indicador da mão esquerda para cima, olhando para EM, que sorri)).
30. JC uma FOTOGRAFIA.../ que EX-presse esse sentimento// ((TD concordam; JC sempre gesticulando com as mãos, ilustrando as suas falas)).
31. A gente vasculhou **bastante** eles antes/ né?/ Quando a gente tava montando// ((refere-se ao tabuleiro com as mãos)).
32. Uma **fotografia**// uma fotografia pode se::er... no plano baixo ((abaixa))/ no plano médio ((sobe com joelhos semiflexionados))/ ou no plano alto ((fica em pé))/ uma **fotografia**//
33. EM **Tá**/ a gente faz uma expressão? ((diz, usando seu corpo e mãos para moldar o ar)).
36. JC Uma EXPRESSÃO/ uma POSE ((diz, agitando brevemente as mãos no ar)).
37. EM [de nojo/ de alegria... // ((TD fazem gestos e sons de compreensão)).
38. JC [um POSE// ((usa as mãos para moldar o ar)).
39. EM [((ininteligível, depois...))/ em movimento?
40. JC PARADA// ((faz uma pose e para)).
41. EM Parada//
42. JC Cê pode até ((avança para o meio das pessoas)) se movimentar enquanto eu estou contando até **déis**/ mas no **déis**/ tem que **fixar uma imagem**// ((diz abaixando-se e apoiando-se nos joelhos e andando para trás, saindo do tabuleiro)).
43. EM de alegria.../ de deslumbramento...// ((fala com TD, que denotam entender e acompanhar o raciocínio)).
44. JC [ISSO//
45. EM [...de nojo...//
46. JC Quem tá na.../ por exemplo/ ela tá na raiva.../ ((aponta para NF que expressa uma reação de surpresa ao ser apontada, colocando a mão esquerda sobre a boca)).
47. JC Por exemplo:/ ((fecha os punhos na frente do rosto e contrai todo o corpo, com cara fechada, propondo uma pose de “*raudra*”)).
48. NF A::ai/ nossa/ eu pensei NISSO// ((fala para TD; RP sorri)).
49. EC [É-é-é// ((concordando e apontando para NF)).
50. JC Assim// ((exemplifica, fazendo a pose))/ CONGELA// ((refaz a imagem; TD a observam)).
51. NF Ã-ham...// ((fala e sorri, se abraçando)).

52. JC **Dislumbramento:**/ ((volta o tórax para cima, abre e afasta mãos e braços para cima, arregalando um pouco os olhos e abrindo levemente a boca)).
53. TD ((olhares admirados, sorrisos, corpos que denotam atenção)).
54. JC Sei lá...// ((sorri, olhando para todos e desfazendo a pose, abrindo as mãos ao lado do corpo, denotando que aquela posse era uma sugestão)) cada um/ cada um/ **né?**//
55. EM ((fala algo baixinho, faz movimento de “sim” com a cabeça e volta-se para o seu retângulo)).
56. JC De nojo...// ((referindo-se à *rasa* de EM)).
56. JC LEMBRANDO que você pode fazÊ::Ê.../ por exemplo:/ ((começa e enumerar com os dedos))/ um... sentimento **pequeno**/ um sentimento **médio** ou sentimento **GRA::AN-DE** (fica na ponta dos pés)).
57. EM **Tá**//
58. JC Então **pore** [xemplo].../ nojo:/ nojo pode ser um nojinho/ um desdém/ **um nojo** ((completa o sentido, balançando para cima e para baixo a mão direita))/ ou um **NO::OJO** ((engrossa a voz, verga a torácica para baixo, abrindo as escápulas atrás e fecha os dois braços, unindo-os na frente do peito)).
59. TD ((NF ensaia uma expressão corporal e facial de “nojo”, MN levanta as mãos para cima, SP antes estava com o indicador da mão esquerda sobre a boca; MS e EM sorriem e as demais pessoas, atentas)).
60. EM de modo que::e.../ ((suspensão)) **OK**//
61. JC Tem essas intensidades/ são três intensidades ((levanta três dedos da mão direita))/ mesma coisa **o amor** e assim por diante//
62. JC (...) Mas não precisa **olhar pra mim**/ num busca o meu olhar/ **tá?**/ **desencana de mim**// Então/ vai entendendo qui-qui cê vai fazÊ//
63. EM **TÁ**//
64. JC Cada um/ né? ((olhares e sorrisos expectantes e de cumplicidade no grupo, enquanto se ajeitam e se concentram)).
65. EM Ai no déis/ cê **PAra?** ((JC vai para o fundo da sala, saindo do quadro da câmera)).
66. JC No déis eu **paro**// ((pausa; conta devagar, enquanto TD procuram sua pose))/ um/ dois/ três/ quatro/ cinco/ seis/ sete/ oito/ nove/ déis// ((bate uma palma; TD param)).
67. TD ((procuram encontrar sua pose; algumas pessoas mais salientemente expressivas que outras nesta ação)).
68. JC ((pausa)) **Congela**// ((pausa; algumas se movimentam um pouquinho))/ **SeGUra**// Num olha pra mim/ **Segura as estátuas**// ((16 segundos de pausa densa. JC está *off camera*)).
69. JC Eu vou dar uma **palma**/ **UMA PALMA**/ e você vai escolher **OUtra POSE** pro **mesmo** sentimento// ((JC *off camera*))/ **E...** ((bate uma palma; TD alteram as poses)). **CONGELOU**// **ISSO/ segura o olhar...** ((JC entra em quatro)) fixo/ **né**/ **o olhar olha** pra um ponto e **mantém**// ((anda pela lateral do tabuleiro, observando TD)) **ISSO**//
70. JC E agora vou dar outra palma você vai escolher **OUTRA foto**/ ((gestos dêiticos sempre acompanhando suas falas))/ Uma **TERCEIRA/ diferente**/ pro mesmo sentimento ((e imediatamente bate uma palma))/ **JÁ**// ((nova troca de poses; 5 segundos de pausa densa)).
71. JC ((denota com todo o corpo que observa com atenção)) **ÓTIMO**// ((3 seg))/ e relaxa ((gesto de baixar as mãos; TD relaxam o tônus corporal)).
72. JC F:::U:::u:sh ((onomatopeia de distensionamento)).
73. JC ((pausa e troca de olhares entre TD))/ **Olha:a:a:a..** (3seg)/ **grandes movimentos** ((grupo denota satisfação com a ação e com as poses realizadas)).
74. JC Agora nó'vamo fazÊ o seguinte (2 seg)/ cê experimentou esse// Pra VOCÊ...// É:::é.../ **tem uma regra**//
75. Porque.../ isso **aqui** ((refere-se ao tabuleiro, entrado no meio dele)) como eu disse inicialmente/ ((saindo dele)) é um treino de **emoção dos sacerdotes/ né?**
76. Era uma coisa tem **PLÁRIA**// **das sacerdotISAS TAMBÉM**// **então**/ nu-numa situação de/de templo **você num ANDA de qualquer jeito**/ porque é...((2 seg))/ **é extraordinário/ né?**//
77. Então você pode mudar de retângulo agora/ mas tem uma **REGRA**:/ num pode ir de forma **aleatória**/ você tem que pisar na linha// a gente num tem.../ ((ininteligível)) quando... em ângulos retos//
78. Na igreja católica era assim também/ mas essa tradição se perdeu// mas pode ver que a nave central da igreja é toda feita pra você andar em linha reta/ **né?** ((balança os braços e mãos para frente e para trás, “desenhando” um “corredor”)).
79. Ou para direita ou para a esquerda/ ou frente ou pra traz// **num tem círculo**/ o círculo só é permitido em situações de festividades **muito divinas**/ né?//
80. então vamo lá... ((5 seg de pausa densa)).
81. Pode ver que uma comunidade indígena só faz rituais circulares quando é uma **atividade muito especial**/ (...)/ **É**/ **ISSO É UMA ESCRITA**//.

Diante deste excerto, podemos depreender que, mesmo estando em jogo com alguém, a atuadora afásica esteve autônoma em cena. Ela expressou — psicofisicamente e não psicologicamente

— tudo através de si, através de seus atos, através da instalação rásica que ela fez, da situação que armou ou da experimentação que acionou, porque “justamente por ser um jogo de ação e reação à *caixa* [rásica] e ao outro, você acaba se desconectando dessa interferência racional” (MAIA, 2016, p. 8). Houve, na performance rásica da atuadora afásica, um chamado ao olhar do outro para si e para ressignificação de atos, situações emocionais, atitudes e ações que estavam sendo fisicalizadas e havendo naquele instante, “e o *rasaboxes*, é como se ele desse músculo, desse carne para esse corpo que vai descobrindo seus apoios, vai se conectando, e vai construindo o espaço e a relação” (RIBEIRO, 2016, p. 6).

Desta forma, constatei uma das formas de existir do ato performativo afásico, que **posteriormente** passei a chamar somente de **ato afásico**. E tendo em vista a constatação de um dos modos de existência do **ato afásico** evidenciado pela performance no *Rasaboxes*, foi possível configurar uma metodologia pedagógica para a construção teatral com atadoras afásicas, a partir do que defende Féral (2008), quando a autora diz que:

O performer não apresenta a si mesmo, assim como não se representa. Ele é antes *fonte de produção, de deslocamento*. Convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos (gestuais, vocais, libidinais, etc.) que o atravessam sem jamais se imobilizar em um sentido ou em uma representação dada, seu jogo de atuação é o de fazer os fluxos operarem, captar redes (FÉRAL, 2008, p. 154-155. Grifos meus).

Compreendendo a afásica como “fonte de produção, de deslocamento” e seu corpo fenomênico “convertido no lugar de passagem de fluxos energéticos”, articulei o código **rásico** do jogo para que ele prosseguisse da seguinte forma: pedi às atadoras que fizessem até três desenhos para cada “sabor”, que poderiam conter pequenos textos, palavras ou frases associadas a eles, pois seriam fixados dentro das *caixas*. A partir disso, aquelas mesmas três “fotografias” originais, criadas para cada uma das oito *rasas/caixas* (sendo ao todo, 24), foram performadas de modo a deixar a respiração em evidência audível, que foi mobilizada pelo corpo para manter a forma física daquela “fotografia”. Nas etapas seguintes, a respiração de cada “foto” progrediria para um som; este som viraria palavra e esta palavra viraria texto falando oralmente.

A performance que a atuadora realizou nas *rasas* desembocou em fluxos de atos afásicos que geraram formas ficcionais a partir do estatuto do real e que emergiram de seu “corpo vibrátil” (ROLNIK, 1999). Com as práticas **rásicas**, procurei promover um condicionamento das camadas performativas das atadoras para o trabalho teatral comigo, para que estabelecêssemos um novo pacto criativo, de acolhimento, afetividade e confiança mútua, naquela minha retomada à frente do PET. Escolhi os *Rasaboxes* também porque:

No jogo das *caixas*, em alguns casos, pode acontecer de se trabalhar com certo exagero, sem

uma conexão interior mais densa. Mas acho isso melhor do que uma expressividade minimalista do gênero “rosto neutro”. *Um corpo que não vibra é só cabeça*. E na realidade, é só cabeça mesmo, no sentido literal. No *Rasaboxes*, *se você não vibra (mostra todas as partes do corpo)* a expressão não acontece. Você finca o pé naquela *caixa* e a partir do pé *você vibra, você respira*. Ou seja, são procedimentos muito concretos para o ator, para que ele possa se expressar. No trabalho como professora, procuro aplicar o *rasaboxes* para os alunos (MAIA, 2016, p. 9. Grifos meus).

Desta maneira, vi, neste trabalho com as *rasa*, o espaço de experimentação ideal para recapitular **o jogar** e **o trabalhar** com a leveza (porém, não leviandade) que sempre instaurei no PET; recuperar o *jogar* com algo tão complexo como as emoções humanas e seus poderosos processos simbólicos. Esta complexidade, que se deu até mesmo na passagem de uma *rasa/caixa* para a outra, e não só na apreensão dos “sabores”. No jogo dos *Rasaboxes*, nada está completamente “em si”, pois nele tudo flui e circula devido ao código intrínseco à sua realização.

O termo “em si” ao qual me refiro, foi reelaborado pelo filósofo francês Jacques Derrida em seu livro *Enlouquecer o subjétil*¹⁷, a partir dessa palavra-conceito cunhada por Antonin Artaud — o “**subjétil**”. Grosso modo, segundo Sarmento:

“Subjétil” é um jargão da pintura para designar o suporte sobre o qual se constrói a obra. A tela branca é o suporte mais tradicional. Sobre ela, o artista imprime sua potência criadora, deixa marcas, informando ou deformando a matéria. Artaud se utiliza dessa palavra já de modo poético e filosófico, mas é Derrida quem a expande e revela, através dela, um mecanismo engenhoso de criação. O subjétil contém, ao mesmo tempo, um funcionamento de sujeito e de objeto, de projétil e de alvo. A tela branca, na mesma medida em que se deixa marcar pela tinta, marca o pintor com sua brancura enigmática (SARMENTO, 2016, p 43).

Foi a partir do conceito de **subjétil** que Artaud chegou ao conceito de “atletismo afetivo” (2006, p. 151-166), a partir do qual Schechner (2006) pôde construir uma das pontes com o teatro performativo ocidental, ao derivar o *Rasaboxes* do *Natyashastra* hindu.

Eu pude perceber a dupla característica do subjétil (“um funcionamento de sujeito e de objeto, de projétil e de alvo”) o tempo todo durante o *Rasaboxes* no PET. Mente corporificada, encarnada, performando ficcionalmente emoções/sabores “reais”, em favor do jogo. Ou seja, quanto mais a atuadora sentia aquele “sabor”, mais ela o expressava através das “fotografias”/poses — por isso é que é solicitado pelo jogo três níveis de imagens que geram desenhos, que geram respiração audível, que geram som, que geram voz, que geram palavra articulada, que geram texto — quanto mais a afásica mimetizava o “sabor”, mais ela expressava o que sentia.

Inicialmente as atadoras pareciam não estar “sentindo” aquele “sabor”, por assim dizer, contudo, quando se engajavam de forma ativa após a minha contagem até dez, seu tônus muscular, de forma mais ou menos intuitiva, começa a “desenhar” algo com seu corpo, começava a mimetizar, a

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Ilustração de Lena Bergstein. São Paulo: Editora Ateliê. Coeditora: UNESP. 1ª ed., 1998.

performar suas três poses, seguindo minha condução. Desta forma, o ato afásico gerava o subjétil em cada atuadora. A cada nova pose, havia uma espécie de “deformação” da pose anterior, o que permitia à atuadora se engajar de modo ainda mais preciso, muscularmente falando, com a “foto” seguinte, e assim por diante, a cada uma das etapas: **i)** “fotografia”; **ii)** respiração; **iii)** som; **iv)** voz; **v)** palavra; **vi)** texto, ou seja, um sistema contínuo de *feedbacks* performativos.

E mais, houve, naturalmente, o duplo aspecto da expressividade/performatividade em cada *rasa*, evidenciado pelas perguntas de ordem metarreflexivas subjacentes ao próprio código do jogo: por exemplo: “Sou eu quem é amada ou sou aquela que ama, na *rasa/caixa amor (shringara)*?”. Ou: “eu devo sentir ou inspirar **nojo (bibhatsa)** em que me assiste ou na minha parceira de jogo, dentro dessa *rasa/caixa*?”. As respostas físicas a estas perguntas-gatilho foram inteiramente ficcionais, tanto devido à maneira *sui generis* como cada atuadora performou, quanto devido ao estatuto de narratividade decorrente da prática do jogo. Inclusive, quanto à recepção da “cena”, chega-se a um momento em que, novamente, as fronteiras entre quem está jogando e quem está assistindo ficam diluídas, transitórias, tamanho é o atravessamento poético entre as pessoas envolvidas neste procedimento fenomênico, pois quem assiste, automaticamente ficciona uma história a partir das primeiras fotos para cada *rasa*.

O corpo da afásica, reorganizado pela lesão cerebral, pôde reaprender a tornar-se comunicativo através da experiência performativa, a tornar-se **corpo cênico** e os *Rasaboxes* foram a ferramenta de reconexão com este “corpo cênico, estado cênico, estado semiótico” afásico que eu já havia construído com o grupo de 2003 a 2007 — durante a pesquisa de IC, pois conforme nos ensina Fabião (2010, p. 322, reticências da autora):

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar [...] para o gosto da língua e o cheiro do ar [...], atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, atentar para o espírito das cores.

Deste posto de observação, é possível entender linhas teóricas das mais diversas áreas do saber como partes integrantes dos estudos da performance, que levem em consideração a construção — de mão dupla — entre pulsão de ficção e interação (consigo, com a parceira de jogo, com a espectadora). Foi a partir deste refinamento da minha experiência no PET/CCA com atuadoras afásicas que eu pude desenvolver mais inteiramente a minha prática e a minha pedagogia no ensino, na pesquisa e na divulgação dos *Rasaboxes*. Em 2013, fazia apenas dois anos que eu havia tido contato com a técnica pela primeira vez e que, depois de um ano de treinamento, levou ao espetáculo *Catadióptrico*.

A partir daquela experiência no PET, eu intensifiquei os meus estudos e pude assentar o

trabalho do meu solo, *Janelas para uma Mulher* em 2014, ambos com direção de Olivares, de forma muito consciente e ancorada em prática. De 2013 em diante, em cada nova oficina ministrada, fui lapidando cada vez mais meus estudos com cada novo grupo com o qual eu me encontrava para ensinar *Rasaboxes*; fui depurando mais e mais a minha própria vivência como artista. E foi em decorrência desta travessia toda (2011-2023) que eu pude conceber o projeto que levou à realização do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* em janeiro de 2024, no qual ministrei a oficina *Rasaboxes: Artista da Cena como Atleta das Emoções*.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

CALLIGARIS, Juliana Pablos. **Corpo-Cognição e Teatro Performativo com Pessoas Atuadoras Afásicas**: Procedimentos Criativos, Formação e Pedagogia nas Artes da Cena. 2023. 310 f. Tese (doutorado em Artes Cênicas). PPGAC/Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1372558>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CERASOLI, Umberto Jr. As contribuições de Stanislávski, Decroux, Grotowski e Barba para o desenvolvimento do conceito de ação-física. In: **Anais da ABRACE online**, 2010. Disponível em: <<https://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Umberto%20Cerasoli%20-%20As%20contribui%20%E7%F5es%20de%20Stanisl%20vski,%20Decroux,%20Grotowski%20e%20Barba%20para%20o%20desenvolvimento%20do%20conceito%20de%20a%20%E7%E3o-f%EDsica.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CIA TRILHAS DA ARTE – PESQUISAS CÊNICAS. **Janelas Para uma Mulher**. Disponível em: <https://youtu.be/Ic-rmiJJouM>. Acesso em: 6 mar. 2026.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, set.-dez. 2010, v. 10, n.3, p.321-326. ISSN: 1984-7114. Disponível em: <[CORPO CÊNICO, ESTADO CÊNICO1](#)>. Acesso em: 27 fev. 2025.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. **Revista Sala Preta on line**. Universidade de São Paulo - USP, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 27 fev. 2025.

FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia. Entrevista com Josette Féral. **Revista Sala Preta**, n.9, p. 255-267. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57410>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GUIMARÃES, Fernanda. O *rasaboxes* na linguagem televisiva. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (UNICAMP). **AFASIACERVUS**. Disponível em: https://cogites.iel.unicamp.br/p/aphasiacervus_8.html. Acesso em: 6 mar. 2026.

MAIA, Adriana. A expressão do Ator no Jogo com as *Rasas*. **Caderno de Textos sobre Rasaboxes**. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e

Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

MEDEIROS, Elen de; SANTOS, Matheus Borelli dos. A Pulsão de Teatralidade e a Sobrevivência do Teatro na Atualidade. Revista *Aspas*. Vol. 6, n.1. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena** – PPGAC da Universidade de São Paulo – SP. São Paulo: USP, 2016.

MINNICK, Michele; COLE, Paula Murray. **O ator como atleta das emoções: o rasaboxes**. Tradução de Ana Bevilaqua e Márcia Moraes. *O Percevejo Online*, UNIRIO. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797>. Acesso em: 6 mar. 2026.

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

MORATO, Edwiges Maria. As afasias entre o normal e o patológico: da questão (neuro) linguística à questão social. In: LOPES DA SILVA, F.; MOURA, H. **O direito à fala: a questão do preconceito linguístico**. Florianópolis: Insular, 2000.

RIBEIRO, Joana. *O Rasaboxes em Sala. Caderno de Textos sobre Rasaboxes*. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

ROLNIK, Suely. Molding a contemporary soul: the empty-full of Lygia Clark. In: **The experimental exercise of freedom**, p. 104. Tradução da autora. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

SARMENTO, Júlia. *Rasaboxes: Filosofia e Palavra. Caderno de Textos sobre Rasaboxes: Anexos*. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. **TDR/The Drama Review**. Massachusetts Institute of Technology, v. 45, Issue 3, Fall 2001, 2006. Disponível em: <[Rasaesthetics | CSUN](#)>. Acesso em: 27 fev. 2025.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Hucitec, 2009.

TENENTE, Reiner. *O Rasaboxes e o Ator que Canta no Teatro Musical. Caderno de Textos sobre Rasaboxes*. Edição Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral. Ana Achcar (Org.). Centro de Letras e Artes: Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

THE MAGDALENA PROJECT. **The Magdalena Project**. Disponível em: <https://www.themagdalena-project.org/pt-br/content/magdalena-project>. Acesso em: 6 mar. 2026.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – IEL. **Rasaboxes: Introdução às Nove Rasas. Programa de Expressão Teatral / CCA / IEL / UNICAMP**. Disponível em: https://youtu.be/NBQ34Dhf_cs. Acesso em: 6 mar. 2026.

VÉRTICE BRASIL. **Vértice Brasil – Festival Internacional de Teatro Feito por Mulheres**. Disponível em: <https://verticebrasil.wordpress.com/>. Acesso em: 6 mar. 2026.

Arquivos Audiovisuais:

MESA REDONDA: *Rasaboxes*. Indaiatuba/Teatro Estrada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@TeatroEstrada>>, 11 fev. 2024. Disponível em: <[Mesa Redonda - Rasaboxes](#)>. Acesso em: 8 mar. 2025.

PALESTRA DE ABERTURA DO I SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE *RASABOXES/ISIR*. Indaiatuba/Cia Trilhas da Arte: <https://www.youtube.com/@TRILHASdaARTE>, 10 mai. 2025. Disponível em: <[Palestra de Abertura de Michele Minnick no I Seminários Internacional de Rasaboxes ISIR](#)>. Acesso em: 8 set. 2025.