



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Cênicas  
Bacharelado em Artes Cênicas - CEN

## **Equilíbrio em Cena: um estudo de caso**

Clarissa Pimentel Portugal

Brasília, DF, março de 2013

CLARISSA PIMENTEL PORTUGAL

## **Equilíbrio em Cena: um estudo de caso**

Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas  
habilitação em Bacharelado do Departamento de  
Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade  
de Brasília.

Orientado por: Prof. Dr. César Lignelli

BRASÍLIA

2013

CLARISSA PIMENTEL PORTUGAL

EQUILÍBRIO EM CENA: UM ESTUDO DE CASO

Trabalho de conclusão de curso aprovado apresentado a UnB – Universidade de Brasília no Instituto de Artes, CEN, como requisito de obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral com nota final igual a \_\_\_ sob orientação do Prof. Dr. César Lignelli.

Brasília, 04 de março de 2013

---

Prof. Dr. César Lignelli

---

Profa. Dra. Roberta Matsumoto

---

Prof. Dr. Ian Mott

*Havendo marchado de São Luís (França) à Terra Santa, encontraram na cidade de Acre uma mulher que segurava uma tocha acesa em uma mão e um jarro com água na outra, e dessa maneira andava pela cidade. Um eclesiástico ao vê-la perguntou o que pretendia com a água e o fogo. E ela disse: é para incendiar o Paraíso e apagar o Inferno, para que nunca mais houvesse Paraíso e Inferno. Quando o religioso a perguntou o porquê, ela respondeu: Porque já não quero que nada mais faça o bem em este mundo para obter o paraíso; nem se evite o pecar por medo do Inferno, em verdade o deveríamos fazer pelo íntegro e perfeito amor que devemos ao nosso Criador, que é o bem supremo.*

*Anedota da cultura oral que perdurou no imaginário ocidental até meados do século XVII, acerca de ser virtuosos pela virtude em si. Encontra-se em “El Amor Puro: de Platão a Lacan”, de Jaques Le Brun.*

*Aos meus pais, Agnaldo e Albaniza,  
que são o meu porto seguro  
e os propulsores de minhas inquietações.*

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente ao meu orientador Prof. Dr. César Lignelli que se disponibilizou a me auxiliar nessa pesquisa e que, por muito, ocupou o lugar não só de orientação acadêmica, mas me ofereceu um ouvido amigo, quando coube, e trocas sinceras sobre a extensão dessa pesquisa às instâncias da vida, particularmente da minha.

Agradeço à Profa. Dra. Alice Stéphânia e ao Prof. Dr. Marcus Mota que orientaram a montagem do espetáculo “Quem disse que não”, resultado da disciplina Diplomação I que permitiu a presente pesquisa. Juntamente, agradeço aos meus colegas integrantes do espetáculo referido, sem eles creio que não teria dado os primeiros passos rumo a esse trabalho.

Agradeço à Profa. Dra. Rita de Castro e ao Prof. Dr. Fernando Vilar que compuseram a banca do espetáculo “Quem disse que não” e que ofereceram suas opiniões sinceras acerca do meu resultado na montagem, que me motivou a investigar com maior profundidade o estudo de caso desse TCC.

Fora do âmbito acadêmico, agradeço ao meu pai, Agnaldo Portugal, por suas motivações que sempre me encorajaram a, antes de tudo, ser feliz e acreditar naquilo que para mim é certo. Agradeço à minha mãe, Albaniza Pimentel, por sua força e coragem incansável, me ensinando que aquilo conquistado pelo próprio esforço nos torna seres mais dignos de nós mesmos. Aos dois e ao meu irmão, Tales Pimentel Portugal, agradeço o amor incondicional que por todos cultivo de volta.

Agradeço aos meus guias pessoais que sempre me socorreram em momentos de desespero, me oferecendo ao longo de todo processo intuições maravilhosas, e, principalmente, se rejubilecendo comigo a cada conquista, entendimento e descoberta.

Por fim, mas não por menos, agradeço ao meu namorado, braço direito e complementar, Matheus Figueiredo, que esteve ao meu lado desde o início da pesquisa e que, com muito amor e muita paciência, me auxiliou em alguns ataques de nervos, ouviu explicações que nada tinham a ver com o seu curso de Engenharia e me mostrou, como mostra, que a complementariedade está em tudo.

## **Resumo**

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo a análise do espetáculo “Quem disse que não”, precisamente a cena “Termina com A”, tendo em vista suas implicações ao entendimento do equilíbrio em cena. Para tal, utilizo conceitos básicos da física, da neurociência e apontamentos históricos acerca da evolução humana, aproximando-as à performance. “Quem disse que não” pode ser compreendido como um híbrido entre o teatro e a performance, possuindo características de um e do outro, tornando-o pertencente ao teatro performativo, e a cena específica, “Termina com A”, possui forte caráter performático ao debruçar-se sobre a ação realizada em cena, cujo foco, nesse caso, é sobre a fala. A análise do equilíbrio se dá desde níveis individuais entre razão e emoção, que implica na pesquisa das reações neurológicas e bioquímicas do ser humano, como em instâncias coletivas, que levam em consideração a evolução da humanidade até a nossa complexa estrutura social. Como o espetáculo é contemporâneo e lida com questões atuais, tanto no sentido global como individual, é justo a abordagem através desses dois parâmetros, levando em conta que a utilização de complementares também resulta na percepção do que é como se dá o equilíbrio.

**Palavras-chave:** Performance, equilíbrio, razão e emoção, indivíduo e coletivo.

## Sumário

	Página
O início do fim, ou Introdução	9
Capítulo 1. Os Conceitos e a Cena	13
Capítulo 2. A Cena e os Conceitos	23
Carta final, ou Considerações Finais	33
Bibliografia	35
Anexos	36
Anexo I – Texto “Termina com A”	36
Anexo II – Texto “Ela e a Cidade (ou Mudança)”	37
Anexo III – DVD I Espetáculo “Quem disse que não”	38
Anexo IV – DVD II Cena “Termina com A” do espetáculo “Quem não”	39

## O início do fim, ou Introdução

Qual é a grande dificuldade do homem em transformar seu sentimento em fala? Qual é a sua, nossa, minha grande dificuldade em dizer o turbilhão que em meu coração se passa? “Coração” como representante orgânico do universo abstrato dos sentimentos e das emoções. “Homem” como alegoria ocidental do ser humano. São construções ancestrais, culturais e sociais que restringem a minha capacidade de entender o que sinto e minimamente racionalizá-las e traduzi-las aos signos formais da palavra, dita e/ou escrita. Por isso mesmo me apego a alegorias representativas como “coração” e “homem”. Eu, como ser humano, vivo constantemente as tensões entre o sentir e o pensar. A princípio a relação se estabelece como dicotômica sendo essa análise também fruto de construções sociais, pedagógicas e quaisquer outras das quais tenho vivido e experimentado dentro desses 21 anos de minha presente existência. É uma deficiência latente conectar-me ao oceano das emoções e dos sentimentos e fazer uma viagem intensa e extensa a mim mesma para tentar iluminar uma gota que seja desse oceano. Como racionalizar o hemisfério colorido e direito do meu cérebro? É perceptível em todo meu discurso a existência de uma noção de opostos entre sentir e pensar. São mesmo opostos?

Cresci na era da dicotomização, a mim é perfeitamente natural pensar em hemisfério direito e esquerdo do cérebro e para cada qual atribuir uma função, mesmo que estudos mais recentes na neurociência apontem a um funcionamento integrado do encéfalo<sup>1</sup>. No entanto, é essa dicotomia que me distancia de mim e me faz preferenciar a razão à emoção, o homem à mulher, o concreto ao abstrato<sup>2</sup>. Apego-me ao palpável, ao visível e racional e me afogo na dita obscuridade das emoções. Percebo isso tudo em retrospectiva.

Atualmente percebo-me saindo da tensão entre os polos e concebendo a totalidade entre tudo o que há e que é. Razão e emoção não se anulam e não possuem hierarquia, unidos são o equilíbrio para que eu me entenda, conheça e perceba como me expesso para mim e para o mundo. Formam a minha totalidade e permitem o controle que atualmente exerço sobre mim na qual tenho a capacidade de apreender e manipular os meios de expressão a meu favor e tornar-me compreensível a meu bem querer. O exemplo disso é esse próprio trabalho. É, a princípio, um

---

<sup>1</sup> De acordo com a neurociência, o nome para toda massa cinzenta que ocupa o interior de nosso crânio é encéfalo, o cérebro é apenas uma parte dele. Para fins dessa monografia, utilizei cérebro e encéfalo como sinônimos.

<sup>2</sup> Exemplos citados sem intenção de entrar em questões de gênero, apenas destacando-os como representantes de poder e domínio.

viés extremamente racional, mas que uso com tranquila intimidade para relatar-lhe minhas sensações, emoções, sentimentos, apreensões e percepções acerca do estudo de caso que é o micro do que já falo.

Percebo a performance<sup>3</sup> como exatamente o tatear desse equilíbrio. Apropria-se e explora o polo das emoções para contrapor-se às expressões advindas da extrema racionalidade. Como encontrar o equilíbrio? Creio que o próprio campo das artes surge para o homem como uma necessidade instintiva de expor a razão e a emoção ao mesmo tempo; de acordo e acompanhado as manifestações de cada período histórico. Mais ainda, é um campo na qual as polaridades se cruzam. Ana Bernstein cita uma série de binários classificados por ela como opostos que se cruzam no campo da performance (BERSTEIN; 2001; p. 91 e 92). Creio que os binarismos seguem pelo viés da complementariedade, levando em conta de que um componente não existe sem o outro. A utilização de binarismos na performance, de acordo ainda com Bernstein, se dá pela valorização da vida emocional do performer. Seu artigo também é repleto de terminologias associadas ao aspecto emocional das performances de seus estudos de caso. É certo que ela faz um pequeno recorte do vasto campo da performance, mas não deixa de agregar evidências à ideia de que essa área artística muito se assimila ao lado emocional e sentimental do ser, principalmente que muitas de suas composições tem origem em depoimentos pessoais (IBIDEM; p. 98).

Marchal McLuhan faz uma análise muito pertinente em relação a como o ser humano contemporâneo se comporta às polaridades razão e emoção, percebendo a mutação humana quanto às evoluções tecnológicas da comunicação, e que, de algum modo, tange como a necessidade primária do equilíbrio acaba por moldar o seu tempo e suas criações (MCLUHAN; 1972). Dentro desse aspecto, analiso a performance como uma válvula de escape contemporânea à extrema racionalidade ocidental. Tanto que é uma linguagem que caminha no extremo oposto, na “obscuridade” das emoções e por isso mesmo é tão imagético. Nossa sociedade é extremamente visual, como aponta McLuhan (IBIDEM; p. 41 e 42), por isso que se pauta tanto na imagem, mas é exatamente por essa intimidade com o sentido da visão sobre todos os outros que nos é mais fácil manipular uma imagem de forma a nos atizar sensivelmente. Há de se

---

<sup>3</sup> Utilizo performance como o termo geral para a linguagem do estudo de caso desse TCC, o espetáculo “Quem disse que não”, resultado da disciplina Diplomacia I, 1º/2012. É certo que há também o termo *performance art*, que também é muito disseminado para designar tal linguagem, mais adiante falarei brevemente sobre isso e que agregará à justificativa de seu uso. Por hora, escolho esse termo por sua forma simplificada.

pensar que a performance é uma linguagem cênica voltada, principalmente, para as emoções, um segmento contemporâneo cujo intuito é expor e provocar sensações. Silvia Fernandes bem caracteriza essa linguagem ao especificar o trabalho de Renato Cohen que bem se encaixa à essência da performance, pretendendo-se pôr em cena a alma. “Alma” na obra de Fernandes relaciona-se à parte emocional e sensível do ser, o seu ponto íntimo (FERNANDES; 2010; p. 39).

Pelo que já foi exposto, e tendo em vista que para falar é preciso traduzir a emoção à linguagem, pode-se induzir que a palavra se assume como o polo racional do homem, a imagem é então a emoção. Por isso mesmo o último é a base para a performance e mais especificamente do espetáculo “Quem disse que não”. Além das razões de evolução tecnológica e a mutação dos marcos culturais, a imagem se tornou a forma mais íntima e manipulável de modo consciente ao ser contemporâneo, com ela é possível traduzir e produzir uma série de discursos dentro do espectro razão e emoção (MCLUHAN; *op. cit.*; p. 42). A performance possui o intuito de provocar sensações e a racionalização fica à cargo dos espectadores, cada um com seu filtro captador, concatenador e conclusivo. A construção imagética é o primeiro aspecto a ser buscado e tratado na performance, digo isso pelo estudo de caso e sob as afirmações de Josette Féral(2008) e Silvia Fernandes(2010). É possível compreender a repulsa ao texto como polo castrador da razão, no entanto nós também somos palavra.

Por esse motivo em “Quem disse que não” sentimos a falta da palavra e do texto ao longo do processo. Havia música e sons, mas tudo muito ligado às emoções. A ânsia primária do ser humano é equilíbrio, clamou-se pela razão e instintivamente associamos à palavra.

Antes de qualquer coisa, o estudo de caso é a cena “Termina com A” do espetáculo “Quem disse que não”, resultado da disciplina Diplomação I, 1º/2012. O processo de montagem desse espetáculo de conclusão de curso durou um ano, contando com o pré-projeto no semestre anterior. De forma geral, o processo foi conduzido sob a linguagem da performance e sob a forma de processo colaborativo com base no tema ‘negação’. Durante boa parte da montagem, as cenas trazidas individualmente ou em grupo eram majoritariamente imagéticas, o que, já na metade do processo, gerou uma grande inquietação nos participantes pelo escasso uso da palavra. Com isso, decidimos abrir uma semana para a apresentação de novas cenas que contemplassem essa carência. Nesses dias apareceram três aspectos do uso do texto

1. Realismo para justificar o uso do texto;

2. Cadência não proposital no texto, apesar de utilizado numa cena de acordo com a linguagem (performance);
3. Uso do texto (sons) de acordo com a linguagem (performance).

Ao final, nas próprias apresentações, tudo estava muito mais integrado, levando em consideração a pluralidade do trabalho.

Como usar a palavra, a princípio racional, como provocador de sensações, não por sua percepção inteligível do viés narrativo e/ou descritivo encadeado na sequência racional dos signos sonoros, mas por sua produção sonora sensorial? E é esse o foco dessa pesquisa.

A presente monografia é dividida em cinco partes principais: introdução, capítulo 1, capítulo 2, conclusão e anexos. Capítulo 1 versa sobre questões gerais do equilíbrio, como ele se dá no âmbito da razão e da emoção, afunila-se à percepção cênica, principalmente a performativa, e aborda aspectos do espetáculo “Quem disse que não” e mais ainda da cena “Termina com A”; o capítulo tem o intuito de expor e explicar conceitos que permearão a análise da cena “Termina com A”. O que nos leva ao Capítulo 2 que analisa a cena do estudo de caso, motivador da questão foco desse trabalho. Os anexos contém trechos específicos e relevantes de “Quem disse que não” e dois DVDs, um do espetáculo, e outro da cena “Termina com A” na montagem mais recente de “Quem não”. Boa leitura.

## Capítulo 1

### Os Conceitos e a Cena

*“Prefiro ser essa metamorfose ambulante,  
do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo.”*  
*Metamorfose Ambulante* do cantor e compositor Raul Seixas

Parece-me justo, antes de tudo, expor o que nesse trabalho se entende por equilíbrio. Tomo como base e definição de equilíbrio a terceira lei de Isaac Newton: “A toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade”. Essa afirmação pressupõe que ação é tudo aquilo que sofre uma reação. Reações ocorrem a níveis energéticos e se levarmos em consideração o postulado de outro grande físico, Albert Einstein, que constata na sua *Teoria Espacial da Relatividade* que matéria nada mais é que energia condensada, pode-se concluir que ocorrem ações e reação energéticas incessantemente em tudo o que há e que é. Para fins de entendimento do pequeno ensaio que se segue, resumo que equilíbrio se dá pelo constante e incessante reajuste de forças opostas e complementares que ocorre desde os níveis mais sutis de vibração energética aos mais densos que se apresentam sob a forma material. A primeira instância de troca (ação e reação) é inevitável, pelo próprio registro da necessidade do equilíbrio, não obrigatoriamente imediato.

A lei do equilíbrio é como um pêndulo que altera sua velocidade e sua direção conforme os estímulos que recebe. Tudo participa dessa lei. Trocar pressupõe o fornecimento de estímulos e como há troca entre tudo e todos, significa que o pêndulo está sempre a se mover. Depende do nível de controle que cada um exerce sobre si para manipular as forças que atuam em prol do equilíbrio desejado a dada situação. Há então outro elemento necessário ao equilíbrio e que afeta diretamente na troca: as forças que nela atuam e participam. Por exemplo: manter-se em pé. O trabalho de uma criança que está aprendendo a andar é diferente a de um adulto que desenvolveu essa habilidade na infância. Durante seu processo de crescimento tomou consciência das forças necessárias ao equilíbrio sobre as duas pernas em relação perpendicular ao chão. Já adulto o esforço é quase imperceptível e a troca entre as forças que nessa instância atuam ocorre a tamanha velocidade que parece nulo se considerarmos que o sujeito está “parado”.

Em relação às artes cênicas, a troca em cena se renova a cada novo encontro posto que ao menos uma das forças participante é certa de mudança: o público. A partir desse pressuposto, a

busca pelo equilíbrio na relação público e palco deve ser consciente todos os dias de espetáculo. Isso acaba por mudar a realidade de cada apresentação, alterando a relação entre todas as forças que naquela situação operam. No caso particular da análise histórica da performance, essa percepção, de forma inicialmente intuitiva, foi-nos trazida à tona. Perceber a relação de tensões opostas que se complementam constantemente fornece uma ferramenta poderosíssima de trabalho cênico: a consciente manipulação dessas forças e, portanto, de todos que participam da performance (performer, público, técnicos, etc.).

Féral faz uma análise bastante pertinente em relação a como a performance é entendida hoje em seu artigo “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo”, na qual propõe o termo “teatro performativo” para englobar as diversas manifestações contemporâneas que tem a performance como seu cerne criativo. Ela inicia identificando a performance em duas instâncias distintas, no sentido ampliado que engloba todo e qualquer evento espetacular e extraordinário (extra cotidiano) e no sentido estrito da *performance art*. em que se prioriza a produção estética e artística durante a construção cênica. A meu ver essas instâncias se complementam porque, ao mesmo tempo em que manifestações artística tem caráter extra cotidiano, ou seja, não faz parte da vida cotidiana de muitas pessoas, também possui certo grau de interesse em ter uma apreensão estética por parte dos que participam. É uma justificativa bastante simples, mas que bem se encaixa à perspectiva desse trabalho, posto que quando utiliza o termo ‘performance’ englobo as duas instâncias definidas.

Para Féral a performance, seja ela qual for, está ligada primordialmente à ação por se conectar ao presente, ao aqui-agora. O que é principal são a própria ação e as sensações e os sentidos que ela provoca no espectador no momento da troca. Não há alguma recepção racional premeditada, assim os sentidos subjacentes não são explicitados nem se quer que o sejam. No momento da construção cênica-performática as ações são provenientes de motivações repletas de sentidos, mas para a cena frente ao público se prioriza as ações que derivaram dos sentidos. Assim, pode-se focar na troca presente durante a performance, concentrando-se sobre a ação e a reação e instaurando a instância da manipulação intencional do equilíbrio, mesmo que não sob esse nome (FÉRAL; 2008; p 201 a 203). Tendo em mente que a reação pode ser de qualquer natureza, visto que a ação se presta a ocorrer no aqui-agora aquém de possíveis sentidos externos à restrição espaço-temporal do espetáculo.

Concernindo ainda a instâncias generalizada da performance, o motor do equilíbrio se altera a cada troca. Se pensarmos que cada indivíduo espectador terá uma reação, o equilíbrio (a troca) acaba por se dar a altíssima velocidade dado o número de participantes (forças) no momento do espetáculo, pois que cada força reagirá entre si e entre o todo em resposta às ações executadas em cena. A percepção racional pouco acompanha a velocidade a que as diversas ações e reações energéticas ocorrem, mas os indivíduos as sentem. Com isso, a apreensão se desloca para o campo das sensações e a racionalização ocorre a posteriori, quando as forças se distanciam e a velocidade da troca diminui. É relevante levar em conta que, como a reação pode ser de qualquer natureza, o indivíduo espectador pode se recusar a fruir nas sensações do momento da performance ao se deparar com a irracionalidade presencial do espetáculo<sup>4</sup>. Esse indivíduo rejeita o momento e pode perfeitamente reagir indo embora. Mas isso também é fruto de sensações que as ações em cena provocaram sobre ele.

Posso afirmar que a racionalização não acompanha a intensa troca energética e emocional com base em estudos neurológicos que identificam, levando em consideração a extensa evolução do encéfalo desde nossos ancestrais reptilianos, que o nosso encéfalo como o concebemos hoje existe apenas há 100.000 anos, o que é pouco em relação à existência de vida na Terra.

Isso significa que nosso cérebro surgiu com nossos ancestrais recentes da nossa espécie *homo sapien sapiens*. Como explica o neurocientista Osmar Terra, o Sistema Nervoso Central é constituído por três partes: o Complexo R, que se encontra na área da nuca, que coordena nossos instintos mais básicos de sobrevivência e que herdamos dos répteis que deram origem aos primeiros mamíferos. O sistema emocional ou límbico que cuida precisamente de nossas emoções, se encontra na parte central de nosso encéfalo, e surgiu nos mamíferos quando estes se relacionaram afetuosamente entre si por conta do tipo de gestação na qual a mãe carrega o filhote no ventre, cultivando desde esse período sensações de cuidado e proteção. A terceira parte, mais complexa e recente, corresponde ao córtex, que trata do nosso processamento racional e abstrato, desenvolvido nos mamíferos superiores, principalmente no ser humano (TERRA; 1999; p. 91 a 102<sup>5</sup>).

---

<sup>4</sup> Para fins de entendimento dessa monografia, não distingo performance de espetáculo por conta da ausência de distinção nas referências que possuo acerca do assunto, apesar de fortes indícios do cotidiano que reforçam a incongruência entre esses termos.

<sup>5</sup> Referente a ambos os parágrafos acima.

“[...] os sinais passam de um para o outro numa velocidade 40 vezes maior na área emocional do que na área racional, fazendo com que o estímulo emocional apareça antes do comando racional consciente.” (IBIDEM; p. 96). As próximas possíveis trocas conscientes entre razão e emoção dependem do desejo do receptor e os ecos da situação que nele permaneceram, tanto em instâncias gerais da vida, como na instância específica de um espectador de uma performance.

A minha cena em particular de “Quem disse que não”, foi um tatear intuitivo que me levou a mim e permitiu que me descobrisse nos sons do meu nome. Surgiram questões como: quem sou eu? O que quero? O que vivi? Hoje possuo algumas certezas das quais não temo em desapegar, transmutar e obter outras. Mas houve uma questão que fortemente me afetou e se tornou propulsor desse trabalho: o equilíbrio. Percebi em minha construção cênica a tensão entre os polos da razão e da emoção. Quis expressar minhas emoções através da razão e criei a cadência sonora de “c”s e “a”s. Esse aspecto da consciência racional a posteriori também me ocorreu com essa cena. Durante o processo e a apresentação de “Quem disse que não”, não havia compreendido por inteiro o que o texto e minha cena realmente significavam. Hoje, cerca de seis meses após a apresentação, entendo o que o meu texto codificado significa e qual a importância que ele teve para mim durante a diplomação.

Há, então, uma questão que se torna manifesta a ser respondida: se, por evidências neurológicas, somos mais emocionais que racionais, como que a razão possui maior destaque social que a emoção? McLuhan explora essa questão ao identificar como a imprensa de Gutemberg deslocou a organização dos cinco sentidos para a supremacia da visão. O sentido da visão isolado e hipervalorizado sugere um tipo de padrão de processamento mental, abstrato e explícito. A abstração desloca do aqui-agora e o explícito requer a exposição fragmentada dos fatos. “Isto é, uma criança em qualquer meio visual está cercada por uma tecnologia visual, abstrata e explícita de tempo uniforme e de espaço contínuo e as coisas se movimentam e acontecem em planos sucessivos. A criança africana, no entanto, vive no mundo mágico e implícito da palavra oral ressoante<sup>6</sup>.” (CARTHERS *apud* MCLUHAN; *op. cit.*; p. 41).

Esse tipo de exposição de fatos significa que se prioriza o entendimento do signo e o sentido que ele evoca. É preciso entender para poder controlar aquele conhecimento e assim constatar e manter a individualidade. A individualidade diz respeito ao espaço privado, àquilo

---

<sup>6</sup> As crianças africanas da pesquisa de Carthers são pertencentes a comunidades rurais.

que pertence exclusivamente a um ser só. A hegemonia da visão separou o pensamento da ação (MCLUHAN; *op. cit.*; p. 45), separando assim o privado (pensamento) do público (ação). O pensamento se torna estritamente racional, o campo mental, o do entendimento. O conhecimento coletivo não implica necessariamente no conhecimento individual e vice-versa e, portanto, para que se entenda é preciso fragmentar a exposição do conhecimento, seja ele qual for. A apreensão racional é muito mais lenta que a emocional, por isso que o entendimento precisa ser fragmentado. A partir do momento que o indivíduo entende, ele se torna portador daquele conhecimento sob a forma que ele o apreendeu, de acordo com suas possibilidades e limitações racionais. A fragmentação da recepção e compreensão de informação se desloca do estado micro de captação individual, para a instância macro, na qual o tempo e o espaço assumem aspecto uniforme e contínuo para o coletivo.

A correspondência entre macro e micro se dá no pressuposto inicial da *Teoria da Relatividade* de Einstein, na qual, sendo tudo e todos compostos por energia, os efeitos se alastram sem barreiras. O que difere, e parafraseando McLuhan, é o nível de consciência humana sobre as ocorrências energéticas inevitáveis (MCLUHAN; *op.cit.*; p. 54).

Essa percepção não escapa às artes cênicas, e no artigo de Féral também há referência a essa instância de afetação mútua entre coletivo e indivíduo, na qual aponta que “o teatro é a arte da transformação em todos os níveis” (FÉRAL; *op. cit.*; p. 204). Pensemos numa dada noite de espetáculo. Pensemos que concentrados naquele espaço se encontram uma quantidade ‘n’ de espectadores, os performers, os técnicos, diretores, auxiliares e demais. Imaginemos que ao total estejam 100 pessoas. São 100 pessoas concentradas pelo mesmo motivo no tempo e no espaço. Cada indivíduo emana uma série de estímulos (forças) gerando ações e reações incessantemente. Numa situação ideal todos os presentes estão focados nas ações executadas no palco, reagindo a níveis micro e macroscópicos. À primeira sequência de ação e reação já há transformação posto que é isso que a ocorrência de uma reação pressupõe. Estando todos reagindo a uma mesma sequência de ações, a transformação se torna generalizada, provocando alterações a nível macro (por exemplo, uma risada generalizada) como a micro (a recepção individual dos espectadores).

Concernindo o intercâmbio entre o indivíduo e o coletivo, os efeitos da visualidade preponderante moldaram o homem e sua sociedade. No entanto, estamos em outro momento, não mais sob a hegemonia de um único sentido, mas “hoje em dia [...] na medida em que a eletricidade cria condições de extrema interdependência em escala global, movimentando-nos de

novo celeremente para um mundo auditivo de eventos simultâneos de tomada global de consciência.” (MCLUHAN; *op. cit.*; p. 54). McLuhan possui uma percepção quase que de vidência quanto às transformações que a sua sociedade passava e que continua à nossa. Creio que ele não previu as redes sociais, mas o seu raciocínio não caminhava longe dessa realidade. É possível dizer que estamos vivendo um momento em que todos, ou a maioria, está conectada. Por meio das realidades virtuais, é possível saber o que ocorre com centenas de milhares de pessoas em tempo quase que real. A evolução tecnológica nos leva novamente à interdependência, mas agora em escala global. McLuhan conhecia o lado ruim da vida tribal, percebendo que o terror individual é perpétuo a uma sociedade calcada na coletividade. “O terror é o estado normal de qualquer sociedade oral, porquanto nela tudo afeta tudo o tempo todo.” (IBIDEM; p. 59). Um exemplo dessa instância aterradora é que, com o advento da internet, precisamente as redes sociais, todos tem espaço para falar, com rápido poder de compartilhamento de dados para um número cada vez maior de indivíduos. Essa velocidade de troca e proliferação de dados pode ser tanto benéfico, como maléfico, o fato é que é uma realidade e pouco se tem controle sobre ela a não ser do espaço individual. O que leva ao entendimento de McLuhan que estamos nos conscientizando do nosso poder individual dentro da comunidade, percebendo que são instâncias complementares e que, mesmo o coletivo sendo maior que o indivíduo, o indivíduo está a salvo pela seu próprio ponto de vista.

Em relação às artes cênicas, a instauração da prática e do(s) conceito(s) de performance pode ser entendido como essa tentativa de reintegração global e comunitária. Suspeito que agora estamos mais próximos da consciência coletiva do equilíbrio entre as partes, sendo possível algo como teatro performativo. Por isso que assiduamente e incessantemente se procura nos textos de teatro e performance o aqui-agora, como instaurá-lo e mantê-lo. Como será possível a integração entre os cinco sentidos? Isso se dá agora, como aponta McLuhan, conscientemente, e não mais no âmbito intuitivo de pessoas sem ego. A própria sociedade se equilibra entre a visão individual e a polifonia das vozes que ecoam e expõem suas percepções, que, de uma forma ou de outra, leva-nos à conscientizar, harmonizar e ativar os sentidos. Em cena, cabe ao performer agir para instaurar essa integração.

Com isso, é possível inferir que a performance tateia o equilíbrio no que seria a equalização consciente de todos os sentidos. No entanto, na performance, essa equalização se dá a partir do domínio sobre a imagem. Como o sentido que nos costuma ser mais convencional e

habituação é a visão, a partir dele que é possível ativar a imaginação e instigar a interação sinestésica. A intimidade com o meio visual é tamanho que todo tipo de expressão é por ele possível, mas é a própria supremacia da visão que torna a reação racional nossa primeira resposta receptiva consciente a qualquer estímulo. Racionaliza-se muito, sente-se pouco. Por isso que é mais fácil manipular uma imagem<sup>7</sup> de forma a ativar os sentidos que a partir de qualquer outro estímulo sensorial, levando em conta os aspectos já citados sobre produção estética performática. Os outros sentidos precisam ser automaticamente racionalizados para serem compreendidos conscientemente e como eles não estão em primeiro plano em relação à construção social, a recepção emocional é geralmente desproporcional à situação.

A neurociência traz luz acerca desse assunto ao explicar como que o cérebro arquiva e/ou processa e executa ações com base nos estímulos recebidos. O tálamo executa essa ação ao receber informações de todos os sentidos (exceto olfato que vai direto ao sistema límbico) e descarta ou direciona os estímulos às determinadas áreas do cérebro conforme a situação. Como já foi dito, o caminho ao sistema límbico (emocional) é muito mais ágil que ao sistema racional, optando o tálamo muitas vezes ativar os receptores emocionais primeiro, e a reação racional seguir segundos depois, e assim tornando-a consciente (TERRA; *op. cit.*; p. 34 e 35).

“A separação dos sentidos e a conseqüente interrupção de sua interação recíproca que caracteriza a sinestesia tátil podem muito bem ter sido um dos efeitos da tecnologia de Gutenberg” (MCLUHAN; *op. cit.*; p. 39). Possivelmente a sinestesia<sup>8</sup> era algo comum antes da separação dos sentidos, agora é raro exatamente pela hegemonia de um sentido sobre todos os outros. A performance, por pressupor em algumas instâncias a interação entre os sentidos para ativar a imaginação, pode ser compreendido como uma resposta intuitiva ao desequilíbrio histórico da divisão e hipervalorização de um sentido sobre os outros.

Pensando na evolução do homem desde os ancestrais Neandertais, é interessante perceber que até chegarmos onde estamos, percorremos percepções dimensionais que hoje dominamos de alguma forma. Para McLuhan o homem compreendeu a terceira dimensão ao priorizar a visão, percebendo os planos sucessivos e a perspectiva, a segunda dimensão foi percebida ao

---

<sup>7</sup> “Imagem” aqui abrange todo signo visual.

<sup>8</sup> Origem etimológica de sinestesia: Do grego *syn-* (união/junção) e *-esthesia* (sensação), é a relação simultânea de planos sensoriais diferentes.

compartilhamento do código linguístico, percebendo-se a diferença do homem entre todos os outros seres e animais. A primeira dimensão é o estado mais primitivo dos seres vivos, existindo no estado instintivo e latente da sobrevivência na qual o sentido do olfato predomina. O olfato foi o primeiro sentido que os nossos ancestrais utilizaram para sua sobrevivência, e que não apresentava nenhum tipo de distinção entre eles e qualquer outro ser, afinal, praticamente tudo exala algum odor, desde pequenos fungos, plantas e animais, quaisquer que sejam. Sob a perspectiva olfativa, tudo está interligado sem distinção no sentido que tudo possui algum cheiro, a diferença se dava no tipo de cheiro. Não havia a consciência de que cada ser era diferente do outro, apenas o instinto.

Como relata McLuhan, estamos evoluindo para o momento de concatenar os sentidos, conscientizando a nossa individualidade ao senso comunitário, fruto da atual cultura audiovisual. Creio que estamos longe de uma experiência inteiramente sinestésica, mas essa primeira integração dos sentidos mostra uma evolução significativa do homem porque o leva a relacionar sua percepção racional (individual) à emocional (coletiva), tornando-nos seres sensíveis. De alguma forma o sentido de estarmos ligados ao todo também se torna consciente quando nos debruçamos sobre questões ambientais, preocupando-nos em preservar a fauna e a flora do nosso planeta. Afunilando à realidade cênica da performance, é plausível dizer que no seu início havia um apelo intenso à recepção emotiva, enquanto que atualmente, com a maior integração entre os elementos do teatro e da performance, é possível vivenciar experiências extremamente sensíveis<sup>9</sup>.

Assim, é plausível compreender o experimento sinestésico em cena. Féral relata uma performance que faz exatamente isso. “Quarto excerto – ‘Como que a música pode ser visível? [...] A segunda parte que escutaremos é tocada ao mesmo tempo em que o ator descasca cebolas, bate uma omelete no mesmo ritmo que o *pizzicato* do Quarteto de Ravel.’” (FÉRAL; *op. cit.*; p. 205). Excerto acerca de uma performance encenada por Gobbels com base nos diários e escritos avulsos do romancista búlgaro Elias Canetti.

Há a utilização do depoimento pessoal, apesar de indireto, que é uma característica bastante marcante da performance, como já foi exposto com referência ao artigo de Berstein, agregado ao uso da sinestesia. Apesar do intuito inicial dessa cena sinestésica ser de tornar o

---

<sup>9</sup> Aqui denoto no discurso uma diferença entre emoção e sentimento. Essa diferença será explicada extensivamente no capítulo 2.

audível visível, com o uso da comida há a presença de cheiros e do possível paladar, como, ao preparar a refeição, o ator toca os sons. Tocar assume conotação dupla do músico que com algum instrumento produz som, e no sentido do tato sinestesiado à audição. Aqui se percebe a intencionalidade quase radical de produzir imagem com som. No entanto, as artes cênicas sempre o fizeram quando se pensa que a palavra e o som no teatro (idealmente) atizam a imaginação, projetando uma série de imagens nas mentes dos indivíduos presentes, estimulando possivelmente os outros sentidos. O que Gobbels faz é direcionar o imbricamento dos sentidos a essa experiência sinestésica em particular e que, possivelmente, foge a uma impressão comum. Oferece aqui uma proposital ruptura de signo(s).

No entanto, o objetivo inicial é de tornar visível o invisível. Gobbels apela instintivamente à visão ao querer expor o universo particular de Canettri. Reforço aqui o pressuposto de que, por conta de nossa evolução social e cultural, nos é mais íntimo manipular a visualidade para explorar os outros sentidos, o que Gobbels faz literalmente em sua encenação.

Quanto a minha cena, sou sinestésica e a sua criação inicial foi em cima disso. Vejo as palavras coloridas e a letra “a” em particular é vermelho vivo. Foi extremamente intencional e significativo o uso do figurino vermelho, pois estava trajando o próprio “a”, tornando-o visível<sup>10</sup>.

De fato, o que toda essa especulação entre a evolução perceptiva das dimensões até a especulação da interação sinestésica fruto da continuidade de evolução tem a ver com esse trabalho de artes cênicas?! Estamos nos conscientizando cada vez mais de nós. O fato é que, para haver a integração simultânea entre diferentes sentidos, é preciso estímulos alheios aos convencionados, como foi explicitado no período de transição da cultura oral à visual. Estamos novamente num período de transição, ampliando cada vez mais nossas percepções sensoriais, mas que agora estão calcadas na razão, o que nos permite a consciência das percepções que já temos, e esse é o grande barato do período em que vivemos. Essa percepção se reflete de tal forma às artes cênicas, e creio que não poderia ser de outro jeito, que trabalhar sobre depoimento pessoal em processos colaborativos é algo muito recorrente desde o século passado. O teatro é a arte coletiva, ela só existe se houver trabalho em grupo, ao mesmo tempo que se um participante faltar num ensaio, prejudica todo o resto. Creio que a linguagem cênica seja mais lúcida às percepções de seu próprio tempo.

---

<sup>10</sup> Em anexo, uma aproximação de como vejo o texto.

Com base nas reflexões, conceitos e ideias expostos nesse capítulo, prossigo ao segundo, aprofundando-me em muitas das questões aqui citadas, agora com enfoque no estudo de caso, sobre a cena “Termina com A” do espetáculo “Quem disse que não”.

## Capítulo 2

### A Cena e os Conceitos

*"Na Natureza nada se cria e nada se perde, tudo se transforma"*

Antoine Laurent Lavoisier,  
químico francês do século XVI,  
que nos trouxe à consciência a  
*Lei de Lavoisier.*

Quanto ao estudo de caso, tratarei da cena “Termina com A” do espetáculo “Quem disse que não”, resultado da disciplina Diplomação I, 1º/2012. Além dessa cena, protagonizei no espetáculo final a cena “Ela e a Cidade” ao lado de Mariana Brites, e participei como coro de outras cenas. A escolha pela cena específica para esse trabalho se dá, além de questões levantadas no capítulo anterior, pela inquietação que permaneceu em mim quanto à sua construção e apresentação. “Termina com A” foi escrita e produzida com uma série de lacunas, seja de entendimento do texto, do objeto usado em cena, da interação com o coro, como questões de interpretação. De fato, só fui entender por completo o texto, a princípio codificado por palavras cuja sonoridade maior eram os “c”s e “a”s, recentemente, durante o processo de pesquisa e escrita da presente monografia. A seguir apresento a primeira análise que fiz da cena após a estreia.

“Termina com A” surgiu já na metade do processo e que, num período de pouco mais de dois meses, sofreu uma série de modificações estruturais cujos sentidos não acompanharam. Houve a inserção de movimentos, porque inicialmente era apenas uma caminhada, depois a motivação de que era uma louca e, por fim, a inserção do coro. Mas terminei o processo com a sensação de incompletude quanto a essa cena. Quanto a uma análise semântica é perceptível que se trata de mudança. A minha cena com o coro revela uma situação a princípio muito clara: um indivíduo que quer cruzar o seu caminho e para isso precisa vencer as barreiras de um todo homogêneo. Por ser uma peça predominantemente visual, o primeiro impacto dessa relação é pela aparência: o indivíduo com um vestido extremamente longo e de cor vermelha portando um objeto no mínimo peculiar em contraposição ao bloco homogêneo e bege. Se forem vistos individualmente, não há homogeneidade no coro, mas juntos ficam todos iguais. No entanto, a diferença visual não incomoda, tanto que passo a primeira vez praticamente despercebida. O que incomoda é a minha fala, a minha expressão individual e irrefutável. O coro se apropria da minha expressão (palavras que começam com C e terminam com A) para me debochar e reprimir. Há afetação mútua entre esses polos, o indivíduo e o todo, que se acumula até tal ponto que o indivíduo, depois de perpassar da indiferença ao deboche como reação ao

coro, apela para a agressividade e só assim termina de seguir seu caminho.

A agressividade é percebida na entonação vocal que usei para me expressar, praticamente gritando (alta intensidade e baixa frequência) a letra “A”, mas também pela ruptura do jogo sonoro estabelecido entre o coro e o indivíduo. Todos passam a cena falando com palavras que começam com C e terminam com A, com algumas variações mínimas no início e no final das palavras; até o final quando explícito o jogo dizendo “Cansada clamava Clarissa” e finalizo com a ruptura agressiva utilizando outros fonemas com o “termina com A”. Com isso o coro homogêneo se dispersa e a caminhada do indivíduo continua. É uma cena afirmativa<sup>11</sup>.

É perceptível, a partir desse extrato da primeira etapa de defesa, noções dos caminhos que percorreria ao longo do período de análise que produziu esse TCC e como, sem ter completa consciência, já tateava o entendimento atual que possuo dessa cena e de todos os conhecimentos dela motivados que, de alguma forma, se encontram no capítulo anterior. É perceptível também a mudança de estilo de escrita desse capítulo para o que se passou por conta da minha proximidade com a temática. Capítulo 1 foi um introito racional com interjeições emotivas e passionais, enquanto que o presente é repleto de desejos e confissões com certo aparato científico e racional para justificar a sua existência acadêmica.

Tendo em vista essa personalidade intensa, a análise mais recente dessa cena se apoia em minha memória. Todas as cenas de “Quem disse que não” partiram de depoimentos pessoais, seguindo um padrão que nos acompanhou desde pré-projeto, e que perdurou na montagem a partir da escolha do processo colaborativo e da linguagem híbrida do teatro performativo<sup>12</sup>. Por conta disso, e pelo tema base ser ‘negação’, o espetáculo foi permeado por memórias intensas e muitas vezes agressivas, sendo-as conscientes ou não. Digo isso pela convivência que tive por cerca de um ano e meio com as mesmas dezenove pessoas, ouvindo seus casos, observando seus comportamentos e, obviamente, trabalhando e interagindo. Criamos um laço forte, mesmo que não concordássemos que era afetivo, e que nos permitiu entrever os desejos confessionais de cada um, suas mais profundas negações e como elas foram traduzidas às cenas. E, no entanto, quando questionados quanto à intenção e personalidade de suas transformações performáticas,

---

<sup>11</sup> Trecho de defesa à banca de Diplomação I, 1º/2012, formada por Prof. Dr. Fernando Vilar e Profa. Dra. Rita de Castro, acerca da cena do estudo de caso.

<sup>12</sup> Utilizo “teatro performativo” para referenciar a linguagem por ter maior afinidade à definição de Josette Féral e para me privar de questões quanto à nomenclatura desse campo contemporâneo e ainda movediço das artes cênicas. Não excluo a possibilidade de outros nomes, como teatro pós-dramático e afins, mas para fins de entendimento e normatização do presente trabalho, restrinjo-me à proposta por Féral.

poucos tinham consciência do que as cenas traduziam de si; isso também se aplica a mim em relação à cena do estudo de caso.

De fato, em nosso cérebro existe um imenso acervo de informações guardadas como memórias e que se concentram no sistema límbico, junto às emoções. No entanto, boa parcela dessas memórias se encontram no campo da inconsciência<sup>13</sup>, assim, o que realmente nos é trazida à consciência se contabiliza em pouco. Todos os dias os indivíduos tomam uma série de decisões, a princípio corriqueiras, e as respostas são, geralmente, rápidas e fluidas; se há um pequeno lapso para escolha, o indivíduo raramente tem consciência do que se passou nesse lapso de tempo. Tudo é escolha, o que difere é o grau de consciência e concentração que é utilizado para realizar essa escolha.

“Ao entrarmos no nosso sistema nervoso todas as informações, à exceção do olfato, terminam no tálamo. O tálamo é formado por um grande grupo de neurônios, situado quase todo dentro da parte mais antiga do cérebro, bem no centro dele. Ele recebe maior parte das informações sensoriais, funcionando como um radar que capta quase tudo o que acontece ao nosso redor. Lá elas são redirecionadas para a parte mais nova do cérebro (córtex), responsável pela consciência e raciocínio lógico, ou diretamente para a parte mais antiga, responsável pelas pulsões básicas e pela emoção.” (TERRA; *op. cit.*; p. 20).

Como o caminho para a parte mais antiga do cérebro é muito mais rápido, boa parte das informações captadas escapam à consciência.

Digo isso para descrever as experiências que tive com as cenas que protagonizei, sendo a primeira um relato consciente de uma memória marcante e a outra um despejo inconsciente de memórias guardadas e agudas. A primeira cena, “Ela e a Cidade”, tinha uma temática muito clara que queria tratar desde o início do processo, quando começaram os ensaios da Diplomação I, 1º/2012; essa cena surgiu como desdobramento de cenas individuais construídas e apresentadas entre janeiro e fevereiro desse mesmo período. Por conta dessa preexistência a cena que construí junto à Mariana Brites pôde ser retrabalhada por mais tempo, havendo modificações na sua estrutura com o acompanhamento dos sentidos. Com essa vivência de transformação contínua e fluida, obviamente com os avanços do processo, terminei o processo satisfeita com o resultado e confiante de que foi uma cena concluída. Se o processo tivesse continuado, ela teria se

---

<sup>13</sup> Dentro da psicologia, em algumas vertentes, há a participação da subconsciência, mas que nessa pesquisa não será abordada porque na bibliografia utilizada o termo não é citado.

modificado também, mas como ficou se mostrou um resultado feliz. Portanto, tratava de uma negação que conscientemente queria expor para aceitar e superar sua existência<sup>14</sup>.

Já “Termina com A” continha negações e memórias tão ocultas a mim que quando as transcrevi acabaram surgindo num texto codificado pelas letras de meu nome e que só entendi por completo recentemente. Segue a análise que, por enquanto, mais compreendo quantos às memórias e sobre o motivo de escrevê-las.

“**CLARISSA**- Calma, corrigia certas calúnias. Clara, concisa, calava camaratas cativas. Caia!”

É o prólogo que explicita que a partir desse momento tudo será revelado, as mentiras serão desmascaradas e os que nela acreditavam serão esclarecidos, portanto, que caia a máscara! Logo em seguida começam os relatos como em *flashback*.

“**CORO 1**- Cocha!  
**CORO 2**- Caolha!  
**CORO 3**- Cuspida!  
**CORO** - Cabrita catarrenta!”

O coro xinga o indivíduo, e esse primeira contato entre o coro e o indivíduo revela o isolamento pelo qual a protagonista da cena, e das memórias, passou. A reação do indivíduo é de deboche, pouco se importando, a princípio, com que o coro homogêneo tinha a dizer. Com esse descaso, a protagonista não deixa de fazer aquilo que quer, o que leva ao segundo *flashback* da mesma sequência.

“**CLA**- A cavalgar camadas cavadas das camas acasaladas  
**CO**- Ééééé  
**CLA**- A cativar carícias cavernosas  
**CO**- ÉÉÉÉÉÉÉÉ  
**CLA**- Acalentadas à canela.  
**CO**- AAAAAh!”

Coro e protagonista dividem o momento íntimo de transar com palavras. Essa sequência mirabolante de palavras traduz o próprio ato sexual, vivido e divertido pela protagonista de minha memória.

“**CLA**- Causava caretas catacumbicas acusadoras das conversas acasaladas.  
**CO**- Cruelíssima cachorra!  
**C1**- Chora a crença caótica!  
**C2 e 3**- Censurada, acaba casada.”

---

<sup>14</sup> Texto da cena “Ela e a Cidade” em anexo.

Mas, ao pertencer a uma sociedade patriarcal judaico-cristã, vê-se criticada pelo coro, que com caretas catacumbicas a acusam por realizar tamanho ato prazeroso. Voltam a xingá-la, e por mais que o indivíduo queira calá-los, não consegue. Por uma supremacia hipócrita da crença caótica, vê-se casada.

“**CLA** - Cambaleava cagada na cena a carregar curtas cantadas carburadas à cabeça. Cólica curiosa acumulada à cumbuca católica. Cura coletiva castra cutucadas carismáticas à carabinha cúprica.”

Resultado do sexo e dos maldizeres, a protagonista vê-se só, levando ofensas que carburam em sua memória. Além disso, está grávida, a cumbuca católica encheu-se de vida; uma alegria apenas para a protagonista. O coletivo quer a cura desse mal, os outros querem abortar o filho, castrando todo e qualquer contato e carinho ao bebê.

Essa primeira sequência é a breve história de minha mãe, como vir a ser e, mais ainda, como ela me livrou de ser abortada. São memórias que possuo de minha vida intrauterina, associadas a poucos relatos que ouvi durante minha existência pós-parto. Devo à coragem de minha mãe a minha existência, e por isso mesmo a ela sou imensamente grata.

A segunda sequência de *flashbacks* diz respeito a minha própria história, dando lugar à parte que mais tomou conta de minha vida, a escola.

“**CLA** - Chacoalha colegas confusas calculada casta curricular comedida à colheita chapada.”

Uma parte significativa e da qual mais lembro minha infância foi vivida em Londres. O sistema educacional de lá é muito diferente do brasileiro, tanto em questões organizacionais, burocráticas e curriculares, como questões afetivas e reconhecimento da criança como tal. Por experiência própria, percebo e compreendo que o ensino brasileiro, de alguma forma, promove a individualidade do aluno, por um reflexo da própria sociedade brasileira. Já o ensino inglês procura de todas as formas, principalmente repressoras e comportamentais, moldar e castrar seus alunos de tal maneira a saírem chapados como em produção em massa. Pertencente de outra cultura, isso foi para mim um imenso choque que, até pouco tempo, muito me trouxe problemas, como citados a seguir pelo coro.

“**CO** - Coitada! Cantava a carta da clausura. Cabisbaixa, capitulava causas capciosas, contava cautelosa cada cena, cuidados das consequências.

**CLA** - Criava couraças cabeludas!”

De fato, por conta disso, tornei-me uma criança bastante isolada, e acabei envolvendo-me no meu mundo “mágico” de sempre pensar, mas nunca falar. E quando falava, era sempre com uma imensa cautela para que não brigassem comigo caso dissesse a palavra errada. Cultivei isso por anos, trazendo comigo quando, quatro anos depois, voltei ao Brasil, o que me levou a uma nova crise na adolescência. Obviamente que isso altera o campo emocional de uma forma bastante intensa no indivíduo, ainda mais agregado à interferência negativa do coletivo, como representa em cena o coro do bullying. Por muitos anos, criaram em mim imensas couraças cabeludas! Que creio que só consegui resolver a maioria recentemente.

O último *flashback* é bastante recente, diz respeito a um fato que ocorreu há quase dois anos, e muito afetou a mim e a minha família.

“CLA - Coma corrosiva corta clima, castiga cuca cortada, catatônica caixa craniana chumbada à cama.”

Meu avô paterno sofreu um derrame em 2011, por conta do seu alcoolismo, o que o levou ao estado de coma. Desde então, um dos homens mais fortes, assustadores, repressores e controladores que já conhecido, se encontra em estado vegetativo. Apesar de tudo, eu o admiro e amo, tanto por sempre estar em minha vida, como por, antes de tudo, ser o meu avô. O acidente ocorreu no início do semestre em que cursei a disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, o pré-projeto de “Quem disse que não”. O fato me gerou muitas faltas no início daquele semestre e muito pesou no meu rendimento ao longo de toda disciplina.

Felizmente o tempo passa, as dores ficam menores, e muitas alegrias surgem para equilibrar a vida.

“CLA - Cansada clamava Clarissa: TERMINA COM AAAAAAAA!”

Por isso termino essa cena com tamanha e proposital afirmação de meu nome. Afirmo que, apesar do meu passado, dos eventos que vivi, da depressão que tive, e de tantos outros casos, sou muito mais do que isso e minha existência é muito mais intensa e farta que uma pequena coleção de tragédias. Numa escala menor, relaciona-se ao momento de fim de curso, na qual deixo de ser a estudante que muito recebe e pouco dá, para a fase adulta, na qual eu, por mim mesma, procuro meu sustento pessoal, tanto na esfera profissional, pública e racional da vida, como no campo emocional e privado da minha atual e existência<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> O entendimento mais aprofundado do texto repercutiu na remontagem da cena em “Quem não”, resultado da disciplina Diplomação II, 2º/2012. As diferenças de um montagem para a outra foram sutis, mas de notável

Essa análise mais aprofundada permitiu que me compreendesse, trazendo à consciência memórias e emoções contidas em mim desde minha existência intrauterina e me permitir compreender aquilo que mais me importa nesse momento: reconhecer o meu passado e perceber que faz parte de mim, mas não me domina, porque de agora em diante quem produz o meu presente e meu futuro sou eu mesma, por isso termina com AAAAAA!

Dentro desse contexto percebo o equilíbrio entre a razão e emoção e o que ele gera, afinal tudo é feito de oposto e complementariedade no momento espaço-temporal em que vivemos. Há o indivíduo e o coletivo, o homem e a mulher, o yin e o yang, a noite e o dia etc. As complementariedades não findam em si, ao contrário, unidos se transformam! O indivíduo e o coletivo formam a sociedade, o homem a mulher formam outro ser, o yin e o yang formam o tao, a noite o dia formam as 24h, e assim por diante<sup>16</sup>. A razão e a emoção se transformam em sentimento. De uma forma breve, o sentimento se configura em sentir e compreender o que se sente, sem que haja submissão à razão ou descontrole emotivo; os opostos de unem para produzir esse terceiro refinado e consciente. O sentimento é, então, o que gera a sensibilidade. McLuhan explana como que, durante o período de transição entre a cultura preponderantemente oral e a visual, o ser humano viveu o sentimento, porque disfrutava da tecnologia do alfabeto fônico à percepção auditiva.

“[...] a linguagem de Joyce só adquire vigor quando lida em voz alta, criando uma sinestesia ou intercâmbio dos sentidos. Mas se a leitura em voz alta favorece a sinestesia e a facilidade, o mesmo deve ter-se dado com os manuscritos antigos e medievais. [...] Os leitores continuaram a ler em voz alta depois do começo da separação das palavras em fins da Idade Média e, mesmo depois do advento da palavra impressa, na Renascença.” (MCLUHAN; *op. cit.*; p. 125.).

Entre a cultura oral e a visual houve o período de transição na qual se viveu e experimentou a harmonia e valorização de cada sentido em conjunto. Quando algo primordialmente de um sentido assume destaque e importância em outro, esse outro se torna principal, perde-se não só a magia da audição, do olfato, tato e paladar, como o da própria visão; mas até que isso se dê, há um relevante período de adaptação, que permite experiências tão relevantes quanto antes e o depois. Com isso, é interessante perceber que a conexão e atenção

---

relevância, denotando como que o aprofundamento na análise do texto gera resultados positivos em cena. A título de verificação, ver a cena no DVD I, Anexo III, em comparação ao DVD II, Anexo IV.

<sup>16</sup> Aqui não pretendo entrar em questões de gênero e sexualidade, tendo em plena consciência que a diversidade extrapola o duplo homem e mulher; aqui há apenas a exposição de binarismos primários a título de exemplificação.

com todos os sentidos permite o aqui-agora preponderantemente sensorial e sensível, enquanto que a concentração num só sentido leva-o ao extremo; o visual, nesse caso, leva à racionalidade e a organização dos eventos da vida numa ordem sucessiva espaço-temporal.

Por exemplo, para escrever o presente trabalho eu preciso da concentração racional, pois o que me motiva é um evento futuro que me desloca do atual momento em que escrevo. Se me atentar apenas ao meu aqui-agora, do dia 18/12/2012 por volta das 16h, me imergiria nos sons da Biblioteca Central (BCE), no contato do meu corpo com minha roupa, a cadeira estofada, o chão frio e a madeira quente da mesa; ao cheiro e gosto do chá de alecrim que bebo; à uniformidade visual da biblioteca em contraponto à diversidade das pessoas e dos objetos que carregam. Se assim me dispusesse a ficar, deixaria de concentrar na minha individualidade mental e racional visando meu próprio lucro futuro e faria parte desse todo fruindo da e na multiplicidade sensorial, esquecendo-me de mim. Obviamente que a imersão nunca será absoluta, afinal, sou ser racional que constata e vive minha individualidade. Creio que a experiência almejada na performance seja essa, e que é possível através do intercâmbio sensorial que atinja a emoção e, quiçá, permita a compreensão racional, trazendo a emoção à consciência, gerando a troca sensível entre os participantes.

Especificamente, compreendo que a grande deficiência de minha cena “Termina com A” se deu pela supremacia da razão bloqueando a minha ligação com as memórias codificadas. Agora percebendo a interação entre os dois polos, posso conscientemente me assumir e creio que, em cena, poderei atingir camadas sutis de sensações que antes me eram inalcançáveis.

Do ponto de vista neurológico, a emoção se configura como uma resposta a estímulos energéticos, bioquímicos e físicos captados por nosso sistema central nervoso e convertido em respostas sensoriais, traduzidas a um ou mais de nossos cinco sentidos. A própria palavra explicita seu caráter, e- (para fora) -moção (movimento); o que significa que os estímulos captados pelo nosso cérebro e que vão ao nosso sistema límbico promovem uma ação, ou o impulsiona para tal. Para refinar a emoção e alcançar o sentimento, é preciso a comunicação com a razão. Assim, um simples impulso sexual se transforma em amor, ou, ao contrário, um impulso de ataque se transforma em ódio. Essa transformação só é possível através do poder individual de concentração.

“[...] um dos pressupostos é o desenvolvimento da concentração, pois, uma vez focado em um só objetivo pelo maior tempo possível, o *yogue* diminuirá seus estímulos sensoriais, reduzindo assim seu

bombardeamento químico encefálico. [...] Isso talvez faça [...] ter o maior grau de controle da situação ao seu redor, não se deixando subjugar pela neuroquímica das emoções.” (DANUCALOV e SIMÕES; 2004; p. 76 e 77).

Quando se está concentrado em algo, este automaticamente é trazido ao primeiro plano da consciência, porque o tálamo compreende, através da recepção dos estímulos sensoriais, que é algo relevante à consciência naquele momento. O estado de concentração diminui a recepção de estímulos sensoriais, diminuindo também o fluxo químico encefálico. Isso porque quanto mais concentrado se está, menos estímulos serão trazidos à percepção, e menos ainda à consciência; proporcionalmente também será a captação dos dados relevantes ao momento. Para manter-se concentrado, o tálamo reage da melhor forma possível a descartar estímulos desnecessário e trazer à consciência tudo aquilo que for relevante, sendo assim, as emoções ativadas nesse estado passam pelo processo de conscientização, na qual a cognição (relacionado à linguagem) traduz a emoção e possibilita sua compreensão racional. No entanto, se a mente se fixar no processo racional, torna-se passível de devaneios alheios ao objeto de concentração. Para evitar isso, o encéfalo realiza trocas incessantes entre o sistema límbico e o córtex, permitindo um estado homeostático (equilíbrio biológico) necessário a atividades que exigem alto grau de concentração, como atuar.

A questão interessante ao estudo de caso é compreender como que se capta e mantém a concentração da plateia a uma cena com um texto que, a princípio, não entendem. A forma com que se fala se torna a chave para alcançar a concentração e é a própria ação de falar o meu alicerce, para isso, preciso estar concentrada o máximo possível na minha ação. Esse entendimento acarreta em outra base desse trabalho: a performance! Como já foi exposto no capítulo anterior, a performance está calcada na ação para manter-se conectada no presente, ao aqui-agora. Concatenando a definição de performance de Féral (FÉRAL; *op. cit.*; p. 201) à compreensão de McLuhan de que a ação se dissociou do pensamento (MCLUHAN; *op. cit.*; p. 45), é relevante explicitar que o pensamento acabou por conjurar sentidos de origem individual delimitados a um espaço-tempo outro, enquanto que a ação ainda permanece presencial. O pensamento não necessariamente implica na ação, mas a ação prescinde um pensamento não necessariamente consciente, promovendo um embasamento um tanto mais papável ao meu entendimento do porque se prioriza a ação na performance.

Na performance há, muitas vezes, a presença da palavra cuja reação imediata é a da captação racional, mas quando esse não é o foco receptivo a priori, posto que a ação (nesse caso falar/dizer) é formada por um código não compartilhado, ocorre um reajuste abrupto quanto à recepção sonora da palavra (FÉRAL; *op. cit.*; p. 198, 201 a 203<sup>17</sup>). A recepção se torna sensorial e emotiva, mas não garante sua percepção sensível. Para isso preciso atizar o espectador a querer entender e, com isso, envolver a sua racionalidade; é certo, no entanto, que se mantendo no campo da razão, frustrar-se-á, exigindo de mim como performer algo que o provoque a envolver-se na ação e concentrar-se na cena. A resposta que mais me parece plausível e possível nesse momento nos retorna ao início desse pequeno raciocínio: a forma de falar!

Portanto a cena muito se liga a linguagem da performance, nada mais justo, ela foi montada com esse propósito para se integrar à linguagem geral do espetáculo, mas essa percepção do que é performance era vaga, o que refletiu no resultado. Felizmente tive a oportunidade de aprofundar nela sob os vários aspectos abordados e, possivelmente, rerepresenta-la de uma forma mais satisfatória, tanto para mim quanto para o público. Com isso, finalizo o segundo e último capítulo.

---

<sup>17</sup> Referente a ambos os parágrafos.

## **Carta final, ou Considerações Finais**

Percorri um período de cerca de um ano e meio para chegar a algumas conclusões que muito me alegram quanto à minha percepção individual sobre o tema e principalmente sobre mim. Como estas páginas não se dirigem a nenhum terapeuta, tive o cuidado de amparar todas as minhas inquietações em base teóricas confiáveis e instigantes que me permitiram utilizar a habilidade de atingir espaços de concatenação entre áreas do saber, algo que pouco havia exercido em mim. As questões aqui levantadas não se limitaram à escrita desse trabalho e/ou à prática de reencenar minha cena, mas ferveram nas minhas experiências cotidianas, despertando em mim a ânsia cada vez maior de me compreender. O fato é que esse trabalho se mostrou apenas o início de minha percepção consciente sobre o meu lugar no mundo, seja como profissional, como participante de coletivos, ou como indivíduo pensante, emotivo e sentimental.

Quanto à percepção específica do motor desse trabalho, a interação da palavra como produtor sonoro à ativação sensorial, percebi quão vasta é sua área de alcance dentro e fora de mim. Em termos neurológicos, é inevitável a ativação emotiva do sistema límbico, e, no entanto, seu efeito é limitado e majoritariamente permanece no campo da inconsciência. O interessante seriam provocações sensíveis, permitindo a emoção atingir a consciência e o desejo de entendê-la resultar em apreensões sensibilizadas.

Do ponto de vista do equilíbrio entre razão e emoção, é interessante perceber que esse percurso ocorreu primeiramente com a tradução de emoções em palavras, mas que, na forma textual, permaneceram acopladas à emotividade; quando me permiti mergulhar em seus sentidos e compreender quais memórias e emoções estavam expressando, entendi um pedaço de mim que me afligia de certa forma e produziu um sentimento muito forte de autoconfiança para que compreendesse meu passado, o agradecesse e sem remorso deixasse-o para trás como algo que faz parte de mim, mas não me domina. Finalizar com “Termina com A” é a máxima expressão de me assumir com um sentimento tranquilo de que eu sou também um indivíduo no mundo, fazendo parte dessa grande humanidade com o meu papel significativo, participando e contribuindo ao todo com o meu espaço individual.

Espero que essas inquietudes que me motivaram também tenham te motivado, seja como interesse às várias conexões do saber, às percepções individuais e coletivas que cercam e cercaram o homem, o querer saber onde tudo isso ia dar, ou como um confidente distante com

quem partilho certas facetas de mim sob o véu da racionalidade acadêmica. De qualquer forma, muito obrigada.

## **Bibliografia**

BERNSTEIN, Ana. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. In **Sala Preta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, ECA/USP, São Paulo, n. 01, 2001.

DANUCALOV, Marcelo A. D & SIMÕES, Roberto S. *Neurofisiologia da Meditação*. São Paulo, Editora Phorte, 2009.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. In: **Sala Preta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Eca/USP, São Paulo, n. 08, 2008.

FERNANDES; Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2010.

MCLUHAN; Marchal. *A Galáxia de Gutemberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

TERRA, Osmar. *Entenda melhor suas emoções*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

## Anexos

### Anexo I

Texto “Termina com A” (Texto apresenta aproximação entre as cores).

CALMA CORRIGIA CERTAS CALÚNIAS.

CLARA, CONCISA, CALAVA CAMARATAS CATIVAS.

CAIA! CAOLHA, COXA, CUSPIDA, CABRITA CATARRENTA!

A CAVALGAR CAMADAS CAVADAS DAS CAMAS CASADAS A CATIVAR  
CARÍCIAS CAVERNOSAS ACALENTADAS À CANELA.

CAUSAVA CARETAS CATACUMBICAS ACUSADORAS DAS CONVERSAS  
ACASALADAS.

CRUDELÍSSIMA CACHORRA CHORA CRENÇA CAÓTICA, CENSURADA,  
ACABA CASDA.

CAMBALEAVA CAGADA NA CENA A CARREGAR CURTAS CANTADAS  
CARBURADAS À CABEÇA.

CÓLICA CURIOSA ACUMILADA À CUMBUCA CATÓLICA. CURA COLETIVA  
CASTRAS CUTUCADAS CARISMÁTICAS À CARABINHA CÚPRICA.

CHACOALHA COLEGAS CONFUSAS, CALCULADA CASTA CURRICULAR  
COMEDIDA À COLHEITA CHAPADA.

COITADA, CANTAVA A CARTA DA CLAUSURA.

CABISBAIXA, CAPITULAVA CAUSAS CAPCIOSAS, CONTAVA CAUTELOSA  
CADA CENA, CUIDADOSA DAS CONSEQUÊNCIAS.

CRIAVA COURAÇAS CABELUDAS.

COMA CORROSIVA CORTA CLIMA CASTIGA CUCA CORTADA CATATÔNICA  
CAIXA CRANIANA CHUMBADA À CAMA.

CANSADA CLAMAVA CLARISSA:

TERMINA COM A!

**Anexo II**

Texto “Ela e a Cidade (ou Mudança)”

CLARISSA - Só eu vou gostar de você, pequena, só eu vou gostar de ti. Só eu gosto de tábuas magrelas, só eu gosto do teu cabelo ruim. Só eu gosto da sua boca torta. Só eu gosto de ti feinha assim. Você pensa que tem força, pequena? Você pensa que me segura, menina? Me solta, criatura! Cala a boca, criança! Quem mandou falar de mim?

*Mariana irrompe num grito.*

MARIANA - Eu remendo a cidade e de repente ela, a cidade, barulha tanto e tão depressa que de repente nem sei mais onde estou. A cidade grita, os carros passam depressa e o caminhão diz mudança. *(a última palavra é gritada)*

*O coro canta:*

Já não me importa o que ouves  
Se não entendes mais meu devaneio  
Dentro já está bem diluído,  
alucinante, alto, alterado.  
Mas mesmo evaporado  
ainda sustenta, ergue, mantém.  
Mantém.

*Clarissa e Mariana repetem seus textos numa agonia crescente até que explodem e saem correndo e gritando enquanto giram a arquibancada principal. Saem após três giros da arquibancada.*

*Enquanto a música é cantada, Elise desliza por ela até fica no meio.*

**Anexo III**

DVD I Espetáculo “Quem disse que não”.

Cena “Termina com A” está no tempo 57:58.

**Anexo IV**

DVD II Cena “Termina com A” do espetáculo “Quem não”