UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LEONEL MARTINS CARNEIRO

A atenção e a cena

São Paulo
2011

LEONEL MARTINS CARNEIRO

A atenção e a cena

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

**São Paulo
2011**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Carneiro, Leonel Martins

A atenção e a cena / Leonel Martins Carneiro – São Paulo : L.M. Carneiro, 2011.

203 p. : il. + DVD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos

1. Atenção 2. Ator 3. Espectador 4. Cena teatral 5. Münsterberg, Hugo, 1863-1916
I. Ramos, Luiz Fernando II. Título.

CDD 21.ed. – 808

FOLHA DE APROVAÇÃO

Leonel Martins Carneiro

A atenção e a cena

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em _____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Catarina, Hanna e Sofia.

AGRADECIMENTO

Agradeço as atrizes Julia Lemmertz e Isabel Teixeira, bem como a toda a equipe das peças “Maria Stuart” e “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” por tornar possível este estudo, pela confiança e pela calorosa recepção.

À Rubéns José Souza Brito que me iniciou nos mistérios da academia.

Ao Professor Dr. Luiz Fernando Ramos pela longa jornada, pela orientação, pelo apoio ao projeto e pelo bom exemplo de como ser professor.

Ao Prof. Dr. Gilberto Xavier pelas esclarecedoras conversas e pela generosidade em nos ceder materiais para a pesquisa.

Ao Prof. Dr. Cassiano Sydow pelo incentivo.

Ao Prof. Dr. Renato Ferracini, pela troca acadêmica e artística.

Ao Prof. Dr. Flávio Desgranges pelos apontamentos certos e serenos que me auxiliaram durante toda a trajetória do mestrado.

Ao amigo e mestre Prof. Dr. Milton de Almeida pela orientação na vida e pela parceria neste projeto.

A amizade e carinhosa orientação do espetáculo da Prof. Dr. Lucia Reily que acreditou e investiu no projeto de nosso espetáculo e é grande parceira em nosso projeto de vida.

Ao amigo Rodrigo Alves pela dedicada revisão do texto, pelas referências e pelas longas conversas que muito contribuíram para este estudo.

Aos meus pais Waldyr e Eunice e a “Vó Lúcia” que sempre me apoiaram em minhas decisões de todas as formas possíveis e imagináveis, pais dedicados e avós carinhosos, meus sinceros agradecimentos.

Aos participantes do projeto do espetáculo “Se chover eu não virei...” amigos que me fizeram acreditar no projeto e se doaram totalmente para sua execução. Ravena, Hanna, Nadia, Rafael, muito obrigado!

A minha pequena grande família que me aguentou, se esforçou, chorou de noite, mamou, berrou pra tomar banho, me impôs uma rotina, mudou comigo para São Paulo. Sofia, Catarina e Hanna obrigado por ser esta fonte inesgotável de amor e carinho! Obrigado por me inspirar! Obrigado.

As professoras das creches da UNICAMP e da USP que cuidaram de minhas meninas enquanto eu escrevia esta dissertação.

Aos amigos que de alguma forma me ajudaram nesta trajetória e que me proporcionaram tantos encontros.

A CAPES que me proporcionou a incrível experiência de fazer um mestrado com bolsa e de poder me dedicar a pesquisa de um modo inteiro e vertical.

A FE/ UNICAMP, em especial a Professora Dra. Marcia Strazzacappa, que nos cedeu a sala para a nossa pesquisa prática.

Ao Centro Cultural Louis Braille de Campinas, CEPRE Unicamp e Departamento de teatro de Paulínia, por nos ceder os espaços e os conhecimentos para nossa pesquisa.

A Prefeitura de Campinas que através do seu fundo de investimentos culturais (FICC) nos auxiliou na produção do espetáculo.

A ECA/ USP que me acolheu e me deu toda estrutura para o desenvolvimento do trabalho.

“A vida é arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida”

Vinicius de Moraes/ Baden Powell

Resumo

Esta pesquisa consiste em um estudo da atenção na cena teatral. Para embasar teoricamente a pesquisa foi feito um levantamento das teorias postuladas pela ciência da atenção em toda a sua interdisciplinaridade, em especial dos estudos de Hugo Munsterberg (2004), nos quais pela primeira vez a atenção aparece como conceito operatório para a análise do trabalho do ator em sua relação com o espectador. Partindo deste panorama inicial foi proposta uma revisão dos escritos de Stanislávski (2010), Brecht (1967), Kracauer (2009), Benjamin (1985), Lehmann (2007), Desgranges (2009) e Rancière (2010), demonstrando a importância da atenção em seus escritos e esclarecendo os pontos de vista de cada um destes teóricos sobre o tema. Baseado nesse conhecimento, o terceiro capítulo estuda a atenção na prática das atrizes Isabel Teixeira e Julia Lemmertz nos espetáculos “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” e “Maria Stuart”. Intercalando o que foi assistido e os discursos das atrizes sobre a atenção buscou-se mapear os procedimentos utilizados por elas para lidar com a atenção, seja a sua ou a do espectador e, o grau de consciência envolvido nesta operação. Por fim, de posse deste material, realizou-se uma experiência prática pautada pela atenção, do treinamento até a apresentação, tendo em vista aferir a eficácia da atenção como método de criação da cena, submetido a diferentes percepções dos espectadores.

Palavras-chave: Atenção. Ator. Espectador. Cena Teatral. Hugo Munsterberg.

Abstract

This research consists in a study on the issue of attention at the theatrical scene. The theoretical basis for the research was a survey of the theories postulated by the science of attention, taking its interdisciplinarity into account, especially of Hugo Munsterberg's (2004) studies, in which, for the first time, the attention appears as an operative concept for the analysis of the actor's work in its relationship with the audience. From this initial scenario was proposed a review of the writings of Stanislavski (2010), Brecht (1967), Kracauer (2009), Benjamin (1985), Lehmann (2007), Desgranges (2009) and Rancière (2010), demonstrating the importance of the attention in their thought and clarifying their views on the subject. Based on that knowledge the third chapter studies the attention in the practice of the actresses Julia Lemmertz and Isabel Teixeira in the performances "Rainhas: duas atrizes em busca de um coração" and "Maria Stuart". Considering the interweaving of the scenes and the speeches of the actresses, it was made a map of procedures that they had used to deal with the attention and to understand the level of consciousness necessary in this operation. Finally, with all this material in hands, a practical experience guided by attention issue, from the training to the presentation, was carried out. The purpose of this experience was to check the effectiveness of attention as a creative method for the theatre in different conditions of audience.

Keywords: Attention. Actor. Audience. Theater. Hugo Munsterberg.

LISTA DE LINKS DA DISSERTAÇÃO	Página
Link 1 – Artigo Fernando Pinho sobre a <i>Modernização urbana, imprensa e cotidiano: bondes elétricos e acidentes em Belém</i> http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212073597_ARQUIVO_ComunicacaoEncontrodeHistoriaRS%28FernandoPinho%29.pdf	32
Link 2 – Trecho do filme <i>Neptunes Daughter</i> estrelado por Annette Kellermann – filme apontado como uma das referências para a teoria cinematográfica de Munsterberg http://www.youtube.com/watch?v=zKZCIFI8gbk	38
Link 3 – Artigo Graciela Inchausti de Jou (2006). <i>Atenção Seletiva: um estudo sobre cegueira por desatenção</i> . http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0305.pdf	44
Link 4 – Artigo de Arlete Cavaliere e Elena Vássina sobre <i>A herança de Stanislávski no teatro norte-americano: caminhos e descaminhos</i> , publicado na revista Crop, 7 edição, 2001. http://www.revistacrop.com.br/images/stories/edicao7/v07a16_A_herana_de_Stanislavski_no_teatro.pdf	50
Link 5 – Trechos do espetáculo de Jan Fabre “Prometheus – Landscape II” (2011) http://www.youtube.com/watch?v=jA93gzOuRMg	84
Link 6 – Trechos do espetáculo de Romeo Castellucci “Inferno” (2008) http://www.youtube.com/watch?v=LOv3QsyJG2I	84
Link 7– Trecho do espetáculo do grupo La Fura Del Baus “Suz/O/Suz” (1985) http://www.youtube.com/watch?v=tk-OREbu3_Q	84
Link 8 – Trecho dos espetáculos “Maria Stuart” e “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração”. Filmagem dos trechos que antecedem o encontro entre as rainhas Elizabeth e Maria Stuart, realizada por Leonel Carneiro http://www.youtube.com/watch?v=AnUZH1NZ54M	109
Link 9 – Exercício da dança com contato mínimo http://www.youtube.com/watch?v=o9ZaTxk43B8	134
Link 10 – Primeira cena de Hanna e Ravena http://www.youtube.com/watch?v=uGesN5A1dDg	136
Link 11 – Exercícios 2 – trechos do ensaio de setembro de 2009 http://www.youtube.com/watch?v=4auOArbFv6s	136

Link 12 – Cena das casas do espetáculo “Se chover eu não virei...” – Versão final apresentada em Paulínia (dezembro de 2009) http://www.youtube.com/watch?v=HxW6-hXFGhM	139
Link 13 – Primeira versão do espetáculo “Se chover eu não virei” (ensaio setembro de 2009) http://www.youtube.com/watch?v=Kplwhe523UQ	140
Link 14 - Algumas falas destes espectadores-colaboradores http://www.youtube.com/watch?v=6Q4KwVGQPI0	141
Link 15 – <i>Se chover eu não virei...</i> - Peça completa – Filmada em Paulínia	143
Parte 1-Introdução e Cena1- http://www.youtube.com/watch?v=E-vIUS2s0rw	
Parte 2 –Cena 2 parte I - http://www.youtube.com/watch?v=YA8qto8gmYU	
Parte 3 –Cena 2 parte II - http://www.youtube.com/watch?v=ETVye5hKImw	
Parte 4- Cena 3 e Epílogo- http://www.youtube.com/watch?v=xMtueZJN0C4	
Link 16-Debate Centro Cultural Louis Braille de Campinas - Apresentação 1 http://www.youtube.com/watch?v=YvFGMUrxLwk	147
Link 17 - Video-pôster do 2º Seminário Internacional de Educação Estética (2010). http://www.youtube.com/watch?v=6_M_BBU2YFM	148
Link 18 – Vídeo com trechos das cenas “Silêncio” e “Vudu” do espetáculo <i>Se chover eu não virei...</i> Silêncio – http://www.youtube.com/watch?v=H3eqWcAbK9Q Vudu – http://www.youtube.com/watch?v=xdBiSbUNP5k	153

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Página

Imagem 1 – *A atenção* de Charles Le Brun

28

Imagem 2 – *Estudos sobre o medo e o horror* de Charles Darwin

29

SUMÁRIO

Introdução.....	22
1. A atenção.....	25
1.1 Breve histórico da Ciência da Atenção.....	25
1.2 O pioneirismo dos estudos da atenção de Hugo Munsterberg.....	36
2. A atenção como conceito operador nas artes cênicas.....	50
2.1 A atenção no treinamento do ator de Stanislávski.....	50
2.2 A atenção no teatro épico de Brecht	66
2.3 A distração no teatro.....	78
2.4 A atenção na teoria teatral do século XXI.....	87
3. Análise das performances de Julia Lemmertz em “Maria Stuart” e Isabel Teixeira em “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” a partir da questão da atenção.....	97
3.1 A atenção no treinamento das atrizes Julia Lemmertz e Isabel Teixeira.....	98
3.2 A atenção das atrizes no processo de criação do espetáculo.....	104
3.3 A atenção na cena.....	106
3.3.1 Uma Verdade Interior.....	110
3.3.2 O jogo.....	113
3.3.3 Texto e Música	116
3.3.4 O silêncio atento	120
3.3.5 A reverberação	122
3.3.6 Sobre a atenção do espectador	124
4. A atenção como vetor de criação da cena.....	129
4.1 Breve histórico do espetáculo “Se chover eu não virei...”	129
4.2 Um treinamento para não-atores	133
4.3 Um processo criativo baseado na atenção	137
4.4 Apresentações do espetáculo “Se chover eu não virei...”	143
Considerações Finais.....	155
Bibliografia.....	158

ANEXOS.....	162
ANEXO 1 – Roteiro da peça “Se chover eu não virei...”	162
ANEXO 2 – Relatos sobre a coleta do material	166
ANEXO 3 – Entrevista com Julia Lemmertz	170
ANEXO 4 – Entrevista com Isabel Teixeira	186
ANEXO 5 – Entrevista com o pesquisador Gilberto Xavier ...	199
ANEXO 6 – DVD com filmagem dos ensaios e da apresentação da peça “Se chover eu não virei...” e entrevistas feitas após as apresentações	203

Introdução

O leitor encontrará nas próximas páginas uma parte do trabalho de pesquisa, desenvolvido desde 2007, na tentativa de sondar o processo atencional do ator e suas estratégias para atingir a atenção dos espectadores, em suas discussões teóricas e na análise da prática de importantes atrizes teatrais. Uma segunda parte, de cunho prático, está ligada à construção de procedimentos pautados pela atenção. Esta experiência prática alimentou os escritos do quarto capítulo, feito a partir dos vestígios do espetáculo “Se chover eu não virei...”.

Na tentativa de tornar mais acessíveis os materiais aos quais se faz referência, foram dispostos links nas notas de rodapé que conduzem os leitores a artigos, vídeos ou imagens citados. Este material não pode ser considerado como anexo, pois o entendimento completo do que o texto diz, principalmente no que se refere ao espetáculo “Se chover eu não virei...”, só pode se dar através do conhecimento destas formas visuais, mais próximas da experiência real da visão do que o texto. Fica assim claro que a dissertação foi pensada para privilegiar a sua leitura na forma digital, uma tendência seguida por grande parte da produção acadêmica atual¹.

Acerca do conteúdo da dissertação, em um primeiro capítulo buscou-se mapear o desenvolvimento da atenção enquanto campo de estudo, introduzindo o leitor a ele e evidenciando a ciência da atenção como uma prática multidisciplinar que envolve principalmente os campos da psicologia, da filosofia, da neurologia e da

¹ Pensar num leitor que vai baixar da internet e ler através de um meio digital parece ser um dos principais motivos que levou, nos últimos anos, ao surgimento e a migração de diversas revistas acadêmicas para a publicação em suporte digital. Na área do teatro no Brasil podemos citar as publicações da Sala Preta, Percevejo e Urdimento, entre outras. Aproveitamos também o fato que desde 2007 todas as publicações acadêmicas da USP podem ser baixadas no portal de bibliotecas.

arte. Ainda neste primeiro capítulo resgatou-se os escritos sobre a atenção de Hugo Munsterberg, revelando a sua originalidade em aplicar a atenção como ferramenta para pensar o teatro e o cinema do início do século XX e a pertinência da utilização desta ferramenta ainda nos dias de hoje.

No segundo capítulo realiza-se um breve mapeamento de como a ciência da atenção é trabalhada durante o século XX na teoria teatral, em especial na que se relaciona à arte do ator. Parte-se, para tal empreitada, de sua presença na obra de Stanislávski (2010), o primeiro a abordar a questão da atenção no treinamento do ator. A partir da discussão da atenção no modelo de preparação do ator de Stanislávski, propõe-se uma reflexão da influência de seu sistema nos dias atuais.

Ainda no segundo capítulo, o foco desloca-se da atenção do ator no treinamento para as estratégias de condução da atenção do espectador. Sob este ponto de vista aborda-se a questão da atenção na obra de Brecht (1967), buscando-se demonstrar como a estratégia de excitação da atenção do espectador é um dos principais pontos de divergência entre as propostas feitas pelo teatro épico e pelo teatro dramático. Ainda sonda-se as possibilidades que a fruição na *distração*, tal como propõem Benjamin (1985) e Kracauer (2009), oferecem aos produtores e aos espectadores da cena. Também procura-se abordar algumas das mais recentes teorizações sobre o teatro e sobre o espectador (Lehmann- 2007, Desgranges – 2009 e Rancière – 2010), buscando identificar como a questão da atenção e da distração se coloca nestes trabalhos.

O terceiro capítulo procura registrar a atenção pensada por artistas e espetáculos de nosso tempo. Examina-se o fenômeno teatral e os atores através de um estudo de campo e de entrevistas. Questiona-se como o ator dos dias de hoje, interpretando em diferentes linguagens, pensa, se utiliza e fala sobre a atenção.

Para tal análise elegeu-se duas importantes atrizes da cena brasileira, Julia Lemmertz e Isabel Teixeira, nos espetáculos “Maria Stuart” e “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração”. Parte-se principalmente de seus discursos para entender como a atenção é pensada por elas em seus trabalhos de intérpretes.

Por fim, no quarto capítulo, é apresentado o processo de construção do espetáculo teatral “Se chover eu não virei...”. Esta experiência prática foi marcada por ter sido permeada desde o treinamento técnico até o momento final da apresentação, pela preocupação com a atenção dos envolvidos no processo, sejam eles atores ou espectadores com deficiências visuais ou auditivas. A partir desta experiência prática busca-se pensar a eficácia da atenção enquanto conceito operativo e criador da cena teatral e as possibilidades que ele oferece enquanto ferramenta de análise da relação entre palco e plateia.

1. A atenção

1.1 Breve histórico da Ciência da Atenção²

A palavra atenção possui diversos significados. Em nossa vida cotidiana ela aparece de diversas formas: "preste mais atenção", "déficit de atenção", "estado de atenção", "atenciosamente", entre outros. Por seu emprego cotidiano e multiplicidade de significados, a atenção como um conceito operativo das artes cênicas necessita ser contextualizada, assim como a quase que desconhecida ciência da atenção.

Como demonstra Tonetti (2008), as primeiras referências à atenção podem ser encontradas na filosofia, em escritos como os de Platão, Aristóteles, Lucrecio e Santo Agostinho. A palavra atenção deriva-se do termo latino *attentio* que possui a mesma raiz da palavra tenção (*tentio*). Por isto a atenção tem em um de seus principais significados a tenção de voltar os sentidos e os esforços mentais para a compreensão de algo. É interessante notar que a palavra atenção pode ser encontrada em todas as línguas.

Podemos dizer que a evolução do conceito de atenção caminha juntamente com o desenvolvimento do conceito de mente ao longo da história humana. Ainda no campo filosófico, a tradição estabelecida por Platão que considera o homem na dualidade *corpo* e *mente*, estabelece um tipo de atenção também dualista, com sua operação sendo feita pela mente, utilizando os mecanismos sensitivos do corpo. Esta concepção se estabelece definitivamente em Descartes com a secção definitiva entre *mente* e *corpo*; dualismo que é reforçado pela teoria Kantiana. Construída

² Nos referimos à ciência da atenção como uma ciência interdisciplinar, conforme a proposta da Tonetti (2008).

sobre tal visão de mundo esta perspectiva racionalista da atenção retira da pauta de discussão a possibilidade de fatores biológicos causarem interferência em seu processo cognitivo. A atenção segundo este ponto de vista está ligada, apenas, a processos mentais.

O resultado teórico mais recente desta relação dualista entre mente e corpo está na criação da psicanálise por Freud³. Os pensadores que embasados no pensamento dualista de Platão falaram sobre a atenção, criaram importantes hipóteses acerca do funcionamento do sistema atencional humano, sobre as quais se debruçam, ainda hoje, grande parte dos pesquisadores interessados neste assunto.

Apesar das importantes contribuições da filosofia de perspectiva dualista para os estudos atencionais, a verdadeira base da ciência da atenção parece estar ligada a filosofia Aristotélica. Na filosofia de Aristóteles a atenção, pautada pela relação corpo-mente, funciona como uma espécie de mecanismo no qual é impossível dissociá-los.

Quando Aristóteles questiona a capacidade limitada da atenção quando dividida⁴, ele formula uma das principais perguntas da ciência da atenção. Também em seus escritos podemos encontrar definições muito semelhantes do que mais tarde a ciência atencional iria chamar de atenção voluntária e atenção involuntária.

³ Voltados para elucidar tudo o que está relacionado às imagens, os estudos freudianos sobre a arte revelam um fato curioso e essencial: um certo rompimento com a Biologia. Em um sentido psicológico, a existência de imagens no psiquismo atesta a independência das imagens com relação à realidade biológica do corpo. A evolução do pensamento freudiano giraria em torno desse conflito entre a Biologia e a Psicologia. A arte comprovaria a exclusão mútua desses campos do conhecimento, visto serem as leis de criação artística leis psicológicas de formação e estruturação de imagem. (SKLAR, 1989, pp. 19-20)

⁴ “Assumindo, como sendo natural, que, de duas ações, a mais forte sempre tenderá a excluir a mais fraca, será possível, ou não, que alguém possa perceber, ao mesmo tempo, dois objetos simultâneos?” (Aristóteles Apud Hatfield, 1998, p.9)

Também em seus escritos encontramos descrições de fenômenos como o que chamamos atualmente de *focalização da atenção* e de *cegueira atencional*.

Isto explica por que as pessoas não percebem o que é trazido diante de seus olhos, se elas estão, nesse momento, mergulhadas em pensamentos, sob terror ou ouvindo um barulho muito alto. (Aristóteles Apud Hatfield, 1998, p.9)

Para Aristóteles, nada existe na consciência sem passar pelos sentidos. Podemos dizer que sua filosofia, que fornece os princípios básicos para a fundação de todas as ciências biológicas, também nos orienta para a coexistência no processo atencional de fatores biológicos, psíquicos e sociais.

A pauta gerada por Aristóteles certamente influenciou na discussão de Lucrécio e Santo Agostinho. Como nos aponta Tonnetti (2008), há várias passagens do livro de Lucrécio em *Da Natureza* nas quais aparece a discussão acerca das capacidades cognitivas humanas. Podemos considerar que a ideia de que tudo que chega ao nosso consciente deve passar pela atenção está posta em sua obra.

O espírito não pode ver com clareza se por acaso não está com atenção; por isso, tudo o que existe logo perece, a não ser aquilo que para ele próprio se preparou [...]E até nas coisas que se veem distintamente pode se observar que, se não se estiver com atenção, tudo se passará sempre como se estivessem afastadas e extremamente remotas. (Lucrecio Apud Tonnetti, 2008, p. 43)

Por sua vez, Santo Agostinho descreve em suas *Confissões*, pela primeira vez, a atenção *voluntária* e *involuntária* ao escrever sobre quando estamos concentrados em algo (uma leitura, por exemplo) e algum estímulo provindo do ambiente nos retira a concentração do que estamos fazendo, mesmo que contra a nossa vontade (Tonnetti, 2008, pp. 43-44).

Depois de muito tempo que se começou a pensar a atenção e a se escrever sobre ela, surgiu uma primeira tentativa de representar a atenção de um modo

diverso, através de um desenho de uma expressão atenta (Imagem 1). O autor deste desenho foi Charles Le Brun que, em 1667, a pedido do então rei da França Luís XIV, realizou um estudo visual das expressões humanas denominados “estados de espírito”⁵.

Imagem 1: Atenção⁶ – Charles Le Brun, 1668.

Este estudo de Le Brun influencia de forma direta o estudo publicado por Charles Darwin, em 1872, sob o título *A expressão das emoções nos homens e nos animais*. Com ele, Darwin retoma a partir da perspectiva biológica o estudo das expressões feito por Le Brun. Em sua pesquisa Darwin não as classifica mais como um estado de espírito que era refletido através de uma reação corporal (como propunha Le Brun), mas como uma resposta biológica que podia ser herdada e estava diretamente relacionada ao hábito. Como prova disto ele apresenta a similaridade de expressão entre as “emoções básicas”, tais como medo, raiva e surpresa em homens de diferentes culturas; e mesmo entre homens e animais.

⁵ Entre os inúmeros estados representados por Le Brun podemos citar a ira, a tristeza, a piedade, a alegria etc.

⁶ Esta imagem está contida no estudo *Conférences sur l'expression des différents caracteres des passions*, publicada em 1667, em Paris e republicada por Moreau, em 1820.

Imagem 2: Estudos sobre o medo e o horror (Darwin, 2000, p. 283)

Em sua obra, Darwin (2000) aponta a importância de Sir Charles Bell para os estudos da fisionomia ao lançar em 1844 seu livro *Anatomy and Philosophy of Expression*, e diz que com esta obra ele fundou e estruturou o tema enquanto ramo científico, contribuindo para inúmeros estudos que se seguiram.

Nos escritos darwinianos podemos identificar uma estreita relação entre a *atenção involuntária* e do *hábito*, que atualmente é amplamente discutida pelos neurologistas. É como se existisse uma espécie de memória do corpo que pode ser ativada a partir de estímulos neurológicos. Quanto mais forte é o estímulo, maior é a possibilidade de ele gerar uma resposta motora relacionada com movimentos habituais.

(...) quando o sensorio é fortemente estimulado, é gerada uma força nervosa em excesso, que transmite em certas direções, dependendo das conexões entre as células nervosas, e, até onde o sistema muscular está implicado, da natureza dos movimentos que tem sido habitualmente executados. (Darwin, 2000, P.70)

Analizando a afirmativa acima, podemos dizer que as atividades motoras que são geralmente estimuladas por impulsos nervosos, são atividades já codificadas em nossa memória corporal, ou seja, para fazer um movimento diverso e novo é preciso que o corpo fuja do habitual. Para fugir do hábito, parece ser necessário fugir do campo da atenção involuntária para o campo da distração, no qual novas conexões podem ser formadas e pode-se ir além dos conteúdos racionais ou gerados pela força do hábito.

Os estudos darwinianos fazem parte das primeiras tentativas de compreender as fronteiras entre os aspectos biológicos e sociais do comportamento dos animais, sobre as quais se debruçam hoje a etologia, a psicologia e as ciências cognitivas. O lançamento deste livro de Darwin é apontado como marco do ponto de virada do pensamento e da percepção do homem moderno.

É certo também que os devidos créditos devem ser concedidos à antecessores de Darwin e Bell como Christian Wolf, que em 1740 descreveu a relação entre a *atenção* e o *espaço* (quanto maior o espaço, menor a atenção e vice-versa); e a muitos outros que foram esquecidos pela história.

A obra de Darwin não foi um movimento isolado do gênio. No século XIX, a revolução industrial e o grande crescimento das cidades obrigaram o ser humano a pensar e perceber o mundo de outra maneira. Por meio desta mudança, tornou-se possível a sobrevivência em meio ao caos de estímulos sensoriais provenientes da urbanização e da industrialização crescentes.

Este momento histórico foi marcado pela contestação de diversos pensamentos estabelecidos, e uma das mudanças mais marcantes foi dada a partir do questionamento da objetividade do olhar. Se São Tomé teve que "ver para crer", como diz o dito popular, a visão perdeu, no fim do século XIX, este poder de

autoridade sobre o mundo no momento em que se atribuiu a ela uma qualidade subjetiva. A mudança na forma de vida da sociedade também alterou a forma do homem de perceber o mundo em que habita.

Por volta de 1860, os trabalhos de Hermann Helmholtz, Gustav Fechner e muitos outros haviam definido os contornos de uma crise epistemológica geral, na qual a experiência perceptiva perdera as principais garantias que uma vez mantiveram sua relação privilegiada com a criação do conhecimento. (CRARY, 2001, P. 81)

Podemos pensar o início do que hoje chamamos de ciência da atenção a partir dos trabalhos de Helmholtz, Fechner e Wundt (Tonnetti, 2008). Isto quer dizer que apesar da longa história das discussões sobre a atenção é apenas a partir dos trabalhos destes pesquisadores que ela passa a ser sistematizada enquanto ciência.

Considera-se que Hermann Von Helmholtz é o primeiro cientista a formular o conceito de atenção nos anos de 1870, descrevendo-a como uma força interna, mobilizada espontaneamente ou voluntariamente, que facilita a atividade sensorial relacionada com uma determinada região do espaço.

Dentre os principais pesquisadores da atenção no fim do século XIX, que eram em sua maioria precursores do recém criado campo da psicologia, podemos citar Flechner, Theodor Lipps, Carl Stumpf, Oswald Külpe, Willian James, Pierre Janet, Théodule Ribot e Wilhelm Wundt, este último fundador do primeiro laboratório experimental que tinha como foco os estudos da atenção, em 1879. (Crary, 2001)

Todo este processo de discussão da atenção por estudiosos estava em busca de equiparar a visão a outros pensamentos da modernidade. Havia uma mudança no modo como se percebia o mundo e isso era determinado pelas condições trazidas pela modernização. Uma das características deste tempo era a necessidade crescente da distinção entre o que era interior e exterior ao homem.

Esta modernização do fim do século XIX correspondia a um processo de urbanização e industrialização que aumentavam cada vez mais a velocidade da vida das pessoas e os estímulos sensoriais sobre elas. Muitas vezes isso gerava problemas. Se, por exemplo, um trabalhador estivesse desatento na fábrica devido a uma sobrecarga de estímulos, ele podia prejudicar a produção ou mesmo sofrer um acidente de trabalho. Outro exemplo das consequências desastrosas do excesso de estímulos sensoriais é oferecido pelos relatos das frequentes mortes durante o processo de modernização da cidade, ocasionadas por atropelamentos por carros e bondes, no início do século XX⁷.

Em ambos os exemplos citados acima estamos diante de mudanças significativas no mundo que obrigaram o homem a adaptar-se. Estudos recentes, remetem a pesquisa darwiniana ao apontar que a atenção é um dos principais processos para qualquer tipo de adaptação evolutiva, seja em homens ou em animais. Podemos assim entender a atenção como um mecanismo biológico essencial para a sobrevivência de uma espécie. Segundo a formulação de Darwin⁸, os organismos que sobrevivem são aqueles com maior capacidade de adaptação, portanto aqueles com maior capacidade de processar os estímulos do ambiente.

A partir da pesquisa de Darwin, fomentada por um espírito da época, como dizem os alemães, muito se avançou na pesquisa da atenção e inúmeros foram os estudos acerca do assunto na primeira década do século XX. Um dos últimos trabalhos sobre a atenção, antes da ascensão do Behaviorismo que foi um dos

⁷Link1- Sobre este assunto há um interessante artigo de Fernando Pinho sobre a modernização da cidade de Belém. Acessado em 30/06/2011 através do link http://eeh2008.anpuhrs.org.br/resources/content/anais/1212073597_ARQUIVO_ComunicacaoEncontrodeHistoriaRS%28FernandoPinho%29.pdf

⁸ DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. São Paulo: Madras, 2011.

responsáveis pela marginalização dos estudos atencionais, foi a publicação de Hugo Munsterberg, datada de 1916, sob o título *The photoplay: a psychological study*. Este livro pode ser considerado um marco da modernidade, pois apresenta ao mundo a primeira teoria sobre o cinema (reconhecendo o cinema enquanto arte) e o primeiro livro sobre a psicologia do espectador. Seu trabalho é um importante esforço para diferenciar psicologicamente e filosoficamente o teatro do cinema.

A atenção parece ser uma das principais engrenagens do sistema capitalista. Após ter sido deixada de lado nos anos de 1920, por conta da ascensão do Behaviorismo (teoria que não aceitava o estudo de coisas que não eram mensuráveis através de uma realidade externa e objetiva), a atenção volta com toda a força a partir de 1945, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, momento no qual os estudos atencionais foram retomados visando a melhorar a capacidade atensiva dos soldados⁹. Desta forma, a atenção foi colocada novamente na pauta científica, gerando uma infinidade de estudos que buscavam mensurar a relação atenção/espaco/tempo. Estes estudos visavam a, principalmente, criar respostas atencionais mais eficientes. Sobre a ligação da mudança da percepção humana e o processo de expansão do capitalismo, Crary escreve:

É possível ver como um aspecto crucial da modernidade uma crise contínua da atenção, ver as configurações variáveis do capitalismo, impulsionando a atenção e a desatenção a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulos e fluxos de informações, e em seguida respondendo com novos métodos de administrar e regular a percepção. (2001, P. 83)

Ao longo do século XX, as teorias em torno da atenção se multiplicaram no campo das ciências cognitivas e da psicologia. De acordo com Nahas e Xavier,

⁹ É importante salientar o compromisso da ciência da atenção com o capitalismo, evidenciado em estudos como o de Munsterberg, que descreviam como a atenção poderia influir na eficiência industrial.

“psicólogos e neurofisiologistas têm tentado estreitar as definições de atenção, por vezes negligenciando muitos de seus aspectos. Como consequência surgiram diversas definições de atenção, nenhuma delas satisfatória”. (2004, p.1)

Em inúmeros estudos discute-se a função da atenção como mero processo de seleção. Estas pesquisas são inauguradas no período após a Segunda Guerra Mundial. Podemos citar dentre os mais notáveis pesquisadores da atenção deste período Donald Broadbent, Colin Cherry e Alan Welford. (PASHLER, 1999, p.13)

Entre as décadas de 1960 e 1980, muitos dos estudos se concentraram em testes que mediam a velocidade com que eram respondidas as tarefas atencionais. Um exemplo são as pesquisas de Eriksen e Hoffman, nas quais era medido o tempo que uma pessoa levava para realizar uma tarefa - como dizer qual letra estava pintada de vermelha em meio a letras pretas - outros, como Palmer, se concentraram em testes sobre a atenção dividida.

Na década de 1990, a atenção enquanto problema para a arte é retomada pelo professor Jonathan Crary. No livro *Suspensions of Perception: attention, spectacle and modern culture* (1999), Crary faz um esforço para resgatar a história da atenção comparável ao de Pashler (1999), e apresenta a atenção enquanto problema fundamental para a arte contemporânea.

As pesquisas mais recentes no campo da atenção podem ser encontradas em diversos artigos e teses. Tomamos como referência, frente a esta multiplicidade de estudos, os trabalhos do Prof. Dr. Gilberto F. Xavier e seus orientandos e a dissertação do filósofo Flávio Tonetti (2008). Nas pesquisas realizadas no laboratório de fisiologia dirigido por Xavier foram encontradas relações entre a atenção e a memória, que já haviam sido mencionadas por Munsterberg em seu *The Photoplay* (2004). Explica Xavier (2010) que:

Na fisiologia e na psicologia são muitas as pesquisas a este respeito. Os testes mais bem aceitos na atualidade procuram mensurar a atenção em relação ao tempo, laboratorialmente. Por exemplo, descobrimos que quando há uma indicação de onde o estímulo seguinte aparecerá o observador consegue dar uma resposta motora ao estímulo mais rapidamente do que quando não há essa indicação. Além disso, a acurácia da resposta é maior quando se direciona a atenção para o estímulo. Os testes são geralmente aplicados sob rigoroso controle a partir do computador, através de perguntas visuais e respostas motoras. Nestes testes mede-se a capacidade de resposta do indivíduo perante a uma série de estímulos e busca-se meios para aumentar a eficácia da atenção deste indivíduo.

Podemos inferir neste breve histórico da ciência da atenção que ela se constitui como uma ciência interdisciplinar, que, apesar de recentemente ter grande parte dos seus estudos concentrados na neurologia e fisiologia, envolve outras áreas como a psicologia, a filosofia e as artes.

Pensamos que tanto para os cientistas cognitivos, como para os filósofos e para os artistas, a atenção ainda pode ser resumida em uma única palavra: *enigma*. Conforme nos propõe Tonnetti, *A atenção se mostra então como um curioso paradoxo: imediata do ponto de vista da experiência cotidiana, mas um enigma do ponto de vista científico. (2008, pp94-95)* Ela compõe um tipo de conhecimento tácito que pode ser cercado pela ciência, mas dificilmente será desvendada em seu funcionamento.

Nos parece que o conhecimento da atenção está na mesma ordem da qual faz parte o conhecimento do ator sobre a eficácia teatral. Um ator pode saber se foi um bom espetáculo ou não, mas não pode explicar o por que disso. Não estaria o enigma do teatro relacionado diretamente com o enigma da atenção? Pautados por esta intuição, buscaremos cercar o mistério da eficácia comunicativa do teatro partindo da questão da atenção do ator e da sua relação com a atenção do espectador.

A originalidade de tal estudo e pertinência dentro do campo da ciência atencional é comentada pelo professor Gilberto Xavier em sua entrevista:

Não conheço [nenhum estudo da atenção no teatro], o que não significa que eles não existam. Justamente aí está a originalidade desta pesquisa. Ao estabelecer um estudo sobre os procedimentos que o intérprete utiliza para conduzir a atenção é possível apontar, inclusive, quais procedimentos funcionam e quais não funcionam com o espectador, criando assim uma técnica que pode ser operada conscientemente. Essa técnica aumentaria certamente a eficácia de como o performer comunica-se com o espectador, seja no sentido de apresentar uma idéia filosófica, política ou histórica (como por exemplo, uma manifestação contra um governo) ou no sentido de causar sensações e reflexões. (Xavier, 2010)

Partindo deste caminho apontado por Xavier, nos dedicaremos nesta dissertação a mapear a atenção no teatro, tendo como ponto de vista privilegiado o intérprete. Este estudo oferece a possibilidade de num futuro próximo realizarmos, conforme aponta o professor, um estudo sobre a eficácia dos procedimentos que o ator utiliza sobre a atenção do espectador.

1.2 O pioneirismo dos estudos da atenção de Hugo Munsterberg

Ainda pouco conhecido no Brasil, Hugo Munsterberg nasceu em Danzig (Alemanha) em 1863 e morreu nos Estados Unidos em 1917. Foi um importante pesquisador na recém-fundada área da psicologia. Era filho de prósperos comerciantes de madeira e teve desde cedo uma forte relação com a arte. Suas contribuições permanecem inéditas em língua portuguesa.

Graduou-se pela Universidade de Leipzig onde estudou com Wilhelm Wundt. Em 1889, com apenas 26 anos, participou do primeiro congresso internacional de psicologia, em Paris, onde conheceu William James, considerado o fundador da psicologia moderna. Esse encontro iniciou uma intensa troca de experiências entre

James e Munsterberg, que lhe rendeu, em 1892, um convite para trabalhar em Harvard, no recém fundado laboratório de James.

Sua carreira nos fornece indícios da influência que tinha no meio intelectual e acadêmico. Por volta de 1915 decide estudar algo que era considerado indigno de receber a atenção de um pesquisador: o cinema. Para compreender o por que empreende essa pesquisa, colocando-se em risco frente ao meio acadêmico, temos que nos ater ao fato de que ele foi criado em um ambiente abastado na Alemanha e teve uma sólida formação intelectual, principalmente no que diz respeito às artes e a filosofia.

Na busca da aplicação dos seus conhecimentos psicológicos, filosóficos e artísticos, ele abordou em seus inúmeros livros temas como a vida, o ensino, o espírito, o patriotismo, o sanitarismo, a eficiência industrial, entre outros. De uma forma inédita, em seu último livro *The Photoplay: a psychological study*, de 1916, Munsterberg lança mão dos recursos que conhecia e dominava para compor a primeira teoria científica sobre o cinema e, em consequência deste esforço, surge a primeira análise dos mecanismos através dos quais o teatro afeta a mente do espectador. Como nos aponta Andrew:

Quando Hugo Munsterberg escreveu *The Photoplay: A Psychological Study*, em 1916, escreveu sem precedente, e talvez por essa razão a sua não seja apenas a primeira, mas também a mais direta das principais teorias do cinema. Sua mente não foi distraída pelo ruído de argumentos, nem a memória o alimentava com obstinados contra argumentos, pois o cinema dificilmente poderia ser considerado sofisticado o bastante para tentar qualquer coisa diferente do que preencher as funções que sabia poder controlar. (1989, P. 24)

Salientamos que o livro *The Pothoplay* surgiu a partir de uma paixão arrebatadora de Munsterberg pelo cinema, um desvio de caminho como nos aponta Nyysönen (1998) em seu artigo. Tudo começou, segundo sua biografia, quando ele

viu no início de 1915 o filme *Neptune's Daughter*¹⁰ com Annette Kellermann e ficou encantado, passando todo o verão deste ano dedicando-se a escrever sobre o cinema; tanto que em seu livro podemos encontrar algumas referências elogiosas a este filme.

Depois disso visitou estúdios de cinema chegando a conhecer a própria Annette (uma grande atriz da época). Envolveu-se fortemente com o cinema no ano seguinte, chegando a ter grande influência junto aos grandes produtores de filmes americanos.

Não temos um registro preciso da real influência de Munsterberg sobre a produção cinematográfica da época, mas há muitos indícios dela. Seus escritos sobre o cinema apontavam o desenvolvimento da técnica e da linguagem cinematográfica que foi alcançada pela indústria do cinema no decorrer do século XX.

Em uma dessas “profecias” ele descreve como o cinema em 3 dimensões poderia arrebatador o espectador, enganando seu olhar, afim de acrescer a imagem uma profundidade análoga a real. Ele chega até a fazer uma fórmula para montar um cinema 3D (2004, p.21). Isto mostra que sua intenção ao estudar o cinema era apontar procedimentos que tornassem o cinema um meio de comunicação cada vez mais eficaz e arrebatador.

Sua importância para o cinema está marcada por alguns estudos como o de Andrew (1989), mas a influencia de seus estudos sobre o campo teatral não aparece como tema de nenhum trabalho ao qual tivemos acesso. Pensamos que isso se deva, em parte, ao fato de que após a morte de Munsterberg, o clima tenso entre

¹⁰ Link 2 -Um fragmento do filme pode ser encontrado no site de vídeos youtube no link: <http://www.youtube.com/watch?v=zKZCIFI8gbk>

alemães e americanos, decorrente da Primeira Guerra Mundial, fez com que as produções de muitos alemães fossem rechaçadas pelos Estados Unidos. Por outro lado, contribuiu também para o esquecimento do autor a ascensão do Behaviorismo nos anos de 1920, que tratava a mente apenas a partir do que era visível e mensurável exteriormente.

A retomada de suas obras pela academia só ocorreu com o declínio do Behaviorismo, por volta dos anos de 1970, data na qual se iniciam as reedições da maior parte de seus livros. Atualmente, num movimento contínuo, quase todas as suas obras estão sendo republicadas em língua inglesa¹¹.

A concepção de mente de Hugo Munsterberg parece ainda atual. Para ele, não somos regidos apenas por fatores biológicos ou sociais, mas por uma mistura dos dois, que é o que nos guia em nossas experiências diárias. Esta visão do ser humano nos remete aos escritos aristotélicos, nos quais o filósofo afirmava que nada chega a nossa mente consciente sem antes passar por nossos sentidos. Portanto, segundo esta visão de mundo, a experiência do homem se constrói através de suas vivências anteriores.

Segundo Munsterberg, *a cena que mantém vivo nosso interesse [no cinema] certamente envolve muito mais do que as simples impressões visuais de movimento e profundidade. Nós temos que acompanhar a cena com uma riqueza de ideias.*

¹¹ Dentre as principais obras que foram republicadas podemos citar:
 American Traits from the point of view of A German (1901). Lighting Source, 2009.
 Die Amerikaner (1904). Transactoin Pub, 2007.
 The principles of Art Education (1905). Lighting Source, 2009.
 The Eternal Life (1905). Lighting Source, 2006.
 Science and Idealism (1906). Forgotten Books, 2010.
 Psychology and the Teacher (1909). Biblio Bazar, 2010.
 Psychotherapy (1909). Lighting Source, 2008.
 Psychology and Industrial Efficiency (1913). Continuum Publishing, 2001 e Lighting Source 2008.
 Psychology and Social Sanity (1914). Lighting Source, 2006.
 The War and America (1914). Lighting Source, 2009.
 Business Psychology (1915). Lighting Source, 2007. Tomorrow (1916)

(2004, p.31)¹² Ou seja, para que o cinema seja eficaz dentro daquilo que se propõe é necessário mais do que o engenho e a tecnologia, é necessário que o espectador através de suas experiências anteriores seja capaz de compreender o que se passa, seja de forma sensível, seja de maneira inteligível.

Neste tempo, mesmo os psicólogos mais influentes como James e Wundt tinham um olhar mais biológico para a questão da mente, ou seja, buscavam comprovar que a mente poderia ser compreendida apenas por seus aspectos físicos/ químicos e que a cultura do indivíduo poderia ser deixada de lado, ou considerada como parte potencial de sua herança genética. No contra-fluxo das pesquisas da época, o trabalho de Munsterberg considera as questões sociais, experienciais, filosóficas e estéticas.

O professor de Harvard foi o primeiro a escrever sobre a diferença do trabalho dos atores de cinema e de teatro, inclusive apontando que um bom ator de palco não vai ser, necessariamente, um bom ator para o cinema. Chega mesmo a dizer que o cinema não precisa de atores diante do interesse que pessoas reais – mesmo que não sejam atores- despertam quando filmadas.

O cinema, que no início do século XX era apenas um teatro filmado, passa a ser visto, depois da publicação de sua obra, como uma arte independente, tanto por suas técnicas quanto por sua linguagem. Em sua obra *The Photoplay* ele revela que um dos seus interesses principais era entender cientificamente a influência da estética do cinema na mente do espectador. Para isto ele defende que é necessários recorrer a ferramentas que possam de modo indireto sondar este processo.

¹² “the scene which keeps our interest alive certainly involves much more than the simple impression of moving and distant objects. We must accompany those sights with a wealth of ideas.”

Nosso interesse estético se volta para o meio pelo qual o filme influencia a mente do espectador. Se tentarmos entender e explicar os meios pelos quais a música exerce seus efeitos poderosos, nós não alcançamos nosso objetivo, descrevendo a estrutura do piano e do violino, ou explicando as leis físicas do som. Temos de nos voltar para a psicologia e nos perguntar sobre os processos mentais da audição de tons e acordes, harmonias e desarmonias, das qualidades de tom e intensidade de tom, de ritmos e frases, e devemos traçar como estes elementos são combinados nas melodias e composições. (Munsterberg, 2004, P.19)

Com sua afirmativa, ele nos aponta também um caminho para o estudo da afetação do espectador do teatro. Não podemos falar de como o espetáculo afeta o espectador a partir da materialidade do espetáculo, ao contrário, temos que levar em consideração o próprio espectador, em sua singularidade, em seu contexto biológico, social e cultural.

Mas o que era a atenção para Munsterberg? Porque era um elemento tão importante do estudo da mente? O próprio James, com quem Munsterberg trabalhava, escreveu que Todos sabem o que é atenção (Tonnetti, 2008), mas será que isto é verdade? Enquanto alguns pesquisadores definem a atenção¹³ a partir de conceitos, de modo quase filosófico, Munsterberg nos propõe suas definições a partir de exemplos concretos.

A importância da atenção na relação entre espetáculo e espectador é dada principalmente pelo fato desta ser considerada, conforme a afirmativa de Munsterberg, a primeira e a principal função interna que cria o significado do mundo externo para nós. Tudo que percebemos é controlado pela relação entre a *atenção* e a *desatenção*. (Munsterberg, 2004, P.31)

¹³ “prestar atenção é resultado de uma percepção bem sucedida ou de expectativas e antecipação corretas” (James in Tonnetti, 2008, p.53)

A *desatenção* a qual Munsterberg se referia não está ligada a inexistência real dos corpos ou a não vê-los, mas a uma inexistência destes em nossa consciência. O termo *desatenção* utilizado pelo autor, segundo o nosso ponto de vista, relaciona-se diretamente com o conceito de distração proposto algumas décadas mais tarde por Benjamin (1985) e Kracauer (2009).

Podemos entender que a relação entre a *atenção*, *distração* e *memória* para Munsterberg se dá da seguinte forma: a atenção está ligada ao nosso consciente, ou seja, às coisas que podemos acessar conscientemente, portanto relacionadas ao que os neurologistas chamam atualmente de memória explícita. Por outro lado a distração está ligada a percepções do ambiente que se alocam em nosso inconsciente, ou seja, em nossa memória implícita. Em seu livro Munsterberg deixa clara a opção por trabalhar apenas com os conteúdos e a experiência estética que podem ser acessados de forma consciente e por isso a atenção é um elemento central.

Seguindo o pensamento vigente na época, ele classifica de forma simples e clara a atenção em dois tipos, divididos de acordo com a origem do estímulo que a excita, dizendo que ela pode ser despertada por estímulos *internos* ou *externos*. A estes diferentes tipos de atenção denomina, respectivamente, de *atenção voluntária* e *atenção involuntária*.

Em nossa vida nós discriminamos a atenção entre voluntária e involuntária. Nós a chamamos voluntária quando nos aproximamos de algo com uma ideia em nossa mente daquilo em que queremos focar a nossa atenção [...] Nós temos a ideia do objetivo que queremos atingir em nossa mente de antemão, e subordinamos tudo o que conhecemos a esta energia seletiva. Através de nossa atenção voluntária nós procuramos algo e aceitamos os estímulos do ambiente apenas na medida em que nos auxilia na busca de nosso objetivo.

Isto é muito diferente do que ocorre com a atenção involuntária. Nesta, a influência que nos guia vem de fora. A nossa atenção é direcionada pelos eventos que percebemos.

[...] Nossa vida é um grande compromisso entre os objetivos de nossa atenção voluntária e os objetivos aos quais o mundo externo força nossa atenção involuntária. (MUNSTERBERG, 2004, PP.31, 32)¹⁴

Uma das principais questões sobre a atenção, desde que se iniciaram os estudos científicos acerca do tema até os dias atuais, está relacionada ao seu funcionamento. Parece-nos que Munsterberg demonstra de forma simples sua teoria sobre o funcionamento dos mecanismos atencionais voluntários e involuntários ao descrever que em sua relação com o tempo e espaço:

“Quando atentamos para algo temos a impressão de que se torna mais vívido (em nossa consciência), todas as outras impressões tornam-se menos vivas, menos claras, menos distintas e menos detalhadas. Elas se vão. Já não podemos notá-las. Elas não têm nenhum poder sobre a nossa mente, elas desaparecem. Se estamos completamente absorvidos pela leitura de nosso livro, não ouvimos nada do que é dito ao nosso redor e não vemos a sala, nós nos esquecemos de tudo. Nossa atenção para a página do livro traz consigo a nossa falta de atenção para todo o resto. Podemos acrescentar um terceiro fator. Nós sentimos que o nosso corpo se ajusta à percepção. Colocamos nossa cabeça em movimento para ouvir os sons, os nossos olhos são o ponto de fixação no mundo exterior. Mantemos todos os nossos músculos em tensão, a fim de receber a maior impressão possível com nossos órgãos sensoriais. A lente do nosso olho é acomodada exatamente à distância correta. Em resumo, nossa personalidade corporal trabalha para a melhor impressão possível. Mas isso é complementado por um quarto fator. Nossas idéias e sentimentos e impulsos se agrupam em torno do objeto ao qual atentamos. Ele se torna o ponto de partida para nossas ações enquanto todos os outros objetos na esfera dos nossos sentidos perdem aderência em nossas idéias e sentimentos. Esses quatro fatores estão intimamente relacionados entre si. Quando estamos passando pela rua e nós vemos algo na vitrine que desperta nosso interesse, nosso organismo ajusta-se, nós paramos, nós olhamos para ele, verificamos seus detalhes, as linhas se tornam

¹⁴ “In practical life we discriminate between voluntary and involuntary attention. We call it voluntary if we approach the impressions with an idea in our mind as to what we want to focus our attention on[...]We have the idea of the goal which we want to reach in our mind beforehand and subordinate all which we meet to this selective energy. Through our voluntary attention we seek something and accept the offering of the surroundings only in so far as it brings us what we are seeking.

It is quite different with the involuntary attention. The guiding influence here comes from without. The cue for the focusing of our attention lies in the event which we perceive.

[...] Our life is a great compromise between that which our voluntary attention aims at and that which the aims of the surrounding world force on our involuntary attention.”

mais definidas, e quando isso nos impressiona mais vivamente do que antes, a rua em torno de nós perde a nitidez e clareza.” (2004, pp. 36-37)¹⁵

A partir deste trecho do livro *The Photoplay*, propomos a conceituação da atenção como uma organização da mente e do corpo em benefício de um determinado estímulo e em detrimento de outro. Também adotaremos, segundo a proposta de Munsterberg, os quatro fatores que se inter-relacionam na constituição do processo atencional: 1- Estímulo da atenção (interno ou externo); 2- processamento do estímulo; 3- ajuste corporal para captar melhor o estímulo; 4- ajuste das ideias em torno do estímulo.

O exemplo da leitura concentrada ilustra um caso no qual a atenção voluntária está agindo, focalizando a visão em um determinado ponto do espaço, em detrimento do processamento dos estímulos recebidos pelos demais sentidos (neste exemplo os sons ambientes que são ignorados). Este processo é chamado atualmente pelos pesquisadores de cegueira atencional¹⁶. O outro exemplo, da vitrine, assemelha-se com o que acontece durante a recepção do espetáculo teatral no qual a atenção involuntária é conduzida pelos elementos espetaculares e se

¹⁵“ While the attended impression becomes more vivid, all the other impressions become less vivid, less clear, less distinct, less detailed. They fade away. We no longer notice them. They have no hold on our mind, they disappear. If we are fully absorbed in our book, we do not hear at all what is said around us and we do not see the room; we forget everything. Our attention to the page of the book brings with it our lack of attention to everything else. We may add a third factor. We feel that our body adjusts itself to the perception. Our head enters into the movement of listening for the sound, our eyes are fixating the point in the outer world. We hold all our muscles in tension in order to receive the fullest possible impression with our sense organs. The lens in our eye is accommodated exactly to the correct distance. In short our bodily personality works toward the fullest possible impression. But this is supplemented by a fourth factor. Our ideas and feelings and impulses group themselves around the attended object. It becomes the starting point for our actions while all the other objects in the sphere of our senses lose their grip on our ideas and feelings. These four factors are intimately related to one another. As we are passing along the street we see something in the shop window and as soon as it stirs up our interest, our body adjusts itself, we stop, we fixate it, we get more of the detail in it, the lines become sharper, and while it impresses us more vividly than before the street around us has lost its vividness and clearness. “

¹⁶ Link 3- Maiores explicações sobre a cegueira atencional podem ser obtidos num interessante artigo da professora da UFRGS e da PUC-RS Graciela Inchausti de Jou (2006). Neste texto ela conclui que a cegueira atencional está diretamente ligada a regra que a mente estabelece para a seleção de dados do ambiente. Acessado em 30/06/2011 através do link <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0305.pdf>

concentra, durante período determinado naquele estímulo, até que surja um novo estímulo que desperte a nossa atenção involuntária ou nosso interesse se dissipe levando-nos a desatenção.

Uma das teses de Munsterberg, centrais para nosso trabalho, é que se *realmente entrarmos no espírito da peça (enquanto espectadores), a nossa atenção é constantemente conduzida de acordo com as intenções dos produtores* (2004, p. 33)¹⁷. Considerando esta afirmativa, propõe-se que os autores da peça (diretor, ator, cenógrafo etc) devem possuir a consciência de como a atenção do espectador está sendo conduzida para direcioná-la aos pontos centrais da encenação, contribuindo decisivamente para a sua eficácia. Buscando responder como funciona a atenção do espectador enquanto assiste a uma peça, Munsterberg desenvolve alguns exemplos:

Se no palco os movimentos da mão do ator capturam nosso interesse, nós não mais olhamos para a cena inteira, vemos apenas os dedos do herói segurando o revólver com o qual ele vai cometer seu crime. Nossa atenção é inteiramente dedicada à paixão com a qual esta mão atua. Ela se torna o ponto central de todas as nossas respostas emocionais. Nós não vemos as mãos de qualquer outro ator na cena. Todo o resto se torna parte de um plano de fundo geral, enquanto esta única mão se mostra em mais e mais detalhes. Quanto mais nos fixamos nisso, mais isto se torna claro e distinto para nós. A partir disto concentramos nossa emoção, e ela mais uma vez concentra nossos sentidos sobre este ponto. É como se por um momento tudo mais desaparecesse da cena. No palco, isso é impossível, nada pode realmente desaparecer. A mão deve permanecer, afinal, apenas uma parte mínima do espaço, continuando a ser um pequeno detalhe. Todo o corpo do herói e os outros homens e toda a sala e cada cadeira e mesa indiferentemente, devem afetar nossos sentidos. Não é por que não atentamos a algo que ele tenha sido retirado do palco. Toda mudança que é necessária deve ser assegurada pela nossa própria mente. Em nossa consciência a mão deve crescer e a sala em volta se tornar um borrão. (2004, pp.37)¹⁸

¹⁷ "If we really enter into the spirit of the play, our attention is constantly drawn in accordance with the intentions of the producers."

¹⁸ "If on the stage the hand movements of the actor catch our interest, we no longer look at the whole large scene, we see only the fingers of the hero clutching the revolver with which he is to commit his crime. Our attention is

Voltando seu olhar mais especificamente ao trabalho do ator, Munsterberg apresenta-nos em suas reflexões uma série de possibilidades para focalizar a atenção do espectador teatral naquilo que se deseja, influenciando o sentido da encenação.

O foco da atenção é dado pelas coisas que percebemos. Tudo o que é barulhento, brilhante e incomum atrai a atenção involuntária. Devemos voltar nossa mente (atenção) para o lugar onde ocorre uma explosão, temos que ler o anúncio luminoso que pisca. Certamente, o poder de motivação das percepções impostas à atenção involuntária pode ter origem em nossas reações. Tudo o que mexe com nossos instintos naturais, tudo o que provoca esperança, medo, entusiasmo, indignação, ou qualquer outra emoção forte assume o controle da atenção. [...] Seguramente, não faltam meios de canalizar a atenção involuntária para pontos importantes no teatro. Para começar, o ator que fala prende nossa atenção com mais força do que os que estão calados naquele momento. [...] O ator que vai até o proscênio está imediatamente no primeiro plano de nossa consciência. Aquele que levanta o braço enquanto os outros estão parados ganha a atenção para si. Sobretudo, cada gesto, cada personagem organiza e ritma à multiplicidade de impressões organizando-as em benefício da mente. A ação rápida, a ação incomum, a ação repetida, a ação inesperada, a ação de forte impacto exterior vai forçar nossa mente perturbando o equilíbrio mental. (MUNSTERBERG, 2004, pp. 32 -33)¹⁹

entirely given up to the passionate play of his hand. It becomes the central point for all our emotional responses. We do not see the hands of any other actor in the scene. Everything else sinks into a general vague background, while that one hand shows more and more details. The more we fixate it, the more its clearness and distinctness increase. From this one point wells our emotion, and our emotion again concentrates our senses on this one point. It is as if this one hand were during this pulse beat of events the whole scene, and everything else had faded away. On the stage this is impossible; there nothing can really fade away. That dramatic hand must remain, after all, only the ten thousandth part of the space of the whole stage; it must remain a little detail. The whole body of the hero and the other men and the whole room and every indifferent chair and table in it must go on obtruding themselves on our senses. What we do not attend cannot be suddenly removed from the stage. Every change which is needed must be secured by our own mind. In our consciousness the attended hand must grow and the surrounding room must blur."

¹⁹ "the cue for the focusing of our attention lies in the events which we perceive. What is loud and shining and unusual attracts our involuntary attention. We must turn our mind to a place where an explosion occurs, we must read the glaring electric signs which flash up. To be sure, the perceptions which force themselves on our involuntary attention may get their motive power from our own reactions. Everything which appeals to our natural instincts, everything which stirs up hope or fear, enthusiasm or indignation, or any strong emotional excitement will get control of our attention. [...] Surely the theater has no lack of means to draw this involuntary attention to any important point. To begin with, the actor who speaks holds our attention more strongly than the actor who at that time is silent. [...] The actor who comes to the foreground of the stage is at once in the foreground of our consciousness. He who lifts his arm while the others stand quiet has gained our attention. Above all, every gesture, every play of features, brings order and rhythm into the manifoldness of the impressions and organizes

É interessante notar no texto acima que Munsterberg aponta alguns dos procedimentos que um ator de teatro pode realizar a fim de chamar a atenção do espectador. Colocando isso, parece-nos que se destaca também a importância da consciência do ator sobre a operação destes mecanismos, para assim, poder contribuir com a eficiência da comunicação do evento teatral.

Para o psicólogo alemão, apesar da primazia do mecanismo atencional no que diz respeito ao entendimento da arte – é preciso ficar claro que se trata principalmente da atenção do espectador em relação ao teatro e ao cinema -, pois não somos capazes de realizar o processo de significação da peça sem nos valermos de nossa memória e imaginação, ou seja, junto da memória e da imaginação, a atenção compõe o tripé que possibilita ao público uma leitura da cena²⁰. Em um de seus exemplos ele cita uma situação na qual o espectador assiste ao segundo ato de uma encenação e coloca que: quando o segundo ato de uma peça é apresentado, o primeiro ato não está mais no palco para que possamos ver a sequência da cena, mas mesmo assim nós entendemos o que está acontecendo, pois nossa atenção estimula nossa memória que se lembra dos fatos acontecidos no primeiro ato e com isso podemos imaginar o desdobramento da ação²¹.

Sua formulação sobre o momento da fruição da apresentação teatral pode ser descrito em dois níveis diversos. O primeiro nível se dá a partir da relação do

them of our mind. Again, the quick action, the unusual action, the repeated action, the unexpected action, the action with strong outer effect, will force itself on our mind and unbalance the mental equilibrium.”

²⁰ Para Munsterberg, a divisão funcional entre estes três elementos se dá da seguinte forma: “A memória se relaciona ao passado, a expectativa e a imaginação ao futuro.” (2004, p.44)

²¹ Ainda que para entender a teoria de Munsterberg formulada em seu *The Photoplay* sejam necessárias a discussão da memória e da imaginação, entendemos que devido ao escopo restrito de nosso estudo, não é preciso entrar nos detalhes da teoria munsterbergiana. Limitamo-nos a esclarecer, quando necessário, questões imprescindíveis ao entendimento do texto.

espectador com o espetáculo e pode ser resumida na seguinte sequência: 1 – o ator estimula a atenção do espectador; 2 - a atuação da atenção involuntária do espectador capta os estímulos externos gerados pelo ator; 3- a memória e a imaginação são estimuladas; 4 – este processo causa emoções básicas no espectador (como raiva, medo, alegria, ódio etc.) que podem, ou não, gerar mudanças em sua característica exterior. Por outro lado, podemos ter também como resultado do estímulo da atenção, da memória e da imaginação outro processo mental que Munsterberg denomina de “emoção estética” (2004, p.57).

O primeiro tipo de emoção a qual ele se refere está ligada ao que Darwin (2000) denominava de “emoções básicas” como medo, raiva, alegria, entre outras. O segundo tipo de emoção está por sua vez ligado a uma educação dos sentidos através da qual o espectador pode ter acesso a emoções mais refinadas, como a do belo ou do sublime.

Em seu esforço para diferenciar o cinema e o teatro, ele acaba por prenciar o distanciamento que mais tarde o teatro teria de sua forma realista, e mesmo na nova compreensão que a imitação ganharia no século XXI. Pode-se dizer que está predito o distanciamento que o teatro tem, em especial no fim do século XX, da forma dramática, buscando novas formas de expressão.

Mas se acharmos que o objetivo da arte, incluindo a arte dramática, não é imitar a vida, mas redefini-la de uma forma que é totalmente diferente da realidade, então uma perspectiva inteiramente nova é aberta. O gênero dramático passa a ser apenas uma das possibilidades da arte. (2004, P.67)²²

Voltando novamente à temática da atenção, ele identifica que *a música alivia a tensão e mantém a atenção desperta (Ibidem, p.88)*²³. Isto nos fornece mais um elemento que pode ser utilizado para estimular os espectadores segundo a intenção dos produtores da cena.

Hugo Munsterberg nos fornece em sua obra vários indícios do funcionamento da atenção dos espectadores daquele tempo e de como eles podiam ser estimulados a fim de que fosse estabelecida uma comunicação eficaz entre o teatro e seu público.

Através de todas estas colocações e reflexões sobre o trabalho do ator, sobre o teatro e sobre o cinema, ele constrói uma obra de referência para entendermos, do ponto de vista da atenção, como a mente do espectador processa os estímulos gerados pelos atores durante o espetáculo e como o ator pode se beneficiar deste conhecimento. De algum modo sua obra acaba por fomentar as discussões acerca da relação entre a arte e psicologia que anos mais tarde resultaria no teatro psicológico proposto por Stanislávski.

²² "But if we find that the aim of art, including the dramatic art, is not to imitate life but to reset it in a way which is totally different from reality, then an entirely new perspective is opened. The dramatic way may then be only one of the artistic possibilities."

²³ "The music relieves the tension and keeps the attention awake".

2. A atenção como conceito operador nas artes cênicas

2.1 A atenção no treinamento do ator de Stanislávski

Konstantin Stanislávski²⁴ é sem dúvida um dos mais influentes pensadores teatrais do século XX. Seu método de preparação dos atores e de criação de personagens representou uma verdadeira revolução no fazer teatral ocidental – revolução que já era apontada como necessária por Diderot (2005) e posteriormente por Craig (2004), ao dizer que o teatro poderia alcançar novos patamares com a sistematização do trabalho do ator.²⁵

O esforço de Stanislávski empregado na construção de um teatro que fosse eficiente em sua comunicação com o espectador e que teve como figura icônica as montagens naturalistas de Anton Tchékhov feitas pelo Teatro de Arte de Moscou, gerou diversas teorias, sendo que algumas compartilham de seu ponto de vista dando, de certo modo, continuidade ao seu esforço (como é o caso de Michael Tchékhov, Stella Adler e Lee Strassberg)²⁶ e outras se constroem em tensão com as suas propostas (como é o caso das propostas de Brecht e Meyerhold).

²⁴ Link 4 - Utilizamos o nome na sua versão convencionada pelas Profas. Arlete Cavaliere e Elena Vássina do departamento de Letras Russas da FFLCH-USP que é idêntico ao da tradução espanhola Konstantín Stanislávski. Em russo Константин Сергеевич Станиславский. Mais informações podem ser lidas em seu artigo sobre *A herança de Stanislavsky no teatro norte americano* que pode ser acessado através do Link http://www.revistacrop.com.br/images/stories/edicao7/v07a16_A_herana_de_Stanislvski_no_teatro.pdf

²⁵ A sistematização de Stanislávski vem da necessidade de ir contra as teorias espontaneístas. Em suas palavras “Naturalmente os que até agora creram que o ator trabalha por intuição quando faz uso de suas habilidades terão que mudar de ideia. As habilidades sem trabalho são apenas uma matéria bruta, sem polimento.” (Stanislavsky, 2010, p. 126)

²⁶ É importante salientar que os esforços de Adler, Strassberg e mesmo de Michael Tchékhov em difundir e trabalhar o sistema de Stanislávski parecem ter causadas imensas deturpações das intenções originais do diretor. O sistema acaba por tornar-se um método dogmático que tende muito a psicanálise através da ação destes, em especial de Strassberg. Portanto deve-se tratar esta continuidade do trabalho de Stanislávski sempre com muito cuidado, tendo em vista que todas apresentam-se diversas do sistema aberto pensado originalmente por Stanislávski.

Apesar de negar as suas pretensões científicas na introdução de seu livro, Stanislávski²⁷ não tem como negar a influência que o pensamento científico exercia naquele momento sobre o seu método. Como nos aponta Jorge Saura, em suas notas à edição espanhola de *El Trabajo Del actor sobre si mismo*, ele conhecia e utilizava diversos termos da biologia e da psicologia para estruturar seu pensamento e de certa forma validá-lo.

Em numerosas ocasiões Stanislávski cita em seus escritos obras de médicos, psicólogos e biólogos, hoje já esquecidos, como forma de dar apoio científico às suas descobertas e deduções. A falta de interesse da ciência para com o teatro, expressada em diversas ocasiões pelo diretor russo, manifestava seu temor que as suas teorias sobre a arte do ator pudessem não ser levadas a sério. Devemos ter em vista que quando Stanislávski escreve seus livros havia apenas quarenta anos que a profissão do ator tinha deixado de ser considerada, na Rússia, própria de pessoas incultas e de índole duvidosa. (Stanislávski, 2010, P. 25)²⁸

Acreditamos que o surgimento do pensamento científico no teatro, que tem como marco zero o trabalho de Stanislávski, provém de uma necessidade característica do fim do século XIX de revisar todos os conhecimentos humanos a partir do olhar da ciência. Como aponta Crary (2001), este período foi marcado pela relativização da objetividade do conhecimento empírico; a partir deste período o mundo ocidental passa a atribuir certa parcialidade ao olhar humano. Desde então acredita-se que só é possível atingir a objetividade necessária ao conhecimento através de uma abordagem científica do mundo.

²⁷ “O presente volume, como os demais que o seguirão, não possuem nenhuma pretensão de cientificidade. Tem apenas uma finalidade prática” (Stanislavsky, 2008, p. XLVII)

²⁸ “En numerosas ocasiones Stanislávski cita en sus escritos obras de médicos, psicólogos y biólogos, hoy ya olvidados, como forma de dar apoyo científico a sus descubrimientos y deducciones. La falta de interés de la ciencia hacia el teatro, expresada en bastantes ocasiones por el director ruso, ponía de manifiesto su temor a que no se tomasen en serio sus teorías sobre el arte del actor. Téngase en cuenta que cuando Stanislávski escribe sus libros hacía apenas cuarenta años que la profesión de actor había comenzado a dejar de ser considerada en Rusia propia de personas incultas y de dudosa moralidad.”

O científico em Stanislávski está pautado, principalmente, no diálogo que sua obra estabelece com os conceitos colocados em pauta pela nova ciência da psicologia (como o do subconsciente, da atenção, da imaginação e da memória) e principalmente no estabelecimento das bases de um método (científico) de criação cênica. Do legado de sua obra, nos concentraremos aqui, sobre seus apontamentos acerca da preparação do ator.

Ao analisar o livro de Stanislávski e os treinamentos que temos em escolas e universidades de teatro no Brasil, percebemos o quanto seus escritos foram fundamentais para o desenvolvimento de um modelo para a preparação do ator, que domina até os dias atuais a linguagem teatral.²⁹

Dentre os fundamentos principais do treinamento que o diretor russo propõe destaca-se a importância da atenção. Como nos aponta Farber (2008) a atenção é nos dias de hoje o primeiro tópico do ensino de teatro nas principais escolas Russas, como a SPAGATI (Academia Estadual de Teatro de São Petersburgo) e a RATI-GITIS (Academia Russa de Teatro). Estas escolas abordam a atenção no sentido de desenvolvê-la, para que no palco e na vida o ator possua uma maior capacidade de concentração, criação e ação.

O livro *El trabajo del actor sobre si mismo*³⁰ (2010), que contém a base do método de preparação do ator para Stanislávski, é organizado em forma de um

²⁹ É Importante salientar que a leitura que se tem de Stanislávski no Brasil vem, principalmente, da escola americana que se criou sobre seu sistema. Como nos aponta Iná Camargo Costa (2002) esta escola cria um método a partir da transfiguração do sistema de Stanislávski que é veementemente criticada por Brecht e que não corresponde ao que parecem ser as intenções originais do diretor russo.

³⁰ (Na tradução para o português tem o título “A preparação do ator”) Utilizaremos como base para esta pesquisa a tradução espanhola feita direto do russo por Jorge Saura (2010). Apenas para a tradução dos nomes próprios das personagens do livro teremos como referência a tradução brasileira (1984), pois entendemos que os nomes estabelecidos pelo tradutor Pontes de Paula Lima já estão consolidados em nosso meio teatral. Também utilizamos para fins comparativos a edição italiana traduzida por Elena Povoledo e o estudo introdutório, presente nesta edição, de Geraldo Guerrieri.

suposto diário de trabalho do aluno Kóstia, um iniciante no estudo da arte teatral que está sob a tutela do diretor Tórtsov. Por sua forma, entendemos que apresenta uma relação direta entre o treinamento e o tempo, ou seja, do conteúdo mais básico para o mais avançado em uma linha temporal contínua.

Analisando sua estrutura, os dois primeiros capítulos visam introduzir o ator ao seu ofício. Tanto que no segundo capítulo denominado *A arte da cena e o ofício da cena*, ele revela a linha mestra de seu trabalho, propondo que, amparado por um treinamento, o ator deve ser capaz de mobilizar o seu subconsciente a partir de dispositivos acessados conscientemente, ou seja, de forma indireta. Com isto ele buscava derrubar a lógica da inspiração na representação, que dominava o teatro europeu até então e que ele chamava de método representativo, substituindo-a pela lógica da construção da cena, pautada no que ele chamava de método da vivência. Este método é embasado pela ideia de buscar um desenvolvimento orgânico do ator e da personagem.

Esta noção de criação orgânica já se mostra nos primeiros capítulos. Identificamos sua origem no pensamento de Aristóteles, segundo o qual tudo no mundo obedece às leis do desenvolvimento natural, ou seja, tudo, inclusive o ator e a personagem, tem um nascimento, um desenvolvimento, um ápice de sua forma, uma decadência e um fim. Como nos aponta Guerrieri, o pensamento de Stanislávski está influenciado, também, pelas ideias de Goethe sobre a natureza da obra de arte.

O princípio da criação orgânica sobre o qual se funda o sistema de Stanislávski descende (ainda que de maneira transversal) da ideia goethiana de que “a obra de arte tem principio na natureza, é produzida pela natureza” (neste caso pela natureza do ator). (Guerrieri In Stanislávski, 2008, p. XIII)

A concepção organicista da arte se contrapõe à mecanicista e estabelece como base para a criação externa o trabalho interno, que busca revelar a natureza escondida das coisas (neste caso do ator e da personagem). Para falar disso mais claramente Stanislávski recorre ao termo “subconsciente”.

Fazemos uma breve digressão para esclarecer que o termo “subconsciente” foi utilizado pela primeira vez em 1898 por Pierre Janet em seu livro *Névroses et Idées Fixes*. É muito provável que Stanislávski tenha se inspirado neste autor para embasar a sua concepção de subconsciente.³¹

É interessante notar a diferença entre o sentido da abordagem do material inconsciente para Stanislávski e Freud. Enquanto Freud propunha trazer o inconsciente para a consciência de forma direta através da psicanálise, o encenador russo pensava na utilização do inconsciente como fonte para criação, mediado pela consciência, de forma indireta (Stanislávski, 2010, pp. 30-31).

Justamente por ser fonte da vida criativa, o inconsciente do ator deve permanecer misterioso, e intocável e investigar seu conteúdo é impossível (*Idem*, 2008, p. XXI). Por este motivo Stanislávski propunha que na criação teatral o ator deveria através de uma “psicotécnica consciente” utilizar indiretamente a matéria-prima presente no subconsciente (ou inconsciente).

Para analisar o treinamento proposto por Stanislávski, no aspecto relativo a ordenação de seus conteúdos, temos duas possibilidades: se seguirmos a ordem aparente de seu livro pode-se dizer que a preparação técnica do ator, para possibilitar que sejam feitas as primeiras cenas na qual será utilizada a noção de

³¹ O termo cunhado por Janet faz referência a todos conteúdos que não podem ser acessados diretamente pelo consciente (literalmente que estão abaixo da consciência) a não ser por meio de técnicas como a hipnose ou a psicoterapia. Mais tarde, com o mesmo sentido, passaria a ser utilizado o termo “inconsciente” difundido por Sigmund Freud.

unidade, objetivo e da fé cênica, passa sequencialmente pela ação, imaginação, atenção e relaxamento; Mas se olharmos, num segundo momento, parece que esta ordem deriva de um “erro” do diretor Tórtsov na condução do treinamento — não podemos esquecer que o livro está escrito na forma de um romance e não de um manual— ou seja, a ordem efetivamente proposta pelo método é diferente da ordem aparente e seria composta pela atenção, imaginação, ação e relaxamento.

Portanto, quando depois de passar por exercícios de imaginação (no capítulo 5), Tórtsov percebe que sem a atenção não é possível nem à ação, nem à imaginação desenvolverem-se plenamente, ele demonstra que a atenção seria verdadeiramente o primeiro passo para o treinamento técnico do ator segundo o método proposto.³²

Pensamos que, ao reconhecer a atenção como elemento primordial do treinamento do ator, Stanislávski introduz no teatro uma descoberta que havia sido feita por psicólogos como Helmholtz e Munsterberg décadas atrás (ainda que não os tenha lido): que todo o mundo cognitivo deve passar pela atenção para poder ganhar o nível do consciente. Diante disso, torna-se necessário ao ator uma atenção diferenciada da do não ator.³³ Para explicitar melhor o que seria a atenção no teatro, o diretor Tórtsov formula uma explicação que parece copiada do livro de Hugo Munsterberg (ou de algum outro psicólogo, seu contemporâneo):

³² Não pode-se ignorar que na prática teatral a atenção, a imaginação, a ação e o relaxamento estejam imbricados de tal forma que a sua divisão está restrita a uma estratégia didática, ou como no caso do livro de Stanislávski, a um esforço analítico.

³³ Um esclarecimento que somos obrigados a fazer ao nosso leitor é dizer que ao realizar um estudo comparativo entre as traduções brasileira, americana, espanhola e italiana do livro de Stanislávski que versa sobre a preparação do ator, percebemos que a parte referente a atenção é em diversos momentos suprimida ou simplificada nas versões americana e brasileira (que é uma tradução feita a partir da americana). Isto posto, descobrimos que o capítulo que versa sobre a atenção é muito mais precioso e complexo do que parecia a primeira vista em nossa leitura da edição brasileira.

Quanto mais chamativo for o objeto, mais atrairá a atenção. Não há um só momento na vida de um homem em que sua atenção não se sinta atraída por algum objeto. E quanto mais interessante for o objeto, maior será seu poder sobre a atenção do artista. Para distraí-lo da plateia, deve-se introduzir habilmente um objeto interessante aqui, no palco, como a mãe distrai a criança com um brinquedo. (*Ibidem*, p.104)³⁴

Neste trecho demarca-se ao mesmo tempo sua visão de como a atenção do ator age, bem como a postura que o diretor deve ter diante disto. Para Stanislávski o principal problema que seu sistema busca abordar, no que se refere a atenção, é relativo ao ator que deixa de concentrar-se em sua personagem e no palco para concentrar-se na plateia, no crítico, no diretor etc.

Mesmo que ele próprio atribua sua obra à utilização de uma terminologia advinda da prática, não podemos deixar de reparar na carga teórica e conceitual que recai sobre termos que ele utiliza, tais como: *subconsciente* e *atenção dirigida*. Ainda que num processo de treinamento pudesse haver uma referencia à atenção enquanto uma metáfora de trabalho, a ideia de uma atenção dirigida ou focalizada está diretamente ligada à psicologia. Portanto, a interface definitiva entre o teatro e a psicologia está posta na afirmação de que *a atenção dirigida a um objeto desperta ainda mais a observação. Deste modo a ação entrelaçada com a atenção cria um forte vínculo com o objeto.* (*Idem*, 2010, p.105)³⁵. A partir desta afirmativa pode-se concluir que a atenção e a ação estão entrelaçadas de modo definitivo no momento da apresentação.

³⁴ “Cuanto más llamativo sea el objeto, más atraerá la atención. No hay un solo instante en la vida del hombre en que su atención no se sienta atraída por algún objeto. Y cuanto más interesante sea el objeto, mayor será su poder sobre la atención del artista. Para distraerlo de la platea, hay que introducir habilmente un objeto interesante aquí, en la escena, como la madre distrae al niño con un juguete.”

³⁵ “La atención dirigida hacia un objeto despierta aún más la observación. De este modo la acción entrelazada con la atención crea un fuerte vínculo con el objeto”

Portando a atenção do ator durante o treinamento é diferente da utilizada ao longo da apresentação. No momento do treinamento é necessário que a atenção voluntária seja treinada separadamente da ação e da imaginação conforme pode-se acompanhar pela própria organização de seu livro. Já no momento da apresentação, durante a qual a atenção do ator está em sua maior parte dominada pela força do hábito, ela deve integrar-se de forma definitiva à ação e à imaginação. Como aponta Jorge Saura em suas notas sobre o livro *El trabajo del actor sobre si mismo*,

Com esta intervenção de Tortsov [citada na página anterior], Stanislávski salienta a natureza ativa da atenção cênica, ideia que ganhou força na prática pedagógica de seus últimos anos e que foi desenvolvida por seus discípulos. Se no princípio os exercícios sobre esta área tendiam a fixar a atenção sobre um objeto durante um tempo mais ou menos prolongado ou a ampliar e reduzir os círculos de atenção, com o passar do tempo a atenção se converteu em parte integrante da ação, ao emanar da ação. (Saura In *Idem*, 2010, p.105)³⁶

A afirmativa de Saura reforça nossa proposição de uma leitura da atenção e da ação como elementos indissociáveis no processo de criação e de atuação para o encenador russo. Sem dúvida, a principal estrutura para entender a atenção no treinamento proposto pelo sistema de Stanislávski é a dos círculos de atenção.

A proposição sobre os círculos de atenção está muito próxima da *teoria do holofote* descrita por Cristian Wolf em 1740, segundo a qual a atenção visual se comporta tal como um foco de luz de um holofote: quanto mais área ela abrange, mais rarefeita é sua luz e mais geral; por outro lado, quanto menor o foco, mais concentrada será sua luz, permitindo o detalhamento.

³⁶ “Con esta intervención de Tortsov, Stanislávski subraya la naturaleza activa de la atención escénica, idea que cobró fuerza en la práctica pedagógica de sus últimos años y que ha sido desarrollada por sus discípulos. Si al principio los ejercicios sobre esta area tendían a fijar la atención sobre un objeto durante un tiempo más o menos prolongado o a ampliar y reducir los círculos de atención, al pasar el tiempo la atención se convirtió en parte integrante de la acción, al emanar de la acción.”

Para Stanislávski o círculo de atenção *já não se trata de um só ponto [de atenção], mas de todo um setor de pequena extensão que compreende muitos objetos independentes*. (2010, p. 111)³⁷. Ele propõe que o círculo de atenção pode ser subdividido em três partes, segundo sua área de abrangência.

O pequeno círculo consiste em uma focalização (que pode ser feita através de uma luz ou do olhar focalizado) de um pequeno espaço fora de seu corpo, do qual seu corpo é geralmente o centro. Este é o círculo da solidão, pois quando não se vê o espectador, tem-se a sensação de que se está só em seu próprio quarto.

O círculo médio é uma focalização em uma área bem ampla, onde não se pode atentar para todas as coisas ao mesmo tempo. O olhar tem que percorrer o espaço em busca de identificar sua delimitação. A grande área iluminada pelo foco de luz (no caso do exercício que utilizava focos de luz) já traz a impressão de que não se está só.

O círculo grande é o maior de todos. As suas dimensões dependem do alcance da vista. Portanto num local aberto como uma praia, esse círculo só teria como delimitação o horizonte.

Mas para que serve a repetição de tais exercícios? Justamente para que o ator tenha o máximo de controle sobre sua atenção e com isso concentre-a em seu objetivo; tal como nos propõe a fábula hindu contada por Tórtsov sobre o marajá que escolhe para seu ministro aquele que não sendo distraído por nenhum estímulo externo seja capaz de dar a volta caminhando sobre a muralha da cidade com um copo de leite cheio até as bordas sem derrubar uma gota sequer. (*Ibidem*, 2010, pp.116-117) Para Stanislávski esse é o bom ator.

³⁷ “Ya no se trata de un solo punto, sino de todo un sector de pequeña extensión y que encierra muchos objetos independientes.”

Convém ressaltar que esta conceituação de atenção interna e externa (endógena e exógena conforme proposto por Xavier (2010)), que tem como referência a atenção visual, está em acordo com as pesquisas dos psicólogos do início do século XX, sendo impossível pensar que tal conceituação tenha sido feita ao acaso. No entanto, a sua teoria se distancia da psicologia no que se refere ao objeto da atenção. Neste ponto nos parece que Stanislávski deixa o rigor científico para abordar o tema de modo prático.

O que ele propõe como objetos internos e externos está relacionado ao efeito que a lembrança manipulada causa no ator. Ele diz que o objeto “externo” faz referência a uma lembrança, em geral associada à visão. Por outro lado ele considera que “objeto interno” é aquele relacionado a uma reação corporal efetiva, como salivar, que está mais ligada ao paladar, ao tato, ao olfato e à audição.

(Tórtsov diz) – Paulo, recorde o sabor do caviar.

- Já recordei – respondeu.

- Onde se encontra o objeto de sua atenção?

- Em princípio tive a imagem de um grande prato de caviar colocado sobre a mesa.

- Ou seja, que o objeto estava fora de você.

- Mas em seguida a visão me provocou sensações gustativas na boca e na língua – lembrou.

- Ou seja, dentro de você – observou Tórtsov-. Para aí também se dirigiu a sua atenção. Paulo, recorde agora da marcha fúnebre de Chopin. Onde está o objeto?

- Em princípio fora de mim, no cortejo fúnebre. Mas os sons da orquestra soam em meus ouvidos, ou seja, dentro de mim mesmo – disse Paulo.

- Para onde se dirige a sua atenção, certo?

- Sim.

-Por consequência, na vida interna nós criamos no início representações visuais sobre a mesa do caviar ou sobre o cortejo fúnebre, mas depois através dessas representações despertamos as sensações interiores de algum dos cinco sentidos e fixamos definitivamente nesse lugar nossa atenção, que, portanto, converge em objeto de nossa vida imaginária, não por uma via direta, mas por via indireta, através do que podemos chamar de um

objeto auxiliar. Isso é o que ocorre com nossos cinco sentidos. (*Ibidem*, pp. 119-120)³⁸

Neste pequeno diálogo Tórtsov induz Paulo, com sua atenção dirigida (que pode ser chamada também de voluntária ou endógena), a pensar em objetos fora e dentro de seu corpo. A partir disso percebemos que, ao menos nessa obra, o autor está nos propondo exercícios justamente para fortalecer a atenção voluntária e impedir que a atenção involuntária desvie o ator de seu papel. Portanto a atenção do ator é, neste caso, sempre voluntária visando ao hábito através do treinamento.

Outra pista sobre a concepção de atenção para Stanislávski está em sua explicação de porque é possível para um equilibrista de circo fazer diversas coisas ao mesmo tempo:

A razão de ele poder realizar tudo isso ao mesmo tempo é que no homem a atenção tem múltiplos planos que não interferem um no outro.[...] Por sorte muito do habitual se torna automático. Com a atenção pode ocorrer o mesmo. (2010, p.125)³⁹

Podemos dizer que numa situação teatral ideal, para Stanislávski, o ator deve agir prioritariamente a partir de sua atenção voluntária e do hábito por ela gerado,

³⁸ “- Ahora usted, Mazvánov, recuerde el sabor del caviar.

- Ya lo he recordado – contesté.

- ¿Dónde se encuentra el objeto de su atención?

- Al principio tuve la imagen de un gran plato de caviar colocado sobre la mesa.

- Es decir, que lo objeto estaba fuera de usted.

- Pero en seguida la visión me provocó sensaciones gustativas en la boca y la lengua – recordé.

O sea, dentro de usted –observó Tortsov-. Hacia ahí se dirigió también su atención. Shustóv, recuerde ahora la marcha fúnebre de Chopin. ¿Dónde está el objeto? – preguntó Arkadi Nikoláievich.

- Al principio fuera de mí, en el cortejo fúnebre. Pero los sonidos de la orquesta suenan en mis oídos, o sea, dentro de mí mismo – dijo Pasha.

- ¿Hacia ahí se dirige su atención?

- Así es.

Por consiguiente, en la vida interna nos creamos al principio representaciones visuales sobre el lugar en que se encuentra Iván Platónovich , o la mesa del comedor, el cortejo fúnebre ; pero después, a través de estas representaciones, despertamos las sensaciones interiores de alguno de los cinco sentidos y fijamos definitivamente en dicho lugar nuestra atención, que, por lo tanto, llega a convertirse en objeto de nuestra vida imaginaria, no por una vía directa, sino indirecta, a través de lo que podríamos llamar un objeto auxiliar. Eso es lo que ocurre con nuestros cinco sentidos.”

³⁹ “La razón por la que puede realizar todo eso es que en el hombre la atención tiene múltiples planos que no se interfieren.[...] Afortunadamente, mucho de lo habitual se nos vuelve automático. Con la atención puede ocurrir lo mismo.”

enquanto o espectador deve se utilizar principalmente de sua atenção involuntária para fruir o espetáculo.

Antes do início do treinamento técnico do ator, Stanislávski propõe que seja feito um diagnóstico da capacidade atenta do ator e de seus hábitos através de uma prova de palco⁴⁰. Já no primeiro ensaio para esta prova de aptidão (como chamamos nos dias de hoje) Stanislávski demonstra-nos a fragilidade da atenção pouco treinada nas palavras de Kóstia:

Assim que pisei no tablado, apareceu em minha frente a imensa boca de cena e por trás dela uma interminável penumbra. Pela primeira vez vi a partir do palco a plateia, agora vazia e deserta. Me sentia totalmente desorientado. [...] Durante um longo tempo não pude me orientar no amplo espaço rodeado por cadeiras, nem concentrar minha atenção no que sucedia ao meu redor. (Ibidem, 2010, p.21)⁴¹

A experiência na prova de palco serve de início para o treinamento prático, fornecendo ao diretor um diagnóstico da capacidade atenta de cada aluno. Em seguida a esta prova ele demonstra, em vários trechos, a importância da atenção no treinamento do ator e como esta deve ser conduzida.

No início do capítulo 3, onde se introduzem exercícios técnicos para o ator, ele desenvolve uma cena exemplar, na qual a personagem de Tórtsov fica sentado em uma cadeira. A ação de Tórtsov sentado na cadeira (Ibidem, 2010, p.53) atrai de forma definitiva a atenção do aluno-espectador. Utilizando a focalização de sua atenção em seu objetivo, Tórtsov provocava reações, sensações e pensamentos em seu público, de acordo com seu objetivo.

⁴⁰ Consta que Stanislávski realmente fazia essas apresentações públicas para ter um diagnóstico dos atores e de suas aptidões.

⁴¹“ Apenas había pisado el tablado, apareció frente a mí la inmensa boca del arco del proscenio, y detrás una interminable y negra penumbra. Por primera vez veía desde la escena la platea, ahora vacía y desierta. Me sentía totalmente desconcertado.[...] Durante largo rato no pude orientarme en el amplio espacio bordeado por las sillas, ni concentrar mi atención en lo que sucedía en torno a mí.”

A importância da atenção voluntária do ator, para a realização de seus objetivos, fica explícita também no exercício que Tórtsov propõe a Maria (*Ibidem*, 2010, pp.56-57). Ele pede que ela procure um broche no palco e dá como história de pano de fundo que o broche havia sido preso na cortina por uma amiga que tinha lhe dado o broche para ajudá-la financeiramente. No entanto, Maria se esquece do broche e fica “representando sentimentos”, com a atenção voltada para os espectadores que a observam.

Neste ato narcisístico esquece o seu real objetivo em cena e, com isto, faz que a cena perca sua eficácia. Isto está ligado a concepção de Stanislávski sobre a qualidade da ação do ator. Para Tórtsov (e consequentemente para Stanislávski) a boa ação está ligada à eficácia do estímulo sobre a atenção do espectador, e por consequência sobre sua memória, sua imaginação e sua emoção.

Sobre a importância da ligação entre atenção, ação, memória e imaginação para a geração de uma cena de qualidade, no capítulo 3 ele diz:

[Kóstia está fingindo que seus fósforos imaginários se apagam diversas vezes enquanto ele tenta acender a lareira. Tórtsov diz-lhe que este tipo de ação mecânica e sem fundamento acontecem, em cena, numa velocidade muito maior do que os atos conscientes e fundamentados e explica o porquê]

- Isso não é estranho – explicou -. Quando você atua mecanicamente, sem um fim determinado, não há nada que retenha sua atenção. Não leva muito tempo para mudar de lugar algumas cadeiras; mas se você quer organizá-las de um modo diferente, com um fim determinado, mesmo que apenas porque tem convidados e quer lhes oferecer o assento segundo sua categoria, demorará um longo tempo para mudar de lugar essas mesmas cadeiras. (Stanislávski, 2010, pp.60, 61)⁴²

⁴² -Y no es extraño –explicó-. Cuando usted actúa mecánicamente, sin un fin determinado, no hay nada que retenga su atención. No lleva mucho tiempo cambiar de sitio unas cuantas sillas; pero si uno quiere arreglarlas de diferente manera, con un fin determinado, aunque sólo sea porque tiene invitados y quiere ofrecerles asiento según su categoría, le llevará largo rato cambiar de lugar esas mismas sillas.”

Sobre a imaginação em Stanislávski, é importante lembrar que a palavra se refere ao mesmo tempo à memória e à projeção futura, o que algumas vezes pode criar confusão no leitor. Cremos que suas ideias sobre a ligação entre a atenção a imaginação estão baseadas nas teorias psicológicas de seu tempo, como as de Hugo Munsterberg, porém Stanislávski permite-se uma espécie de licença poética no uso da palavra.

Percebemos ao longo de sua obra, em especial no capítulo 10, no qual é tratado o tema da comunicação, que o principal motivo para se trabalhar a atenção do ator durante o treinamento é atingir a atenção do espectador para que, com isso, exista a possibilidade de se estabelecer uma comunicação efetiva entre o palco e a plateia. Como nos traz Guerrieri em sua introdução à edição italiana da obra (*Idem*, 2008, P.XXVII), Stanislávski deixou apenas fragmentos de seus escritos sobre o espectador, mas não é por isso que ele é desconsiderado pelo seu método.

A presença do público (o seu campo magnético como dizia Jouvét) produz, em um primeiro sentido, efeitos negativos sobre o ator: o hipnotiza, inibe sua fantasia, ou, ao contrário, faz com que ele se exiba, narcisismo este que interfere em sua atividade de intérprete e a desvia. Com uma série de exercícios que trabalham a presença e que reforçam a capacidade de concentração, de atenção, de 'solidão em público', combatendo a presença do público e reforçando a sua presença de ator, Stanislávski ensina, em primeiro lugar, a não se estar sob o domínio do público. [...] Faz parte desta concepção a estratégia de abordagem indireta no confronto com o espectador: o dever do ator é chegar ao público não por via direta, mas mediado pela personagem. Assim a comunicação se dá em níveis diversos como o visual, o sonoro, e também de subconsciente para subconsciente.

E aí chegamos ao segundo ponto. O público é o pólo receptor da comunicação teatral, o cátodo do fluído da corrente cênica, e neste sentido integra e interpreta o evento cênico segundo certos processos mentais e estruturas fantásticas, que o ator deve conhecer e deve levar em conta. (Guerrieri IN Stanislávski, 2008, p.XXVII)⁴³

⁴³ "La presenza del pubblico (il suo campo magnetico come diceva Jouvét) produce, in un primo senso, effetti negativi sull'attore: lo ipnotizza, narcisismi che interferiscono con la sua attività d'interprete, e la fuorviano. Di una serie di esercizi che esorcizzino quella presenza e che invigoriscano la capacità di concentrazione, d'attenzione, di "solitudine in pubblico" dell'attore, che combatterà la presenza em pubblico rafforzando la sua presenza a se

Diante desta afirmação de Guerrieri, podemos propor que, enquanto os capítulos 3, 4, 5 e 6 (que falam sucessivamente sobre a ação, a imaginação, a atenção e o relaxamento muscular) estão preparando o ator para o encontro com o espectador, no sentido de torná-lo capaz de manter a sua própria atenção em seu objetivo, em sua ação, em sua imaginação e em seu corpo, os capítulos 10 e 11 (que versam, respectivamente, sobre a comunicação⁴⁴ e a adaptação) abordam do ponto de vista do intérprete o momento da apresentação. Nestes capítulos mostra-se a importância do conhecimento do ator acerca dos mecanismos de recepção do espectador. Explicita-se como a atenção do ator deve agir neste momento para capturar e conduzir o espectador pela trama do espetáculo.

Esta ação de comunicação do ator consigo mesmo e com seu companheiro gera uma abertura sensorial e racional do espectador que *vai captando involuntariamente as palavras e ações dos intérpretes*. (2010, p. 252)⁴⁵. Defendemos que esta “captação involuntária” da qual Stanislávski fala pode ser entendida como a ação da atenção involuntária do espectador agindo sobre a peça.

Portanto o capítulo 10 trata em resumo de como o ator deve conhecer e estar sensibilizado à atenção do espectador. Postula que ao manter a atenção voltada para seu objetivo e, ao mesmo tempo, manter-se aberto para comunicar-se com as

stesso. Stanislávskij insegna come prima cosa all'attore a non essere succube de pubblico. [...] Fa parte di questa concezione la “strategia” indiretta anche nei confronti del pubblico: compito dell'attore è arrivare al pubblico non per via diretta ma attraverso la mediazione del personaggio. Ma d'altra parte la comunicazione avviene a vari livelli, visivo, acustico, ma anche da subconscio a subconscio. Ma qui arriviamo al secondo punto. Il pubblico è il polo ricevente della comunicazione teatrale, il catodo dei fluidi a della corrente scenica, e in questo senso integra e interpreta l'avvenimento scenico secondo suoi determinati processi mentali e strutture fantastiche, che l'attore deve sforzarsi di conoscere e di cui deve tener conto.”

⁴⁴ Utilizamos a palavra comunicação, seguindo a tradução espanhola e a italiana. Entendemos que a palavra comunhão, utilizada na tradução brasileira, não está em concordância com o que Stanislavsky está falando, ou seja, não deixa claro que ele está falando de uma comunicação efetiva e objetiva entre ator e espectador.

⁴⁵“ Va involuntariamente captando las palabras y acciones de los intérpretes.”

coisas e pessoas ao seu redor, o ator permite ao público um estado de prontidão e porosidade que libera sua atenção involuntária para agir sobre a peça.

Uma particularidade do capítulo 10 que fala sobre a comunicação do ator é o emprego da palavra irradiação. Esta palavra é utilizada de forma provisória por Stanislávski para designar a comunicação sem palavras, por um caminho invisível, como uma transmissão de raios.

Neste ponto pode-se inferir que ele conhecia e utilizava toda a discussão instaurada pela psicologia, pois como aponta Saura *o termo “irradiação” foi tomado por Stanislávski do livro “Psicologia da atenção” de Ribot.* (Saura in *Idem*, 2010, p.268)⁴⁶A irradiação seria utilizada no sentido de afinar a atenção e a sensibilidade⁴⁷ do intérprete para melhorar seu desempenho espetacular.

A questão da irradiação, que está diretamente ligada à questão da atenção, parece ser mais uma das omissões ou distorções, de aspectos fundamentais da obra de Stanislávski, feita pelos editores americanos e por Elizabeth Hapgood. Por não parecer um elemento importante da obra de Stanislávski na tradução americana, os treinamentos de irradiação foram deixados de lado pela maioria de seus discípulos.

O capítulo 11 fala mais propriamente sobre a adaptação que, nas palavras de Stanislávski, pode ser descrita como *os meios internos e externos com os quais as pessoas se adaptam umas as outras para comunicar-se e ajudam a alcançar um*

⁴⁶“ El término “irradiación” lo tomó Stanislávski del libro *Psychologie de l’attention* de Ribot.”

⁴⁷ Podemos considerar que a palavra sensibilidade neste contexto se refere aos conhecimentos intuitivos do ator, ou seja, relacionados ao seu inconsciente.

objeto. (2010, p. 280)⁴⁸ A adaptação em cena é um recurso, uma estratégia que *ajuda a atrair a atenção da pessoa com quem se deseja estar em contato (Idem, Ibidem)*⁴⁹.

A partir de todas essas evidências, concluímos que a atenção é um dos eixos principais da teoria de Stanislávski sobre a preparação do ator. Entendê-la é essencial para compreensão das suas propostas de treinamento.

Trabalhar a atenção do ator, segundo a perspectiva de Stanislávski, é buscar cercar o material insondável do inconsciente a partir de seus vestígios mais epidérmicos. É buscar conhecer mais sobre a natureza humana para poder aumentar a eficácia da comunicação que deve existir no momento da cena.

Por isso a obra de Stanislávski sobre a preparação do ator é um ponto fundamental da retomada da discussão da atenção do ator. A partir da importância real da atenção em sua obra pode-se ganhar novos significados (para a obra e o para a atenção) e trazer ao ator dos dias de hoje um novo olhar sobre sua preparação.

2.2 A atenção no teatro épico de Brecht

Bertolt Brecht está entre as personalidades mais importantes do teatro do século XX. Dramaturgo, poeta, encenador e teórico do teatro, estabeleceu as diretrizes do teatro épico e colocou em discussão a função social do teatro. A obra de Brecht, apesar de demonstrar forte influência de Stanislávski e ter sido publicada

⁴⁸ “Los medios internos como externos con que la gente se ajusta entre sí en la comunicación y ayudan a alcanzar un objeto.”

⁴⁹ “Ayuda a atraer la atención de la persona con quien se desea estar en contacto.”

na mesma década das principais obras deste, trata o tema da atenção sob uma perspectiva diversa.

Quando falamos em Brecht, nos lembramos sempre das ligações de suas teorias com a sociologia, com a filosofia e com o marxismo, a par do fato de que, por ser formado em medicina, conhecia e dominava as ciências naturais. Provavelmente conhecia também as discussões da psicologia e da neurologia de seu tempo a respeito dos sentidos humanos e da mente.

Se por um lado Stanislávski utilizava a ciência, mas não admitia sua obra como científica, Brecht radicaliza e reconhece o século XX como um tempo de império da razão sobre a superstição, uma era científica. *Nos seus ensaios, entende sempre a palavra ciência (Wissenschaft) no seu sentido mais amplo, compreendendo não só as ciências naturais como as ciências humanas* (Luiz Carlos Maciel IN Brecht, 1967, p.8).

Para Brecht era necessário um teatro, uma arte, capaz de dialogar com as conquistas científicas daquele período. Era necessário a criação de um teatro que utilizasse do método e da linguagem científica, para se comunicar com os espectadores da era científica, modo como ele chamava os espectadores de seu tempo.

Na obra de Brecht há uma apologia do científico em seu sentido mais original. Devemos lembrar que a palavra ciência tem em sua raiz etimológica o sentido de conhecimento e surge no contexto grego por oposição a palavra *doxa*, que quer dizer dogma. Portanto, quando se fala de ciência em seu sentido primordial, como parece propor Brecht, está se falando de uma apologia a um conhecimento que não é construído baseado em dogmas.

Pode-se comparar sua tentativa de propor um teatro mais científico à tentativa de Walter Benjamin (1985) de propor a perda da aura da obra de arte e do artista. É a proposta de quebrar todo o conhecimento dogmático e substituí-lo por um conhecimento científico, crítico.

Em seu *Pequeno Organon para o teatro*⁵⁰, obra na qual organiza de forma sucinta sua teoria sobre o teatro, há uma estreita relação entre arte e ciência. No aforismo de número 20, por exemplo, Brecht explicita o modo como encarava essa relação dizendo que ciência e arte se encontram neste ponto: *ambas existem para tornar mais simples a vida do homem, a primeira preocupada com sua subsistência, a segunda com sua diversão.* (*Ibidem*, p.190)

Em seu *Organon* podemos encontrar além de uma apologia a um tipo de teatro científico, alguns outros apontamentos que reforçam a hipótese de que a atenção lhe era conhecida e permeava de forma consciente seu trabalho. Por exemplo, quando ele aponta que *tanto os personagens como os elementos cênicos devem apenas despertar a atenção do público, e não chocá-los.* (*Brecht, 1967, p.208*)

No fragmento acima é possível identificar que a atenção sob a qual se foca a teoria de Brecht é a do espectador. Sabia ele que só através de uma abordagem correta da atenção deste espectador seria possível atingir os objetivos que seu teatro épico almejava. Portanto, diferentemente de Stanislávski, que tratava do

⁵⁰ A estrutura do *organon* foi criada por Aristóteles. As obras de Aristóteles (384-322 a.C.) concernentes à lógica compreendem seis livros, dedicados ao conhecimento apodítico, ao uso analítico da expressão verbal, aos argumentos a serem empregados numa discussão que almeje a verdade, a articulação dos silogismos e os tópicos destinados a sustentarem a exposição da ciência. Ao escrever seu *Organon* Brecht se inspira mais fortemente no modelo do *Novum Organon* de Francis Bacon, publicado em 1620, que propõe um novo modo de pesquisa para a ciência e para a arte através de procedimentos que escapassem às ideias dogmáticas e aos ídolos.

treinamento da atenção do ator, Brecht trata da abordagem da atenção do espectador e dos procedimentos mais eficientes para a apresentação do teatro épico.

Os choques sucessivos da atenção, que são a forma mais utilizada pelo teatro dramático para lidar com a atenção do espectador, não servem aos objetivos do teatro proposto por Brecht, pois abordando a atenção desta forma os procedimentos cênicos ficam encobertos pela trama dramática, levando o espectador a um mergulho na narrativa, ou seja, fazendo com que ele entre de tal forma no *mythos* da peça que não exista qualquer espaço para discussão ou reflexão.

Este tipo de reflexão, proposta pelo espetáculo dramático, se utiliza do hábito do espectador e concentra sua ação no inconsciente. Por oposição a isto Brecht propõe uma fruição através de estímulos pontuais à atenção involuntária que permitem ao espectador uma posição mais ativa no sentido de refletir e de utilizar, no jogo com o espetáculo, sua atenção voluntária.

É como se a peça de Brecht propusesse um tema para a discussão. Ele utiliza de estratégias de abordagem da atenção do espectador para conduzi-la aos pontos essenciais da discussão, funcionando como uma tese científica que elabora o tema em seu título, o descreve em seu resumo e o discute em seus tópicos.

O resumo da narrativa principal da peça fornecida antes do acontecimento em si é uma estratégia de Brecht que visa a reforçar a atenção seletiva de seu espectador. A atenção involuntária ao reconhecer o tema que foi apresentado previamente não age em toda sua intensidade, possibilitando que esta informação da trama da peça seja fruída através do hábito, ou seja, como qualquer outra história já conhecida, sem exigir grande empenho de atenção do seu espectador.

Por outro lado, as figuras das peças de Brecht, como o bandido Macheat de sua *Ópera dos Três Vinténs* ou o empresário bebedor de *Sr Puntilla e seu criado Matti*, engendram discursos que não pertencem às suas classes. Estes discursos, contraditórios com as características das personagens, causam um estranhamento no espectador fazendo com que este tenha sua atenção involuntária prontamente atraída para aquele discurso.

Em certa parte de seu texto ele chega a sugerir que os espectadores deveriam poder fruir os espetáculos de forma distraída, para assim não serem mais enganados pelos comediantes. Esta distração da qual nos fala Brecht não é a mesma distração que é proposta enquanto conceito filosófico por Kracauer. Parece esclarecedor o apontamento que Gilberto Xavier faz sobre isto dizendo que:

[...] nos espetáculos, o que Brecht proponha como distração, é uma atenção que não se mantém externa a nós, mas se volta para o nosso interior a partir de um estímulo externo. Ex. estou olhando uma cena. Ela me lembra algo e faz com que minha atenção se volte para uma lembrança do que eu vivi deixando em segundo plano a cena. (Xavier, 2010)

O espectador pode não conseguir formular instantaneamente o porquê daquela cena lhe parecer estranha, mas certamente a cena lhe parecerá estranha, ou engraçada. É como se isso fosse uma faísca externa, um estímulo disparador para a atenção, do qual Brecht queria se utilizar para levar o espectador a uma reflexão, tal como nos propõe Gilberto Xavier.

No aforismo número 26, por exemplo, Brecht descreve melhor como a atenção do espectador era retida no teatro dramático, de forma a causar uma espécie de ilusão no espectador, ou seja, operando através de choques sucessivos sobre sua atenção involuntária.

Entremos numa dessas casas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Um olhar em volta, vemos figuras imóveis numa condição peculiar: parecem reter os músculos, em forte tensão, quando não estão relaxados por intenso esgotamento. Quase não se comunicam entre si; é como se todos dormissem profundamente, sendo simultaneamente vítimas de pesadelos, por estarem, como diz o povo, deitados de costas. Verdade, seus olhos estão abertos, mas olham mais do que veem, escutam, mais do que ouvem. Olham para o palco como que fascinados, numa expressão que vem desde a Idade Média, os dias das feiticeiras e padres. Ver e ouvir são atos que causam as vezes prazer, mas estas pessoas parecem distantes de qualquer atividade, são antes objetos passivos de algo que está sendo feito. (*Idem*, 1967, P. 193)

Sua descrição se parece muito com a descrição de uma sala de cinema ou de teatro contemporânea. Não é possível, no entanto, afirmar se este espectador que ele descreve está distraído com a ordem do que é apresentado ou imerso na narrativa apresentada. O que podemos constatar é que não é um espectador exteriormente ativo. Não precisa fazer escolhas. Apenas senta e assiste a verdade que lhe é apresentada pelos atores. Parece ser realmente uma condição imprópria a reflexão proposta por Brecht.

O pensamento teórico e sua dramaturgia demonstram claramente a importância que a condução da atenção do espectador tem no projeto brechtiano do teatro épico, fazendo com que os pontos fundamentais para o entendimento da questão discutida fossem compreendidos pelo espectador e pudessem ser debatidos.

Para que o objetivo do teatro épico de comunicar-se com o seu espectador sem iludi-lo fosse plenamente realizado era necessário que além de uma dramaturgia e uma teoria que pensassem sobre a concretude da cena também estivesse de acordo com seus preceitos. Seus atores, seu cenário e sua música deviam empreender a mesma estratégia de abordagem da atenção do espectador que sua dramaturgia propunha.

Para poder realizar o efeito de distanciamento, o ator deve por de lado tudo o que havia aprendido antes, relativo a comunicação com a audiência, identificando-se com a personagem que interpretava. Com o objetivo de não por a audiência em transe, era necessário que ele próprio não estivesse em transe. Seus músculos deveriam permanecer relaxados, o gesto de voltar a cabeça, por exemplo, os músculos do pescoço contraído, atraem magicamente os olhos dos espectadores, fazendo com que eles movam suas cabeças. (*Ibidem*, P. 202)

Este é um dos principais pontos do embate entre as propostas de Stanislávski e Brecht para o trabalho do ator. Brecht queria um ator que mantivesse uma certa distancia da personagem, permitindo assim uma posição crítica sobre ela. Para que isso se desse era necessário que o ator conhecesse os procedimentos que ele utiliza durante a cena, como um cientista que conhece profundamente seu campo de atuação. Este ator deveria abrir mão dos “golpes”⁵¹ de atuação para fazer um teatro concentrado sobre uma ideia.

Portanto, era necessário que o ator de Brecht soubesse que quando ele vira a cabeça atraindo, quase que automaticamente, a atenção dos espectadores e por isso ele só deve executar esse movimento se houver um motivo para isso, se isso se configurar enquanto um *gestus*⁵², não como um simples “golpe” teatral.

Outra particularidade de sua proposta está no que se refere à consciência que o ator deveria ter de seu público durante a cena. Para Brecht a *observação é o elemento essencial da representação. O ator observa seu próximo, com todos seus músculos e nervos, num ato de imitação que é, ao mesmo tempo, um processo de pensamento.* (*Ibidem*, p.206) Portanto, o ator para Brecht deveria, mesmo em cena, prestar atenção a seu espectador.

⁵¹ Utiliza-se a palavra “golpe” no sentido em que ela é comumente utilizada no teatro - uma ação que tem uma eficácia certa e única de atrair a atenção do espectador para a cena, como eram os *lazzi* da commedia dell'arte.

⁵² O *gestus* se refere não simplesmente a um gesto, uma ação, mas a tudo aquilo que está envolvido no gesto e na ação. Em suas palavras: *A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera dos Gestus. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um Gesto social.* (*Ibidem*, P.209)

Pode-se formular a partir da obra teórica de Brecht que o ator do teatro épico deveria ter consciência de sua atenção no espectador todo o tempo, para assim num ato mimético processar as reações dos espectadores e responder a elas, criando um diálogo em substituição ao monólogo do teatro dramático, no qual a figura do espectador permanecia pasmada e imóvel diante do que lhe era apresentado.

E é desta relação consciente do ator com seu espectador que surge para Brecht o estranhamento⁵³. Podemos sugerir, com base em sua obra, que o conceito de estranhamento, fundamental para a proposta do teatro épico, é mais um ponto de diferenciação entre este e o teatro dramático. Este conceito está fundamentado pelo princípio da quebra de expectativa, ou seja, de que quando algo que nos é estranho ou não habitual invade nossos sentidos, desperta naturalmente nossa atenção que, de forma ativa, vai tentar estabelecer uma relação entre o desconhecido e algo que conhecemos.

Pode-se constatar através destes fatos que as estratégias de abordagem da atenção do espectador está entre as maiores divergências do projeto dramático e do projeto épico para o teatro. O espetáculo dramático propõe que os artifícios utilizados para dar choques sucessivos na atenção do espectador estejam escondidos pela trama (por meio de artifícios como entradas e saídas de

⁵³ Neologismo proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski em "Iskusstvo kak priem" ("A arte como procedimento"), ensaio publicado na segunda edição da Poetika (1917). O conceito nasce como oposição à ideia defendida por Aleksander Potebnia de que "as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objectos e acções heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido" (in "A arte como processo", por Viktor Chklovski, in Teoria da Literatura I: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov, Edições 70, Lisboa, 1999, p.75). Para Chklovski, o contrário é que é válido: "A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostraniene] dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o dever do objecto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte." (ibid., p.82). O estranhamento seria então esse efeito especial criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. (Dicionário de termos literários em acessado em 30-7-2011 através do link <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estranhamento.htm>)

personagens, evitando monólogos muito extensos, utilizando mudanças da luz e dos cenários), ou seja, elas parecem mudanças naturais aos olhos do espectador. No teatro épico a atenção é despertada através do estranho, do inusitado, que é revelado à consciência, desnaturalizando o que é apresentado.

Entre os principais mecanismos formais propostos por Brecht (*Idem.* p. 171) para criar o estranhamento no teatro do seu tempo estavam: a utilização de letreiros no início das peças, a divisão da peça em quadros independentes, a projeção das figuras dos atores em uma tela e, a interrupção da linha narrativa da peça para eventuais comentários dos atores ou das personagens. Todos estes mecanismos cooperavam para que a fosse causada uma observação reflexiva sobre a cena apresentada. Podemos constatar a importância da atenção para sua teoria, na explicação sobre o que seria o *V-effect* (*Verfremdungseffekt* em alemão, efeito de estranhamento ou efeito de distanciamento na tradução brasileira):

A criação do efeito-V é algo diário que acontece milhares de vezes; não é nada mais do que uma maneira muito empregada para fazer com que uma coisa se torne compreensível aos outros ou a si próprio. Ele pode ser observado durante o estudo ou nas conferências de negócios em uma forma ou em outra. O efeito-V consiste em transformar a coisa dada que deve ser tornada compreensível, para a qual a atenção deve se dirigir, e que é comum, conhecida, em uma coisa especial, inesperada, que chama a atenção. Aquilo que parece ser óbvio, é transformado de uma certa maneira em algo incompreensível, mas isto só é feito para que ela se torne mais compreensível. Para que algo conhecido seja compreendido é necessário que seja objeto de atenção, precisa ser eliminado o hábito de não procurar uma explicação. (*Ibidem*, pp. 173, 174)

Este pequeno parágrafo mostra-nos novamente o conhecimento que Brecht tinha sobre as teorias da atenção e como isto sustentava seu projeto de teatro épico. Sobre a questão da atenção e do hábito ele sinaliza que somente através de algo estranho, fora do comum, é que o hábito pode ser quebrado e a atenção involuntária pode ser despertada, tal como nos propunha Munsterberg (2004). Podemos inferir

em sua afirmativa que teatro épico visa a reflexão e que só podemos alcançar esta reflexão através do estranhamento do objeto, ou seja, que ele apareça aos nossos olhos de uma forma diferenciada.

O *V-effect* pode ser encontrado em nossa vida cotidiana, mas é no teatro que ele tem a possibilidade de atribuir uma nova significação a uma antiga arte. Propor uma arte que conscientemente trabalha o vetor da atenção do espectador oferece a Brecht a possibilidade de dar uma nova função social ao teatro, caracterizando-o como um espaço de discussão e reflexão do mundo em que vivemos.

Indo a fundo nas questões acerca do trabalho do ator, Brecht desqualifica os atores que seguem o método de Stanislávski, por tentarem fazer o público crer, como Brecht exemplifica com ironia, *que há ratos onde eles não existem (Ibidem, p. 169)*. Mais que criticar Stanislávski (ou Aristóteles), ele criticava o uso de sua teoria para justificar procedimentos absurdos. Apontava que o problema não estava na emoção ou na empatia, mas em cegar o público a partir destas. Como disse Darwin (2000), se a emoção é muito forte fica difícil de a observarmos de modo racional e, acrescenta Brecht (1967), por isso o teatro que apela para a emoção não permite ao seu espectador a reflexão e a crítica. Por outro lado, sobre a acusação de que o teatro épico fosse racionalista, ele diz:

O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar a emoção à esta espécie de teatro. Seria o mesmo que negar emoção à ciência moderna (*Idem, 1967, p.41*)

Cada vez faz-se mais clara a importância da atenção para o teatro de Brecht, a ponto de que se pode dizer que este é verdadeiramente o teatro da atenção. Para alcançar este grau de comunicação com o espectador o ator deveria investir em

outra técnica de representação, a épica. Brecht propõe algumas indicações para o uso dos atores nas suas *Notas sobre a ópera dos três vinténs*, como por exemplo:

Se o trabalho do ator é o de transmitir o conteúdo da obra, então torna-se necessário que o espectador não seja levado a se identificar com o personagem. É preciso que se estabeleça uma troca entre o comediante e o espectador e que no final de contas, apesar de se desconhecem completamente, e da distancia que os separa, o comediante se dirija diretamente ao espectador. No decurso dessa troca, é necessário que o espectador aprenda muito mais do personagem do que foi dito. O comediante deve assumir a atitude mais favorável à apresentação do acontecimento. Mas ele tem de transmitir outros acontecimentos que não são falados diretamente na ação: não pode ficar a serviço exclusivo da ação. (*Ibidem*, 1967, pp. 71,72)

Para Brecht, o ator deveria estar preparado para treinar a atenção do espectador para uma visão mais complexa do teatro e do mundo. Por isso, não podia esconder a distância entre a personagem e sua própria personalidade. Todas as personagens de Brecht possuem uma característica inerente ao seu teatro, a dialética⁵⁴ e o espectador deve ser capaz de compreendê-la, em toda sua complexidade.

Na sua *Ópera dos três vinténs* ele aponta que o *bandido Macheath deve ser representado como um bom burguês* (*Ibidem*, p. 70). Enquanto no teatro de tipos um bandido deveria parecer um homem mal, em Brecht ele deve parecer um empresário, um burguês. É uma contradição interna de um homem que age fora da lei, mas que é fiel a sua ética própria e tem apreço por valores burgueses como a

⁵⁴ A dialética proposta por Brecht em suas peças consiste em fazer com que as personagens nunca assumam uma postura moralizante e inteira. Elas sempre são contraditórias. Algumas apresentam ações diversas da camada social que representam, outras tem em si duas personalidades, dois pensamentos que disputam um mesmo corpo, conversam, sendo que nenhuma sai vencedora. Esta dialética também está na possibilidade de abrir um espaço de diálogo entre o espetáculo e o espectador. Parece ser uma proposta de aplicação prática da dialética de Marx no teatro, tal como propõe o Prof. Dr Sérgio de Carvalho em sua disciplina Aspectos do Teatro Dialético de Bertolt Brecht (2009)., ministrada para alunos da Pós-graduação, na escola de comunicação e artes.

família e o bom gosto. Este é apenas um exemplo de como a atuação nas peças de Brecht deveria ser diferenciada das de peças dramáticas.⁵⁵

Por outro lado, nas suas *notas sobre Mahagonny* (*Ibidem*, pp.54-65), onde surge pela primeira vez sua teorização sobre o teatro épico, percebemos que sua preocupação estava voltada para o espectador. Ele queria tornar visível ao espectador as engrenagens que movem o sistema de produção capitalista.

Neste texto ele destaca o papel da música para causar o estranhamento, consagrando-a como um dos artifícios mais importantes no acionamento da atenção. Por exemplo, *um homem que morre, eis qualquer coisa de bem real. Mas se ele canta, no momento de sua morte, entraremos completamente no terreno do absurdo [...] A música torna a realidade fluída e irreal.* (*Ibidem*, p. 57) Como já apontava Munsterberg (2004) a música reduz a tensão e ativa a atenção do espectador. Por este motivo a música nas peças épicas tem um papel tão importante.

É indubitável a influência do pensamento de Brecht no surgimento do teatro moderno e contemporâneo. Ele é o primeiro a propor uma atenção mais ativa do espectador em contraposição à tendência de uma fruição pela imersão na narrativa.

Conclui-se que o teatro épico através de sua teoria e prática visavam uma arte que deveria ser fruída predominantemente de forma atenta. Não que o teatro dramático não o fosse, mas o que diferencia o teatro épico é a possibilidade de se criar debates sociais a partir da arte. É um teatro que depende mais do que o dramático de uma atenção ativa do espectador que busque compreender e refletir sobre o que está sendo apresentado.

⁵⁵ O teatro de Stanislávski propunha uma construção dialética da personagem a partir de suas contradições, mas Brecht propõe ir além disto, propõe em sua dramaturgia escancarar estas contradições, ou mesmo utilizá-las diretamente como elemento temático da peça.

2.3 A distração no teatro

Ao tratar do tema da atenção, eixo teórico de nosso trabalho, nos deparamos diversas vezes com outro termo: *distração*. Enquanto no dizer popular a distração é utilizada como sinônimo da falta de atenção ou como uma diversão corriqueira, no conceito filosófico cunhado por Siegfried Kracauer⁵⁶ ela tem um significado bem mais específico associado ao inconsciente.

Pelo fato da distração ser tema para uma ampla pesquisa, seja pela extensão do tema ou pela escassez de trabalhos sobre ele, o presente trabalho limita-se às referências ao termo na obra de Kracauer (2009) e de Benjamin (1985).

Abordando a distração segundo Kracauer podemos dizer que ela se refere diretamente ao teatro e ao cinema que ocupavam cada vez mais os cine teatros do início do século XX. Estes espetáculos propunham uma forma de atenção do espectador completamente oposta a que era almejada pelo teatro épico de Bertolt Brecht.

Enquanto Brecht propunha que a fruição deveria ser feita pela via da atenção, permitindo ao espectador uma reflexão sobre o que era visto, por oposição, os espetáculos veiculados pela nova e crescente indústria norte-americana do entretenimento, visavam a uma fruição na distração. Como se faziam belas as

⁵⁶ Siegfried Kracauer, não tão conhecido no Brasil como Walter Benjamin, nasceu em Frankfurt em 1889, filho de uma família típica de judeus comerciantes de Frankfurt. Seu tio do lado paterno, Isidor Kracauer, praticamente seu tutor intelectual, foi professor na Escola real da comunidade israelita de Frankfurt. Em 1907 inicia seus estudos em Arquitetura, que conclui em 1917. Trabalha como arquiteto de 1915 a 1918. É desse período que, por meio de intensos estudos de literatura, sociologia e filosofia, descobre sua verdadeira vocação: escritor. Com o final da I Guerra Mundial em 1918, Kracauer decide abandonar definitivamente sua carreira de arquiteto e tornar-se escritor, iniciando sua colaboração com o jornal *Frankfurter Zeitung*, até tornar-se um de seus principais redatores, o que perdura até 1933. A ruptura com a visão religiosa judaica é decisiva para se compreender o processo de radicalização política de Kracauer. É desse período sua leitura não só de Max Weber e Karl Marx, mas, sobretudo, de *História e consciência de classe*, de Georg Lukács. Entre 1921 e 1933, Kracauer escreve uma enorme quantidade de ensaios e artigos para o *Frankfurter Zeitung*. É em alguns desses artigos que nos baseamos para discutir a questão da distração em sua obra.

milhares de pernas das bailarinas que dançavam em uma incrível sincronia, uma mimese pura que não passa pelo intelecto necessariamente.

As teorias de Brecht e Kracauer têm em comum o ponto de vista do materialismo dialético marxista, porém não dividem da mesma opinião sobre o teatro feito para as massas. Enquanto para Brecht o teatro só encontraria sua função social na modernidade na forma de um espaço para a discussão e para a reflexão sobre a sociedade, para Kracauer os espetáculos apresentados nos cine teatros tinham em sua forma o caos da sociedade moderna em vias de “rachar”, e este tipo de arte teria o seu lugar, desde que se prestasse a mostrar o estado caótico em que as pessoas vivem.

Para Kracauer este tipo de espetáculo musical, que tinha muita gente no palco, era uma representação direta dos “balés” da vida cotidiana nas cidades, onde podem-se ver milhares de pessoas que vêm e vão numa espécie de caminhada sincronizada, da casa para o trabalho e vice-versa. Por sua conexão direta com a realidade de seu tempo, tais espetáculos representavam menos perigo à verdade e a arte do que os espetáculos ditos de bom gosto que nada tinham a ver com o seu tempo.

Por outro lado, Kracauer critica estes espetáculos de massas pelo mascaramento da realidade através de seus elementos ficcionais, das músicas, dos cenários e das luzes, dando impressão aos espectadores que se oferece algo coeso e completo, que faz sentido, racionalmente. Em suas próprias palavras:

A distração, que tem sentido apenas como improvisação, como cópia da confusão incontrolada do nosso mundo, é recoberta de véus e reconduzida forçosamente a uma unidade que já não há mais. Ao contrário de confessar o declínio que lhe caberia representar, elas colam os pedaços e os oferecem como uma criação adulta (Kracauer, 2009, p. 348)

Estamos cientes de que a teorização sobre a distração se refere mais às consequências do espetáculo, ou seja, ao seu efeito junto ao espectador, porém ela também se refere a uma falência do modelo de interpretação vigente. O público não aguenta mais a reprodução formal de obras que nada têm a ver com o seu tempo. Os espetáculos devem preencher a jornada tão sem sentido dos trabalhadores urbanos. Estes espetáculos surgem de uma pressão que a vida moderna passa a exercer sobre as pessoas, especialmente sobre as massas trabalhadoras - com a crescente industrialização e urbanização vivida na primeira metade do século XX.⁵⁷

Um justo instinto provê para que a necessidade seja por ele satisfeita. Os aparatos dos grandes cine teatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão. (*Ibidem*, p. 346)

Nesta passagem de Kracauer constata-se que os espetáculos apresentados nos cine teatros, na época, dedicam-se à produção de um teatro da distração, no qual o espectador é induzido quase a um torpor diante dos choques sucessivos sobre o seu mecanismo atencional, com isto impossibilitando a existência de espaços para a reflexão, mas preenchendo de alguma forma sua vida com um tipo de entretenimento.

Nos anos de 1920, Kracauer já notava uma característica que iria marcar cada vez mais a sociedade urbana moderna: a necessidade da distração. Esta necessidade é muitas vezes criticada pelos “entendidos em arte”. Uma ala de

⁵⁷ “Nos centros industriais, onde aparecem compactas, essas massas, constituídas por operários, são solicitadas em excesso e não podem realizar sua própria forma de vida. A elas são oferecidos o lixo e as antiquadas diversões da classe superior que, por mais que estejam interessadas em ressaltar a sua alta posição social, têm modestas exigências culturais. [...] As camadas médias burguesas continuam separadas delas e a se iludirem de que são guardiãs de uma cultura superior, como se o preenchimento deste reservatório humano nada significasse. Sua arrogância, que cria um oásis aparente para si própria, pressiona a massa para baixo, estragando sua distração” (Kracauer, 2009, p. 345)

artistas e intelectuais desqualifica este tipo de espetáculo e critica veementemente o público pelo culto a distração. Sobre isto Kracauer provoca:

Reprova-se os berlinenses por serem viciados em distração; mas esta é uma reprovação pequeno-burguesa. É certo que em Berlim o desejo de distração é maior do que na província, porém maior e mais perceptível é também o esforço das massas trabalhadoras, um esforço essencialmente formal, que ocupa a jornada sem preenchê-la de sentido. É necessário recuperar aquilo que se perdeu, mas pode-se pretender recuperá-lo apenas na mesma esfera superficial à qual se está submetido. A forma empresarial da ocupação do tempo livre é uma forma da empresa, do negócio. (*Ibidem*, pp. 345-346)

A distração é uma questão que está relacionada diretamente com a modernidade. O crescente afluxo de estímulos que nossa atenção tem que processar nos dias de hoje evidencia como a distração também tem um importante papel em nossa formação intelectual. Muitas das coisas que temos em nossa mente, em especial em nosso inconsciente, chegam-nos nos momentos em que estamos dominados pela distração. Portanto, a nossa vida mental também é composta pelo que processamos inconscientemente em nossa distração.

No século XX a distração assumiu uma importante função para o desenvolvimento do capitalismo, promovendo uma válvula de escape para a crescente pressão que os indivíduos sofrem na sociedade e ao mesmo tempo testando e ampliando os limites perceptivos e cognitivos de nossa sociedade. Nas palavras de Kracauer a distração tem uma função de teste de nossa percepção, pois *através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas.* (*Ibidem*, p.194)⁵⁸

⁵⁸ Há uma afirmativa que contém a mesma ideia em Benjamin que diz que “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida

Apesar de estarmos focados no teatro em nenhum lugar isto é mais claro que no cinema, onde nossa percepção foi colocada à prova, e é ainda hoje testada e adestrada para suportar o mundo que inventamos. A criação do cinema 3D é o exemplo mais recente de um teste de nossa percepção que através da distração nos prepara para novas técnicas de reprodução da imagem e do corpo humano.

A questão da distração foi também discutida por Walter Benjamin, que propunha que os movimentos modernistas, em especial o dadaísmo, foram fundamentais por fomentar o gosto pela distração e, conseqüentemente, o gosto pelo cinema.

O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos que golpeiam intermitentemente o espectador. (Benjamin, 1985, pp.191-192)

Pela questão da tactibilidade, realmente o cinema é o local mais adequado para a distração, pois pode promovê-la em seu sentido mais radical. Os artistas teatrais dispõem entretanto de vários meios para manter seu público distraído. A maior parte destes artifícios pode ser encontrado nos grandes musicais da Broadway que povoam os teatros de todo o mundo. Para criar um espetáculo que vise à distração do espectadores todos os elementos cênicos devem operar de uma forma diversa do teatro naturalista ou do teatro épico.

Mantendo o foco na questão dos procedimentos do ator, não faltam-lhe mecanismos para garantir a distração do espectador. Não necessariamente o ator

cotidiana" (1985, P. 174) ou que "Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas." (1985, P.194)

precisa estar consciente destes artifícios, mas ele intuitivamente pode executá-los de maneira a distrair os espectadores.

Seguindo o raciocínio proposto por Brecht e Kracauer, o teatro pode ser classificado de acordo com o tipo de reflexão que ele busca e consequentemente pelo tipo de abordagem que faz da atenção do espectador. Pode-se pensar, a partir desta proposta, em três tipos de teatro: o teatro científico que corresponde ao *teatro épico*; o *teatro dissolutivo* que tem como exemplo mais bem desenvolvido o naturalismo e o *teatro da distração* que tem como exemplo o musical da Broadway.

Para cada proposta o ator deve se utilizar de procedimentos específicos para abordar a atenção do espectador. Na representação épica o ator tem que manter a atenção do espectador no argumento da cena e através de choques pontuais da atenção, provocando assim novos olhares sobre a cena. No teatro dissolutivo o ator deve prender a atenção do espectador na narrativa fazendo com que este se dissolva no fluxo dela. Para um teatro da distração o ator deve provocar choques sucessivos na atenção do espectador, não permitindo a ação de sua consciência e criando uma satisfação com a superfície que é apresentada.

Kracauer aponta que não se deve confundir a distração com o recolhimento proporcionado pela dissolução na narrativa, pois apesar da semelhança de seus efeitos sobre o espectador, são duas atitudes diferentes diante da arte.

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (Kracauer, 2009, P.193)

Este exemplo nos serve para diferenciar o efeito buscado pelo teatro naturalista proposto por Stanislávski e o estilo musical proposto pela Broadway. O

primeiro deseja fazer com que o espectador se dilua na narrativa, enquanto o segundo deseja se diluir em seu espectador com efeito semelhante ao que uma música, atingindo-o muito mais em sua sensibilidade do que em sua racionalidade.

Na atualidade o que se chama de contemporâneo, pós-dramático ou performativo são exemplos de teatro que operam prioritariamente pela distração, pelo aspecto sensorial e cutâneo de comunicação entre ator e espectador. Alguns espetáculos de artistas como Jan Fabre⁵⁹, Società Raffaello Sanzio⁶⁰, La Fura del Baus⁶¹, entre outros, parecem ter alcançado o que propunha Kracauer nos anos de 1920: utilizar a forma caótica da nossa sociedade moderna e, ao mesmo tempo, demonstrar sua fragilidade e como ela está quase a ponto de rachar.

Propomos que este tipo de teatro surge de uma necessidade genuína de nosso tempo que demanda uma relação formal e estética entre a vida e o teatro contemporâneo. Esta visão é corroborada pela hipótese de Benjamin de que:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (Benjamin, 1985, P. 169)

Este teatro, que marcou especialmente as décadas de 80 e 90 e que é chamado por Lehmann de Pós-dramático parece refletir esta mudança necessária à

⁵⁹ Link 5 - Artista Belga que produziu uns dos melhores exemplos do que Lehmann (2007) chama de teatro Pós-dramático. Sua obra mais recente é Prometeus Landscape II (2011). Trecho da obra podem ser vistos em: <http://www.youtube.com/watch?v=jA93qzOuRMg>

⁶⁰ Link 6 - Companhia teatral italiana fundada por Romeo e Claudia Castellucci e por Chiara e Paulo Guidi no início dos anos 80. Entre suas produções mais recentes está a trilogia Inferno, Purgatório e Paraíso apresentada em 2008. Trechos de Inferno podem ser vistos em: <http://www.youtube.com/watch?v=LOv3QsyJG2I>

⁶¹ Link 7 - Grupo formado por artistas plásticos catalães no início dos anos 80. Suas primeiras performances são conhecidas pelo abuso dos aspectos sensoriais e violência. Trechos da performance “Suz/O/Suz” feita 1985 podem ser vistos em: http://www.youtube.com/watch?v=tk-OREbu3_Q

obra dramática nos tempos atuais segundo a proposta de Benjamin e Kracauer, que postulam que a percepção do ser humano é construída historicamente. Por isso, uma obra artística deve ser produzida levando em consideração os espectadores de seu tempo, assim como propunha Brecht ao dizer que fazia um teatro científico para espectadores da era científica, o teatro pós-dramático parece assumir a crescente perda da capacidade narrativa oral na sociedade contemporânea⁶² e a crescente importância das imagens e de uma percepção da superfície.

A obra de Lehmann acerca do teatro pós-dramático parece tentar entender como que o teatro se desenvolveu frente aos avanços técnicos da sociedade e a desvantagem que tem, em relação às outras artes, no que diz respeito a sua reprodutibilidade.

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar no seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. (Benjamin, 1985, pp180-181)

A obra teatral está presa ao seu caráter presencial de uma forma quase que eterna. Portanto, segundo a proposição benjaminiana ela está sujeita a uma crise, que manifesta-se no início dos anos de 1900 e que parece não ser de fácil solução. Uma das estratégias mais recentes do teatro, conforme podemos ver em Lehmann (2007) é a de utilizar desta característica da "presencialidade" a seu favor, buscando operar todas as suas potências, apelando prioritariamente para a fruição na distração desta arte, por oposição ao teatro que era baseado na atenção e na dissolução do início do século XX, ou na fruição épica.

⁶² Conforme apontado por Benjamin (1985) em seu ensaio "O Narrador".

Pode-se ver, diante disto, que há uma espécie de adaptação natural do teatro à atenção do espectador de seu tempo. Estas mudanças fazem parte das estratégias de ações do teatro para que se possa alcançar o objetivo estético e político que se deseja ao encenar uma obra. Portanto a fruição de uma obra de modo atento ou distraído são duas estratégias para lidar com percepção do espectador que coexistem desde o surgimento do teatro, mas que se alternam, enquanto formas de comunicação priorizadas pelo teatro, de acordo com a percepção dos espectadores que assistem a obra e as intenções de seus produtores.

A distração pode ser considerada como uma forma de fruição que atinge diretamente os sentidos, que é menos inteligível e mais sensível. Um bom exemplo de uma arte que se utiliza prioritariamente da estratégia de fruição pela distração é a música. A estrutura da música em si é capaz de causar sensações, emoções e sentimentos, mesmo que não sejamos capazes de elaborar racionalmente uma explicação para isto. Não é a toa que Aristóteles (1979) aponta a música como a mais mimética das artes. De certa forma pode-se dizer que o teatro que se propõe ser fruído através da distração tem estratégias de abordagem do espectador muito próximas da música.

Enfim, pode-se dizer que a distração é um tipo especial de atenção, que apela muito mais para o sensorial do espectador do que para a sua razão durante a apresentação do espetáculo. Parece ser uma forma de fruição tão potente quanto as que apelam para a racionalidade do espectador, porem muito mais difícil de ser medida e estudada por nós pelo seu aspecto predominantemente sensível.

2.4 A atenção na teoria teatral do século XXI

Por mais que não exista nenhum estudo contemporâneo que fale diretamente sobre a atenção, e que, quando pensamos em quem trabalha com a temática da atenção ou da distração no teatro brasileiro dos dias de hoje, nenhum nome nos venha à mente, podemos sugerir, através de vestígios reconhecíveis, que a atenção ainda está presente em muitas das teorias atuais sobre o teatro.⁶³ Podemos entender melhor como isto se dá em um trecho de um artigo de Hans-Thies Lehmann⁶⁴, um dos mais influentes teóricos de teatro do século XXI:

[na cena contemporânea] uma poética da compreensão é substituída por uma poética da atenção que armazena o estímulo e o mantém na pré consciência; que lhe possibilita uma inscrição efêmera no aparelho perceptivo sem permitir que ele se dissipe num ato de compreensão: um rastro de memória ao invés de consciência, a compreensão fica adiada. (LEHMANN, 2007b, P.146)

O que Lehmann chama de “poética da atenção da cena contemporânea” relaciona-se diretamente ao que Kracauer propõe em sua teoria de utilizar o estado atual da sociedade, distraída e caótica, como método de trabalho. É como se a tendência para a distração que existia no espetáculo do começo do século pudesse, no chamado teatro pós-dramático, se tornar um meio de produção da cena, uma poética.

É preciso entender que quando Lehmann fala sobre uma poética da atenção ele está se referindo a uma poética que age diretamente sobre a atenção do espectador, causando-lhe choques sucessivos, ou por outro lado, utilizando de

⁶³ Isto se revelou inicialmente em uma palestra proferida pelo professor Hans-Thies Lehmann em novembro de 2009. Em seu discurso, proferido pela ocasião da V reunião científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), Lehmann salientou a importância da questão da focalização da atenção para a análise da cena contemporânea. Isto nos levou a entender que por trás de sua teorização sobre o teatro pós-dramático estava a atenção.

⁶⁴ Crítico e professor de teatro na Frankfurt am Main (Alemanha), responsável por formular e divulgar o termo pós-dramático que tem para ele como principal exemplo a obra de Robert (Bob) Wilson.

intervalos não usuais. Tanto um procedimento quanto o outro têm o mesmo efeito sobre o espectador: a distração.

Para a produção da cena pós-dramática é ainda mais importante o conhecimento do mecanismo atencional do que era para o drama, pois toda a cena se baseia no princípio da unidade de atenção, em substituição à unidade de ação aristotélica. É como se a coerência entre os procedimentos que estimulam a atenção fossem responsáveis por nos fazer crer naquilo que vemos, ou seja, pela verossimilhança.

Para Lehmann (2007) diante da mudança na percepção do espectador não resta alternativa senão promover uma mudança estrutural na práxis teatral. Ele nos conduz em sua obra pelo processo de desestruturação do texto teatral, das vanguardas históricas do início do século XX até o surgimento das peças paisagens de Gertrude Stein. Demonstra como fundamentais para o teatro contemporâneo as experiências expressionistas, que visavam afetar sensivelmente o espectador e a materialização de imagens oníricas do surrealismo. Por trás de toda esta mudança na percepção do espectador, que provoca uma revolução no campo das artes, está a questão da atenção.

Ao analisar o emprego da focalização da atenção enquanto técnica teatral, Lehmann indica que o *teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer por si mesmo como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural.* (2007, P 115) Portanto, o prazer deste teatro esta ligado não ao seu *mythos*, como até então se fazia, mas a seu caráter objetivo e concreto das imagens, ou seja, a seu *opsis* e à capacidade de choque deste sobre nossa atenção.

Isso nos remete novamente à questão mimética do teatro. Enquanto nos gêneros trágicos e dramáticos é permitido ao espectador identificar-se com a personagem, estabelecendo uma relação mimética a partir do aspecto mítico da peça, já no teatro pós-dramático o elo mimético está muito mais vinculado às imagens que podem ser fruídas distraidamente pela plateia. O espetáculo propõe ao seu público o prazer da solução do enigma.

A mimese é por ele [Aristóteles] compreendida como uma espécie de *mathesis*: como um aprendizado que se torna prazeroso pelo deleite do reconhecimento do objeto da mimese – um prazer que satisfaz apenas a multidão, mas que não é exigido pelo filósofo: “o aprendizado propicia maior prazer não só ao filósofo, mas igualmente aos demais homens. É por isso que eles se deleitam com a visão de imagens, pois ao contemplá-las aprendem algo e procuram deduzir o que é cada uma. (LEHMANN, 2007: 63-64)

Diante da refuncionalização da arte teatral e dos modos através dos quais a atenção do espectador funciona, surgem novas teorias que propõem novos caminhos para o espectador. Diversas pesquisas como as de Desgranges (2009) e de Rancière (2010), falam sobre a mudança do papel do espectador no teatro. Como coloca Lehmann:

A consequência de tudo isto [de novo que o teatro contemporâneo propõe] é uma mudança na atitude por parte do espectador. Na hermenêutica psicanalítica, fala-se de “atenção flutuante por igual”. Freud elegeu este conceito para caracterizar a maneira como o analista escuta o analisado. Tudo depende aqui de não compreender imediatamente. Ao contrário, a percepção tem que permanecer aberta para esperar, em pontos inteiramente inesperados, ligações, correspondências e explicações que fazem o que se disse antes ser encarado sob uma luz muito diversa. Assim o significado permanece por princípio suspenso. Justamente aquilo que é secundário e insignificante é registrado com exatidão, porque em seu não-significado imediato pode se mostrar significativo para o discurso da pessoa analisada. De modo similar, o espectador do teatro pós-dramático não é impelido a uma imediata assimilação do instante, mas a um dilatatório armazenamento das impressões sensíveis com “atenção flutuante por igual”. (2007, P. 145)

É algo para se pensar até que ponto o espectador do teatro brasileiro adere ao tipo de assimilação que é proposto pelo teatro pós-dramático da qual nos fala Lehmann. Dentre os principais elementos técnicos para o ator lidar com a atenção no teatro pós-dramático, provocando choques e suspensões que levem o espectador à distração, podemos destacar conforme a proposta de Lehmann, a musicalização, a corporeidade, a presença, a criação de lacunas de significação, a não-atuação, exposição dos procedimentos e eliminação da divisão entre palco e plateia⁶⁵. Todos estes elementos propiciam uma nova forma do espectador ver o teatro, numa relação mais tátil que cognitiva, mais inconsciente. Em suas próprias palavras:

No teatro pós-dramático o corpo “afeta” o espectador menos como informação do que como comunicação. Essa comunicação corresponde sobretudo ao modelo de um “contágio” pelo teatro, à maneira da metáfora de Artaud em “o teatro e a peste”. A comunicação como contágio por uma bactéria não é a transmissão de informação; antes, equivale a uma fusão e uma participação miméticas. (Lehmann, 2007, P. 338)

Neste trecho, o discurso de Lehmann está de pleno acordo com a proposta de Kracauer (2009), que diz que o espetáculo que propicia a distração entra no espectador e dilui-se neste. Pode-se dizer que Lehmann, cerca de 80 anos depois dos escritos de Kracauer, constata que realmente o teatro se embrenha cada vez mais no caminho da poética da atenção e que o efeito da distração sobre o espectador é cada vez mais dominante.

⁶⁵ Discutiremos como estes procedimentos são empregados em nosso estudo de caso sobre as peças Rainhas e Maria Stuart.

Uma descrição detalhada desta mudança na alteração da relação entre espectador e *performer* pode também ser vista no trabalho de Flávio Desgranges (2009) que se debruça sobre a questão da refuncionalização da arte teatral⁶⁶.

Sua contribuição para nossos estudos se dá na apresentação das mudanças que o ato do espectador sofreu em decorrência das modificações nas condições em que vivemos atualmente e na discussão dos impactos que isso gera na arte teatral. O seu estudo em muitos pontos se aproxima do nosso, inclusive pelo viés sócio-histórico.

Desgranges (2009,p.12) aponta que *o ato artístico (contemporâneo) solicita, pois, uma disponibilidade distinta do espectador. Disponibilidade esta que não parece evidente, e que não pode ser compreendida como um talento natural, mas sim como uma conquista cultural*. A ideia de recepção tátil, implementada por Desgranges a partir de Benjamin, nos coloca uma possibilidade de fruição dos espetáculos contemporâneos. Segundo Desgranges, para se adaptar a este tipo de recepção os espectadores teriam que ser reeducados.

Este modo receptivo que nos propõe Desgranges faz com que o objeto avance sobre o indivíduo tocando-lhe o íntimo e fazendo emergir uma série de conteúdos armazenados em sua memória. Porém, fica claro que para este acesso ao espectador se fazem necessários novos procedimentos técnicos de interpretação.

⁶⁶ Flávio Augusto Desgranges de Carvalho é professor da Universidade de São Paulo e um dos maiores especialistas em recepção/ pedagogia do teatro no Brasil. Estas reflexões, sobre as quais nos embasamos, estão nos textos apresentados para a obtenção do título de livre docente junto a ECA/USP. Ele apresenta uma coleção de textos que buscam seguir historicamente a refuncionalização social pela qual as artes cênicas passam nos últimos anos.

As alterações na percepção solicitam procedimentos artísticos modificados para provocar a irrupção da memória involuntária. Somente uma recepção distraída, em que o consciente seja surpreendido, pego de surpresa, poderia se deixar atingir pelo instante significativo em que, na relação com o objeto artístico, o olhar nos é retribuído, nos toca o íntimo, e faz surgir o inadvertido, trazendo à tona experiências cruciais do passado. O encontro com a arte se coloca, desde então, fundamentalmente vinculado com a proposição e a produção de experiências. (Desgranges, 2009, P.95)

No âmago desta afirmativa de Desgranges, está apontada a necessidade de que os atores modifiquem os procedimentos de abordagem da atenção do espectador contemporâneo e com isto modifiquem a sua própria atenção. A necessidade destas modificações se dá tendo em vista a intenção de romper com o hábito para encontrar o novo no velho, conforme a proposta de Benjamin.

Flávio Desgranges corrobora com a hipótese de que a chamada cena contemporânea é uma cena que se oferece ao espectador na distração, mas ao mesmo tempo aponta que essa estratégia da distração serve para tornar ainda mais significativa a experiência da fruição. É como se este teatro juntasse a distração do Music-Hall que nos expõe Kracauer com o efeito de ressignificação do teatro épico de Brecht. Seria possível dizer que o teatro contemporâneo opera através de uma “distração épica” sua comunicação com o espectador. Ao menos em teoria, um teatro para ser fruído de forma distraída mas que propiciasse uma reflexão crítica sobre o gestus social apresentado.

Para Desgranges, a importância de se trabalhar com novos procedimentos artísticos está na atribuição de uma nova função social para o teatro. Segundo ele:

a função social do teatro se manifesta em sua plenitude quando a experiência artística do espectador, em sua relação com a obra, se coloca em vias de colisão com as perspectivas estéticas e históricas que condicionam a sua percepção, pré-formando seu entendimento de mundo, retroagindo, assim, sobre seu comportamento, seu modo de sentir, pensar e agir na vida social. (Desgranges, 2009, p.23)

Diante disto, para que a experiência estética do espectador seja efetiva e funcional socialmente é necessário que a atenção do espectador seja frustrada e com isso acordada, tal como Brecht propunha com os procedimentos do teatro épico. É importante notar que os procedimentos de quebra, propostos pelo teatro épico, se tornaram habituais aos espectadores, não causando mais o estranhamento. Para continuar causando este estranhamento os espetáculos devem sempre reinventar estes procedimentos, vinculados as opções éticas, estéticas e políticas dos produtores.

Outro exemplo de como a perspectiva dos estudos atencionais pode ser encontrada em estudos de ponta no teatro está no artigo de Rancière ⁶⁷(2010) sobre *O espectador emancipado*, no qual ele aborda, de forma muito interessante, a questão da refuncionalização do teatro.

O teatro deve ser trazido de volta à sua verdadeira essência, que é o contrário daquilo que é normalmente conhecido como teatro. O que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde os espectadores vão deixar esta condição, onde vão aprender coisas em vez de ser capturados por imagens, onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos. (Rancière, 2010, P.109)

Este teatro sem espectadores remete ao teatro grego. Rancière não quer dizer que o espectador deve ser retirado da sala, mas que ele deve ser mais ativo e não depender do ator para formular sua ideia sobre o espetáculo. Esta concepção se aproxima da concepção brechtiana de um espectador da era científica. É como se as pessoas ali reunidas estivessem juntas num esforço de atribuir um sentido ao que se apresenta.

⁶⁷ Filósofo Frances, professor emérito da Universidade de Paris, tem se dedicado a pesquisa da relação do espectador com a obra no teatro da atualidade.

Num segundo momento ele aponta que a visão clássica de teatro e de pedagogia estão intimamente relacionadas. Nelas está pressuposto que o mestre (ou o artista) deve sempre manter uma distância entre ele e o aluno/espectador. Essa distância deve existir para que sempre o mestre esteja na posição de ter mais saberes que o aluno, ou seja, para que nunca esta relação seja horizontal.

Por um lado, o espectador deve ser libertado da passividade do observador que fica fascinado pela aparência à sua frente e se identifica com as personagens no palco. Ele precisa ser confrontado com o espetáculo de algo estranho, que se dá como um enigma e demanda que ele investigue a razão deste estranhamento. Ele deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa fenômenos e procura suas causas.

O texto de Rancière aborda o teatro da atualidade fazendo uma espécie de exaltação da fruição através da atenção épica. É como se ele pegasse a tese do teatro épico de Brecht e investisse nela, até as últimas consequências. Ao contrário da corrente do teatro pós-dramático, pela qual o espectador deve fruir o espetáculo distraidamente, a proposta de Rancière inova na medida que dá um papel de destacada importância a atenção voluntária do espectador. Diante de sua proposta ele critica as opções dos atores e diretores da atualidade, mostrando-as como pouco radicais e ineficientes.

Estes [espectadores] são observadores e intérpretes distantes daquilo que se apresenta diante deles. Eles prestam atenção ao espetáculo na medida da sua distância. O dramaturgo e o ator não querem “ensinar” nada. De fato, eles estão mais que cautelosos hoje em dia quanto a usar o palco como um meio de ensino. Eles apenas querem proporcionar um estado de atenção ou uma força de sentimento ou ação. Mas eles ainda supõem que aquilo que vai ser sentido ou entendido será o que eles colocaram no próprio roteiro ou performance. (Rancière, 2010, P.116)

Este trecho de seu artigo é fundamental para que se possa entender que Rancière não está falando sobre os espetáculos pós-dramáticos ou da cena contemporânea. Ele pede um novo tipo de criação no qual este estado de atenção,

que precede a uma atenção involuntária, não é o bastante. Ele pede um espetáculo que possa ser constituído numa relação realmente dialética entre ator e espectador, no qual exista espaço para uma compreensão completamente ignorado pelos criadores da obra.

Um espectador que olha voluntariamente para algo e formula suas próprias ideias sobre aquilo que vê cria a possibilidade de surpreender o próprio criador com novos sentidos para aquela criação. O que propõe Rancière é que o ator possa em um diálogo franco e aberto também se colocar como um pesquisador que reunido com os espectadores cria significados únicos e inesperados, de forma horizontal. Desta forma ele propõe que seja possível uma emancipação do espectador.

A emancipação parte do princípio oposto [do que tem o teatro da atualidade], o princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que “interpretar o mundo” já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo. (Rancière, 2010, P.115)

Sua tese é acima de tudo política. O espectador emancipado seria um espectador com o mesmo poder do criador, pois em seu ato de interpretar o mundo reconheceria o poder de barganha político e de transformação da realidade. Como isso poderia ser feito tecnicamente é algo a se pensar, mas Rancière propõe que:

Nós não precisamos transformar espectadores em atores. Nós precisamos é reconhecer que cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história. (Rancière, 2010, P.118)

Assim Rancière retoma a perspectiva marxista histórico-cultural de uma forma renovada. Propondo uma nova significação social para o teatro, seguindo e extrapolando as linhas desenhadas por Brecht, Kracauer e Benjamin durante o século XX.

Nestes 11 anos que o jovem século XXI possui, são diversas as perspectivas sobre a qual o teatro foi abordado. Afigura-se, em sua maior parte, a importância fundamental do modo como é tratada a atenção do espectador. Se o século XX foi o século do ator e do diretor, parece que o século XXI começa como o século do espectador.

3. Análise das performances de Julia Lemmertz em “Maria Stuart” e Isabel Teixeira em “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” a partir da questão da atenção

Este capítulo trata da análise dos materiais coletados durante a pesquisa de campo sobre os espetáculos “Maria Stuart” e “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração”, visando ao estudo da atenção. Esta análise é embasada pelos relatos das atrizes sobre seu trabalho, coletados por meio de entrevistas e nas videogravações dos espetáculos.

Durante o processo de pesquisa, mostrou-se oportuno dividir a atuação da atenção em três momentos do trabalho do ator que cria um espetáculo: o do treinamento, o da criação e o da apresentação pública. Esta divisão foi pensada com fins metodológicos e embasada pelas diferentes características da atenção em cada um destes momentos.

No treinamento, conforme propõe Stanislávski, a atenção do ator deve ser preparada para as etapas posteriores da criação e da apresentação. Num segundo momento, no qual empreende-se a criação, a atenção deve ser utilizada para levantar o máximo de material e tornar a criação orgânica. Já no momento da apresentação a atenção do ator deve estar focada na adaptação deste às condições do local e ao seu público.

A pesquisa acerca dos espetáculos “Maria Stuart” e “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” focou-se, prioritariamente, no último destes três momentos: o da apresentação. No entanto, não se pode ignorar os vestígios que as etapas anteriores deixam na apresentação e, por este motivo, visando a contextualizar a prática apresentada ao espectador, trata-se em um primeiro momento da atenção no treinamento e no processo de criação.

3.1 A atenção no treinamento das atrizes Julia Lemmertz e Isabel

Teixeira

Por mais que o resultado final da peça apresentada aos espectadores não contenha uma descrição detalhada dos treinamentos pelos quais o ator passa até chegar à cena, um olhar mais cuidadoso que se faça sobre a cena ou sobre o discurso das atrizes sobre a cena, facilmente identificará vestígios que podem levar a reconstituição deste treinamento. Propõe-se, diante disto, buscar nestes vestígios, indícios da questão da atenção no treinamento das atrizes Julia Lemmertz e Isabel Teixeira.

Quem primeiro descreveu os treinamentos da atenção do ator e sua importância foi Konstantin Stanislávski em sua obra sobre a preparação do ator. Mais de meio século depois do lançamento de seus escritos e da grande repercussão que estes tiveram na cena brasileira, Stanislávski parece hoje um pouco *démodé* para as novas gerações de atores.

Apesar disto identificamos que o espetáculo *Maria Stuart* tem uma montagem e uma atuação ainda muito fundamentada no modelo do treinamento Stanislávskiano trazido ao Brasil principalmente por intermédio de Eugênio Kusnet e pela tradução brasileira de Pontes Paulo Lima da obra *An Actors Prepare* (a versão americana da obra de Stanislávski que fala sobre a preparação do ator).

Esta preparação se explicita na cena quando há a preocupação por se mostrar a personagem, sem se revelar o ator. É explícito, também, quando há um registro de atuação naturalista, que por sua vez exige um treinamento específico segundo a proposição de Stanislávski.

Em nossa entrevista com Julia Lemmertz, a influência de Stanislávski apareceu de diversas formas, mas nenhuma foi mais contundente do que a

preocupação da atriz em elaborar uma lógica própria para a personagem e compreendê-la em sua complexidade, percebendo o texto de forma vertical. O texto é o eixo da estratégia de condução da atenção do espectador e da criação de elos no espetáculo “Maria Stuart”.

Em sua fala Lemmertz revela que este texto tem uma função e uma sequência que deve ser compreendido na ordem determinada pelo autor para que a peça possa ser eficaz e cumprir o seu objetivo comunicativo. O texto é o elemento que aproxima ator e público, mas para que isso aconteça deve haver algo mais do que a simples recitação, algo que estabeleça um elo entre o espectador e o ator.

Porque assim, se você entra em cena e dá o seu texto, ali cumprindo aquela coisa, você distancia o público. Agora se você entra realmente imbuído....quem abre o espetáculo é o Clemente e a Amélia que fazem a ama e o carcereiro. O carcereiro arromba a arca da Maria, a ama vê e eles têm uma discussão. Aquela discussão é a abertura do espetáculo, é a hora que o lado elisabetano se coloca e o lado da Stuart se coloca e se conta um pouco o que é que vai acontecer. Ele está falando da rainha, porque ela foi presa e como ela chegou até ali....que ela está tentando comprar os guardas pra ser libertada, que ela é uma trapaceira, que ela quer fugir, que não tem direito a nada. E a outra está defendendo dizendo que ela é uma rainha, que ela não tem nada, não tem um alaúde pra tocar uma música. Ela não se olha no espelho. Ela não tem um livro para ler. Ela não tem amigos. Ela não tem nada aqui. (Lemmertz, 2009)

Destacamos neste trecho da entrevista um aspecto que nos parece essencial para o teatro, em especial para o teatro que depende da compreensão do texto: os primeiros momentos do espetáculo. A fala de Lemmertz aponta para este momento que é, para ela, um momento chave na construção da entrada em cena de sua personagem.

Este tipo de abordagem da cena, que tem o texto como eixo, necessita de uma atenção do espectador que o jogue no fluxo da trama; elemento pelo qual ele deve se deixar levar. Revela-se então o método pelo qual ainda hoje este tipo de

composição teatral pode atingir sua maior eficácia: o treinamento desenvolvido por Stanislávski.

Apesar de não falar diretamente sobre este treinamento, através de sua fala e da materialidade de sua interpretação, pode-se intuir que o seu treinamento está vinculado à proposta Stanislávskiana, em especial a leitura americana de seu sistema, tão utilizada nas escolas teatrais brasileiras. Um dos treinamentos do qual Julia se utiliza para o espetáculo está descrito na seguinte passagem de sua entrevista:

A gente faz um trabalho de aquecimento vocal e físico, tal, que tem essa preparadora da gente que fez a peça – Rose Gonçalves - ela faz umas frases. Eu tenho um monte de frases dela que às vezes a gente vai passando numa roda. Então ela fala muito dessa coisa de suspensão, que você nunca deve estar para trás, você deve estar acima. É como se a suspensão fosse o que vai acontecer depois. (Lemmertz, 2009)

No exercício descrito acima, por exemplo, é proposto um trabalho de treinamento da atenção. O ator tem que, ao mesmo tempo, trabalhar com sua atenção involuntária, alerta aos estímulos externos e com atenção voluntária para dizer sua frase. Isto é frequentemente utilizado em jogos teatrais. Há diversos jogos que acionam a atenção da mesma forma, mas é necessário que existam diversos jogos iguais para contornar a ação do hábito. Quando nos habituamos a uma atividade, já não precisamos mais da atenção, pois a atividade passa a se processar em um outro local em nosso cérebro, no local do hábito.

Quanto à colocação que Julia Lemmertz faz sobre a suspensão, podemos pensar que a suspensão seria um estado de expectativa. A criação deste estado desperta em quem assiste a prontidão da atenção involuntária, tornando possível que o espetáculo seja compreendido. Este estado de suspensão que ela descreve é equivalente a dizer que o ator está em um estado atento de alerta máximo, ou seja,

que toda sua capacidade atensiva voluntária e involuntária está disposta de forma a captar o maior número de estímulos possíveis para processá-los de forma consciente. O treinamento desta capacidade é um dos pontos fundamentais do programa de treinamento de Stanislávski.

Este estado de prontidão ou de suspensão do ator só pode ser obtido através de treinamentos especiais da atenção, pois ele vai na contramão das práticas ativas atuais. O constante ataque que a atenção do homem citadino moderno sofre por parte de diferentes estímulos, obriga o mecanismo atencional a descartar a maior parte das informações captadas pelos sentidos, ou seja, obriga o homem a ignorar a maior parte dos estímulos do meio. Por oposição, o treinamento do ator busca um estado de atenção próximo ao que teria um caçador que busca sua caça pela floresta.

Podemos encontrar a atenção no treinamento de praticamente todos os atores da atualidade, pois essa capacidade atensiva diferenciada parece estar na base do desenvolvimento da chamada presença cênica. Talvez a questão da presença cênica seja algo maior do que a atenção, mas é certo que um ator em “suspensão” é muito mais chamativo para o olhar do espectador do que um ator “desatento” em cena.

Por outro lado, percebe-se que a questão técnica da atenção, que embasa o treinamento de Julia Lemmertz, é agora algo introjetado, que faz parte de seu ser e de sua técnica de atuação. Esse esquecimento da técnica nos momentos de composição da personagem e de apresentação pública é descrito por Júlia como um “se jogar em cena”, necessário para a criação vínculos com o espectador.

Então quando, por exemplo, quando o Alexandre estreou, eu me lembro que ele tinha o texto decorado, ele fazia com a intenção certa, mas ele não conseguia perceber nada à volta dele...aí um dia a

gente conversando eu falei pra ele e disse: olha, você já tem o texto, você já sabe o que está falando...entra sem pensar no final da cena, entra sem pensar no que você vai fazer a seguir, se joga na cena. Ouve o que eu estou falando e vê como é que bate em você para você me responder. Então, isso são coisas que tem que passar pela cabeça, mas na hora de entrar você está lá para aquilo, desarma, se coloca em jogo, isso faz com que o público também se coloque em jogo. (Lemmertz, 2009)

Esta passagem da entrevista com Júlia Lemmertz remete aos dizeres de Stanislávski sobre a importância do hábito para o ator. O hábito é responsável por tornar toda a técnica do ator uma parte de si. Ela é uma coisa na qual o ator não precisa pensar. Isto libera sua atenção na cena para o momento presente, para a adaptação, e possibilita que ele entre em contato com o espectador.

Como aponta Lemmertz, cada espetáculo tem o seu modo de lidar com o espectador e isto está ligado ao ponto nevrálgico de cada espetáculo. Portanto, para cada espetáculo será necessário um tipo de treinamento, um tipo de processo de criação que resultará em um modo de fazer a cena.

Para o espetáculo *Rainhas: duas atrizes em busca de um coração*, por exemplo, Isabel Teixeira descreve um treinamento e um processo de criação diverso dos descritos por Julia Lemmertz, apesar de utilizar como motivo para a criação o mesmo texto de Schiller.⁶⁸

Eu desenvolvo uma técnica chamada escrita na cena que são improvisos abertos que eu gravo e depois transcrevo... eu dei aula o ano passado inteiro só disso, eu desenvolvi isso e eu cheguei numa técnica de dramaturgia muito aberta que tem muito a ver com o improviso, com pílulas dramatúrgicas que se desenvolviam que... era um trabalho aberto assim... tem muito a ver com o Enrique Díaz e com algumas coisas que ele costuma desenvolver... tem a ver com o que a gente fez aqui e agora deu uma virada nessa história. (Teixeira, 2010)

⁶⁸ Neste ponto é necessário fazer uma digressão para esclarecer nosso leitor que ambos os espetáculos são baseados no texto de F. Schiller (1983) *Maria Stuart*. Portanto o que estamos falando é de duas abordagens completamente diferentes de um mesmo material. Para nós, parece que esta diferença entre as abordagens já começa pelo treinamento da atenção logo no início do processo.

O treinamento proposto por Isabel Teixeira não tem o texto como eixo, mas o improviso. A atenção do ator no improviso é uma atenção muito diferente da empregada em um processo de leitura de mesa, por exemplo. Enquanto na leitura de mesa a atenção é voluntária e focada, estando voltada para compreensão do que é dito pelo autor, numa improvisação o texto serve como disparador, para que, a partir da atenção involuntária e da distração, os conteúdos latentes do inconsciente venham à tona, material a partir do qual se constitui a cena.

Apesar de utilizar ainda elementos da preparação técnica proposta por Stanislávski, Isabel Teixeira parece fazê-lo através de abordagens diferentes das tradicionais. Com isso a atenção é trabalhada de forma ainda mais inconsciente. A atenção é, mesmo que não se pense nisso, ainda mais essencial para um treinamento que vise à criação de um espetáculo como “Rainhas” do que em espetáculos tradicionais, pois é da capacidade atenta do ator que depende a comunicação com o espectador na apresentação.

Tendo em vista estes dois processos, parece que no primeiro, no qual o treinamento da atenção é feito a partir do que está escrito nas obras de Stanislávski, é necessário que seja retomada a importância que a atenção tem para este método, partindo da própria obra do encenador russo. Por outro lado, mostra-se necessário um esforço original para que se possa estabelecer a importância da atenção no treinamento ligado as práticas teatrais que não têm o método de Stanislávski como base. Tornar a atenção um tema neste treinamento, certamente trará ganhos para o treinamento do ator que não utiliza os métodos tradicionais.

3.2 A atenção das atrizes no processo de criação do espetáculo

A atenção é colocada de forma muito clara como um elemento essencial da preparação técnica do ator proposta por Stanislávski. Por outro lado, também aparece na hora da apresentação como um vetor para pensar a recepção, tal como faz Bertolt Brecht (1967). Porém, não encontramos nenhuma referência ao papel da atenção no processo de criação do espetáculo que está compreendido entre o treinamento e a apresentação cênica, conforme a divisão que se propõe para este trabalho.

Partindo do relato das atrizes acerca do seu processo criativo, pode-se fazer algumas constatações, ainda que o tema não seja tratado de forma direta. No relato de Julia Lemmertz, por exemplo, ela dá indícios de que a sua atenção está, durante o processo criativo, voltada principalmente para o texto. Já no caso de Isabel Teixeira, parece que a sua atenção está durante a criação do espetáculo, mais voltada para o modo como o texto ressoa nela mesma, trazendo materiais através da relação direta com a memória e a imaginação.

Não é à toa que esta lacuna entre a preparação e a cena aparece nos discursos das atrizes. Provavelmente isto acontece por causa do mistério no qual é envolto o processo criativo. Há certas características sensíveis do processo individual de criação que são indescritíveis, inalcançáveis pela razão.

Nosso trabalho não intenta buscar resposta para como o processo criativo acontece, pois isto já foi feito por diversos pesquisadores⁶⁹. Busca-se apenas

⁶⁹ Existem diversos trabalhos que versam sobre o processo criativo, cada qual com um enfoque. Alguns dos mais interessantes que encontramos são:

LUBART, Todd. *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creatividad: El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona/España: Paidós, 1998.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1997.

vestígios de como a atenção esta envolvida neste processo. Parece que quando Isabel Teixeira faz uma metáfora sobre o processo criativo através de seu “quarto primordial” ela se aproxima da nebulosa zona de criação.

Quando eu dou aula eu falo do “quarto primordial”, que é um... quando você tinha 17 anos, ou 16, sei lá, pra cada um tem uma idade... quando você está sozinho no quarto e você tem uma epifania. Quando aquilo é um momento mágico de criação que é teu e que você tem um êxtase... ou lendo um livro, ou ouvindo uma música, ou descobrindo que você pode tocar uma peça inteira, ou num sei, cada um do seu jeito... assim... e o coração fica quente, encaixado e a vida faz sentido... mesmo as tristezas, as tristezas de adolescente são gasolina, gasolina para este estado que se desenvolve nesse “quarto primordial”. Assim eu to sempre em busca disso, querendo voltar um pouco pra isso e estar de acordo com um princípio, com um princípio onde tudo começou... tem também uma essência de criança. Eu vejo meu filho hoje passou horas falando sozinho e era um carrinho ...e ... e eu falei: que delícia! Que estado meditativo e ao mesmo tempo criador... (Teixeira, 2010)

As descrições de Isabel Teixeira acerca do que seria este quarto primordial nos parecem relacionar-se a estados de criação humanos. O estado criativo de um adolescente em seu quarto é algo cheio de energia, uma energia que ele busca domar concentrar. É um estado no qual o adolescente está focalizando sua atenção em um objeto (que pode ser um livro, uma música etc) e ele passa a estabelecer relações inesperadas entre estes objetos, criando novos sentidos para o objeto de sua atenção.

No caso da criança que nos descreve Teixeira, parece-nos que a atenção está focalizada no desenvolvimento de sua capacidade imaginativa. Esta focalização gera um estado de criação tão profundo na criança que ela deixa de lado os estímulos externos correntes. Nos dois casos só se pode estabelecer novos sentidos para qualquer coisa se ela for processada, de alguma forma, pela atenção.

Ao retomar o momento da criação Isabel Teixeira descreve:

Eu também procuro isso quando eu leio alguma coisa. Quando eu vou assistir alguma coisa eu procuro ver o que isso reverbera em mim e às vezes eu tô longe e isso não me tocou em nada... e é engraçado porque a gente leu o Schiller e a gente se instrumentalizou pra poder se apropriar dele, então existe uma leitura vertical do Schiller, uma compreensão do que aquilo quer dizer...uma análise cena a cena, profunda... orientadas pela Cibele também e a gente teve aula de história, enfim... pra gente se apropriar deste texto tinha que rolar isto. Eu tenho que conhecer aquilo que eu quero compartilhar, né?

Apesar de todo estudo sobre o texto ele serve, no caso de “Rainhas”, não para apoiar uma criação "textocêntrica", mas para ser utilizado como um trampolim para novas ideias. Portanto, a função do texto no processo de criação de Isabel Teixeira para este espetáculo difere grandemente da função que o texto tem no teatro mais tradicional Stanislávskiano. Isto reforça a afirmativa de que a atenção se processa de modo diverso no processo criativo das duas atrizes, seja por suas características individuais (biológicas e sociais), seja por suas opções estéticas.

A questão da atenção no processo criativo, em especial naqueles que distanciam-se dos métodos de criação tradicionais, parece pedir novos estudos, que sejam capazes de pensar como funcionam os mecanismos atencionais nestes processos criativos.

3.3 A atenção na cena

Por mais diferentes que sejam os espetáculos, por mais diversas que sejam as intenções dos produtores, eles se constituem como teatro pela necessidade de se comunicar com o espectador. É como se toda a preparação e criação espetacular tivessem como objetivo maior o momento de encontro com o público.

Isto aparece fortemente nas entrevistas das atrizes. Por vezes, a atenção do ator é sobrepujada pela importância que tem a atenção do espectador. A atenção do

ator em cena deve servir como uma aliada da atenção do espectador, apontando para onde o espectador deve dirigir seus sentidos.

Durante o estudo constatou-se que os procedimentos que os atores utilizam para atrair ou sustentar a atenção do espectador se mostram restritos ao inconsciente e às sensações. Portanto, parece impossível, através das entrevistas, traçar uma linha de ação que compreenda as atenções das atrizes e dos espectadores. Sobre a atenção na cena, Isabel Teixeira constata:

Eu Percebo, eu percebo... eu percebo alguns mecanismos [atencionais], mas eu não mando neles... entendeu?... é... eu não tenho um arsenal de coisas que eu fale agora eu vou fazer isto porque eu quero chamar a atenção aqui... é lógico que existe todo um treinamento de foco, né? Então é como, nesse caso, é como se eu e Georgette tivéssemos tocando juntas uma peça musical e uma hora o foco vai pra ela e as vezes as marcações são coreografadas para isso e tem uma coisa energética. (Teixeira, 2010)

A partir do relato de Isabel Teixeira podemos afirmar que não há uma consciência em termos racionais do processo, mas há um tipo de saber sensível que lida com estas informações. Não é uma questão metafísica, mas um tipo de conhecimento tácito, adquirido através da experiência.⁷⁰

Da mesma forma acontece a fruição-percepção do ator sobre seu espectador. Como a visão do ator está, em geral, ocupada com a cena, ele acaba por ter uma fruição de seu público muito mais intuitiva. Por isso o conteúdo da experiência do ator, enquanto ele assiste ao seu público, atinge-o na maior parte das vezes de forma sensível, como uma música. Coaduna esta ideia a seguinte afirmativa da atriz Julia Lemmertz:

⁷⁰ A discussão entre o inteligível e o sensível é uma pauta abordada por diversos filósofos. Destacamos o papel de Merleau-Ponty (1999 e 2005) ao propor o fim da divisão entre estes dois tipos de saberes, colocando ambos como saberes a partir do concreto. Contrariando as perspectivas idealistas e racionalistas, Merleau-Ponty diz que deve haver uma relação dialética entre estes dois saberes e que esta relação é necessária tanto para a ação quanto para o conhecimento.

Eu não consigo ver as pessoas exatamente... eu às vezes não ouço isso[as pessoas na plateia]. As vezes eu saio de cena e as pessoas vem falar "ai como tão tossindo...". Às vezes quando eu to muito na minha, ali viajando, eu sinto que tem, mas não ouço. O que me desconcerta é quando eu sei que eu to fora e eu sinto que o público sente que eu to fora. (Lemmertz, 2009)

Em suas palavras vemos um reflexo das palavras de Stanislávski que propunha que o ator em cena deveria manter a atenção concentrada em si, nos outros atores e no desenrolar da própria cena. Com a visão comprometida com estes objetivos o ator deve fruir seu público através da sua sensibilidade. Mas como esse conhecimento não passa pela atenção ele é incognoscível.

Seria possível tornar este conhecimento da operação da atenção do espectador cognoscível para o ator, visando à eficácia da comunicação do espetáculo? Parece que não. Por outro lado, é atribuída à figura do diretor a função de concentrar em si o todo o domínio material da cena e de como esta afeta a atenção dos espectadores. Isto fica muito claro neste trecho da entrevista de Isabel Teixeira:

É ... agora me veio na cabeça uma.... eu tinha uns 15. Não, eu tinha uns 20 anos e eu tinha um certo preconceito com a peça do Juca de Oliveira "O caixa dois"... uma peça de gabinete que era uma peça.... e eu fui assistir essa peça com muito preconceito - uma idiota, né? É...- eu cheguei lá, fui eu e a Mariana Lima. E a gente chegou e a gente metidíssima e a gente no hall e falou: a mas que saco ver essa peça e a gente entrou e a cortina estava aberta. A gente sentou e falou a o cenário é de gabinete... que horror, que horror... nos primeiros cinco minutos a peça pegou a gente assim... assim de um jeito que a gente fazia parte de uma torcida. Tinha uma cena ali – imagina que a direção era do Fauzi Arap que é... seria até uma pessoa interessante pra você conversar, diziam que ele era um grande ator e um escritor maravilhoso e ele dirigiu "O caixa dois" – tinha uma cena onde o palco inteiro tinha uma coreografia, que era uma mala, uma mala que passava para uma mão, passava pra outra, passava pra outra... era uma coisa totalmente de show de circo... era uma coisa passa pra cá, passa pra cá, passa pra cá (acelerando o ritmo da fala)... e de re.. e você ficava muito atento naquilo... e de repente por alguma equação da direção mesmo o público todinho olhava prum canto do palco onde o Fúlvio Stefanini estava dormindo

num sofazinho sem se mexer assim (faz que está dormindo)... e não sei porque... ele tava lá há muito tempo e a gente só percebia todo mundo ao mesmo tempo... gente, que maravilha! Que lindo tem uma orquestração da direção e aí sim, aí eu acho que tem sim que ser intencional. Aí faz parte dos meandros da direção assim... você saber que você pode conduzir o olhar pra uma luz, conduzir um olhar prum gesto. Tem uma cena muito forte acontecendo e você pode de alguma maneira levar a atenção sutilmente lá pra cima. Isso eu acho maravilhoso. (Teixeira, 2010)

Através da fala de Teixeira evidencia-se a imagem que é construída pelas pessoas que trabalham no teatro sobre o que compete ao ator e ao diretor em uma composição cênica. Este tipo de pensamento propõe que o trabalho do diretor é mais racional enquanto o trabalho do ator é mais intuitivo. Mas será que isso é realmente verdade? Espera-se que o trabalho consiga refletir sobre este assunto.

Para tal empreitada, este estudo propõe uma análise comparativa de três elementos: as entrevistas das atrizes, visão do pesquisador enquanto espectador auxiliada por videograções e a perspectiva teórica sobre o tema. Partindo deste material, em especial da entrevistas das atrizes, foram criadas categorias visando a iluminar focos que cerquem a questão da atenção na cena. Tais categorias partem das metáforas de trabalho, criadas pelas atrizes, que trazem em si a questão da atenção.

Nos dedicaremos em especial à comparação entre os momentos das peças que antecedem o encontro entre as rainhas Elizabeth e Maria Stuart, por entender que são momentos representativos da especificidade de cada encenação e que baseiam-se num mesmo trecho da obra de Schiller.⁷¹

⁷¹ Link 8 - Os trechos dos espetáculos aos quais nos referimos encontram-se à disposição nos anexos e no link: <http://www.youtube.com/watch?v=AnUZH1NZ54M> (o vídeo só pode ser acessado através do link, pois o uso das imagens das atrizes deve ficar restrito a este trabalho acadêmico)

3.3.1 Uma Verdade Interior

A *verdade* parece ser algo bem importante para as atrizes em sua atuação. Esta questão da verdade não está ligada à questão aristotélica da verossimilhança ou à questão da verdade platônica. Parece mais estar relacionada a um tipo de ética pessoal do intérprete.

A verdade também aparece ligada diretamente com a questão da presença. É como se esta verdade, esta ética da atriz, criasse sentidos naquilo que ela faz, permitindo que ela esteja presente, por inteira, em cena, com todas suas energias concentradas na atividade que desenvolve. Este estar em cena verdadeiro relaciona-se de forma direta com a questão da concentração da atenção, conforme a fala a seguir:

Nessa peça eu sinto muito que quanto mais conectada eu estou... conectada em cena, ouvindo o que meus parceiros de cena estão me dizendo e processando aquilo para dar a resposta... Acho que tem que ser muito claro o que você está pensando, o que você está sentindo. Eu, pelo menos eu busco a verdade dentro de mim. Por mais errada que ela [a personagem Maria Stuart] seja, por mais louca que ela esteja, por mais desesperada que a personagem seja, a sinceridade é sempre desconcertante. A verdade é desconcertante. A verdade interior - não "A Verdade", porque isto não existe, cada um tem a sua. (Lemmertz, 2009)

O discurso de Lemmertz nos remete novamente a Stanislávski (2010) que diz que às pessoas comuns é possível falar uma coisa e pensar em outra sem que ninguém perceba, mas que isso não é possível ao ator. A questão da verdade interior (como nos fala Lemmertz) está ligada a uma operação, que envolve todo o ser do ator, direcionando suas forças vitais e seus sentidos para aquilo que acontece no presente, na cena.

Este desnudar-se em cena expõe o ator em sua verdade. Tal desnudamento da realidade concreta do ator atordoa o espectador, deixa-o embaraçado, maravilhado, como uma grande explosão de fogos de artifício. Não é comum vermos

peessoas andando na rua se expondo de um modo sincero e verdadeiro - em geral elas o fazem em ocasiões mais reservadas, ou seja, menos públicas. Podemos entender melhor a ligação entre a verdade interior e a atenção para Isabel Teixeira no seguinte trecho de sua entrevista:

isso pra mim é a atenção do espectador, entendeu? É uma confraternização. Uma confraternização, uma comunhão entre coisas que eu posso despertar e que eu posso lembrar porque eu to sendo muito verdadeiro... eu posso te acordar em algum lugar é... que você também vai se conectar com isso que é uma verdade pra você e que sua cabeça pode até ir para outros lugares. Não necessariamente você está o tempo inteiro...eu to assim com você aqui. Eu sou um trampolim, um degrau. (Teixeira, 2010)

Em sua fala identifica-se uma relação profunda entre a atuação verdadeira e uma comunicação efetiva e afetiva. Ser verdadeiro em cena permite que exista uma comunhão, uma confraternização, um encontro⁷² com o espectador. Teixeira aproxima a ideia do encontro com a de atenção do espectador, subordinando-a ao estar verdadeiramente em cena do ator.

Ainda aponta que no caso do espetáculo “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração”, este encontro com o espectador, ou seja, esta condução da atenção do espectador, não visa a apenas revelar os conteúdos pré-definidos, mas abrir as possibilidades de entendimentos não previstos inicialmente pelos produtores, trabalhando no sentido de emancipar o espectador, tal como propõe Rancière (2010).

Diante disto, pode-se conceituar esta verdade interior como uma estratégia do ator de manter sua atenção desperta e presente. A concentração da capacidade atenta na cena, liberada para a ação rápida pelo hábito do ensaio que sistematiza

⁷² Aqui utilizamos a palavra encontro em referência ao sentido a ela atribuído por Grotowsky (1971), de uma comunhão total entre o ator e o espectador.

as falas e movimentos do ator em cena, permite ao ator um estado de atenção que é indispensável ao jogo com os outros atores e com o público.

Este tipo de estado de atenção (ou de alerta, como propõem alguns neurologistas) atinge a atenção involuntária dos espectadores de forma direta, atraindo-a para a cena. Parece que há algo de instintivo no homem que faz com que ele direcione sua atenção para onde está, espacialmente, a atenção de outrem. Isto pode ser visto, por exemplo, numa ocasião na qual uma pessoa ameaça pular de um prédio, num primeiro momento uma pessoa para e volta sua atenção para o topo do edifício e, em pouco tempo certamente haverá uma multidão de pessoas olhando para o alto do prédio.

Portanto, este estado de atenção do ator, desnudo, revelando sua verdade interior, parece ser algo que contagia o espectador e capta sua atenção, fazendo com que o espetáculo possa chegar até ele.

Ao analisar a atuação de Isabel Teixeira em “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” parece-nos que este estar verdadeiro em cena se processa, principalmente, a partir de sua relação com a cena, conforme ela mesma aponta, como se estivesse tocando uma música em conjunto com sua companheira de palco Georgette Fadel. Por outro lado, Julia Lemmertz parece buscar esta verdade em sua relação com o texto, texto esse que media a relação entre ela e os demais atores.

Partindo da verdade interior descrita pelas atrizes, vislumbra-se as questões do jogo, do texto e da música. Para fins analíticos estas estão separadas em categorias, mas é importante salientar que em cena elas se processam de forma conjunta e simultânea.

3.3.2 O jogo

Jogo é uma palavra de amplos significados. O filósofo Johan Huizinga⁷³, por exemplo, desenvolve uma tese de que a capacidade de jogar é o que diferencia o homem dos demais animais. A questão do jogo de imitação já é apontada por Aristóteles, em sua poética, como característica constituinte do homem.

A palavra jogo tem sua origem na expressão latina *jocus* e traz em sua etimologia o sentido de divertimento, brincadeira, alegria. Tem origem na mesma expressão latina a palavra jocoso, que significa aquilo que é alegre, divertido e que provoca o riso. Há na própria etimologia da palavra uma associação entre jogo e diversão. Desta forma, pode-se afirmar que qualquer tipo de jogo deve estar sempre associado a algum tipo de prazer.

Por outro lado, no vocabulário corrente dos atores é comum se deparar com a expressão “estar em jogo”. Esta expressão atribui outro sentido à palavra jogo, pois é utilizada com o sentido de se colocar em risco ou de depender de alguém. Esta expressão é realmente muito pertinente à arte teatral, na qual o ator está todos os dias se colocando em risco diante da opinião do espectador e depende deste, e de seus companheiros de cena, para concretizar sua obra. Sobre esta dependência há uma interessante passagem na fala de Teixeira:

...Mas a gente faz sempre isso... que é estar perdida. Eu perdi o veio da coisa. E aí você acha no olho do outro, porque o outro está encaixadão, porque o outro... é... então essa troca de fluídos invisíveis entre os atores, essa comunhão também entre os atores... um dia você está caidão e daí o outro te levanta... eu acredito nisso assim... a minha atenção também tem que estar viva e às vezes ela não tá e as vezes eu to dormindo em cena e é péssimo porque eu particularmente, por essa compreensão do tempo, eu sinto muito. Eu não vou mais me culpar por isso, mas eu sinto muito porque é uma oportunidade, podia ter sido uma oportunidade de tá comunicando de tá de acordo. Ai quando não é, quando não acontece, eu não me

⁷³ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

culpo mais porque eu também acho que o desvio e o não tá inteiro em cena também faz parte para no dia seguinte você estar inteiro na cena. (Teixeira, 2010)

Nesta fala em que Isabel Teixeira aborda a questão do “estar em jogo”, fica claro o quanto esse jogo depende do outro. O apoio para o jogo em “Rainhas” é o outro, em especial, o companheiro de cena. Estar em jogo exige um estado de atenção permanente do ator. Para Teixeira e Lemmertz não se deve pensar sobre o jogo durante a cena, pois seria um sinal de desconcentração, mas deve-se manter um estado de atenção para que ele possa realmente fluir e acontecer.

Teixeira demonstra ter uma consciência sensível de sua atenção. Como não há um procedimento para manter a sua própria atenção sempre do mesmo jeito ela busca o apoio no outro, principalmente em cena. Este apoio no outro em cena é apontado também por Julia como o motor do teatro. Em suas palavras: *Eu acredito nisso não só neste espetáculo, mas em todo espetáculo, que a contracena é o que é o grande lance do teatro. Que é o que move.* (Lemmertz, 2009)

Assim como Teixeira, ela coloca como parte da arte teatral a impossibilidade do jogo. Se mesmo a contracena não for capaz de despertar sua atenção para o jogo, não há o que fazer naquela apresentação. Ela coloca o erro e o não-jogo como aprendizados que devem ser utilizados para a superação das dificuldades, nas próximas apresentações.

O “não estar por inteiro” ao qual a atriz se refere, parece ser uma incapacidade de concentração, que pode ser promovida por diversos fatores da vida cotidiana, e que, em outras palavras, poderia ser descrito como uma falha no poder de focalizar a atenção do indivíduo em suas ações. Deste modo, para jogar, para se colocar em risco, é necessário que o ator esteja com sua capacidade atenta

intacta. Quanto mais desperta a atenção do ator estiver, maior a possibilidade de se instaurar o jogo.

“Estar em jogo” também pode ser dito de outra forma: “se jogar”. Nesta expressão fica ainda mais forte a noção de risco. Quando o ser humano está em uma situação de risco ele imediatamente aguça todos os seus sentidos, volta toda a sua atenção para o ambiente. A relação entre a atenção e o jogo de cena fica explicitada quando Julia Lemmertz diz que:

E se eles [os espectadores] sentem que você se joga, que você está disponível (porque é uma linha muito tênue: estar disponível, estar se jogando, mas estar no controle da coisa. É claro que você não quer ver um ator descontrolado, enlouquecido em cena) mas o bonito é quando você vê que há uma disponibilidade, você vê que tem atenção: um ator com ouvidos, com olhos, um ator que tem costas, que tem pés, que tem mãos... essa disponibilidade física, você nem precisa se movimentar. (Lemmertz, 2009)

Partindo do pressuposto que no jogo cênico do qual estamos falando nunca podemos jogar sozinhos, para que um jogo aconteça, não basta a disponibilidade de apenas uma pessoa. Todas as pessoas envolvidas no jogo devem estar disponíveis, devem se jogar a fim de que exista uma verdadeira possibilidade de um jogo.

É porque é o seguinte: existe isso e esse espetáculo mais do que todos (porque às vezes tem um espetáculo que é mais centrado em um ator), apesar de chamar Maria Stuart, tem 13 atores em cena e se ele não acontece com esses 13 atores de forma igual, se não acontece realmente com os 13 conectados, ele não acontece. (Lemmertz, 2009)

Através do jogo, é possível ao ator estabelecer elos com os seus companheiros de cena e com os espectadores. Em ambos os espetáculos as atrizes que “se jogam” em cena criam uma presença que é irresistível aos olhos dos espectadores. É importante pontuar que as estratégias de jogo das duas atrizes são distintas devido as suas escolhas estéticas, mas ambas têm a mesma finalidade, que é possibilitar uma comunicação eficaz com o público.

Portanto, a atenção na cena, que é composta por uma complexa relação entre as atenções individuais e coletivas, dos atores e dos espectadores, parece poder ser resumida em uma palavra: jogo. Propõe-se que a palavra jogo possa ser utilizada para designar essas relações invisíveis das quais as atrizes falam, mas que parecem inomináveis. De diversas formas o que possibilita este jogo parece estar ligado, em primeira instância, à capacidade atenta dos atores e dos espectadores.

3.3.3 Texto e Música

O texto é o ponto de partida dos espetáculos que estudamos. Porém, isto não significa que os espetáculos se restringem a uma encenação fiel ao texto. Há um modo de entender e utilizar o texto que distancia os fazeres das atrizes, gerando dois resultados completamente distintos. No entanto, ambas as estratégias visam a uma comunicação com o espectador. Esta diferença pode ser vista de diversos pontos.

Do ponto de vista da verbalização, a opção de Lemmertz é pelo “texto fala”, ainda muito próximo da ação. Já a opção de Teixeira, em diversos momentos, é pela exploração do texto e de suas possibilidades de verbalização, como por exemplo a musicalização do texto, distanciando-o da ação⁷⁴. Do ponto de vista da atenção são duas estratégias diferentes de criar comunicação com os espectadores. A primeira apela mais para a racionalidade, enquanto a segunda apela mais para a sensibilidade.⁷⁵

⁷⁴ Sobre a questão da relação entre texto e ação ver Williams (2010).

⁷⁵ É importante deixar claro que em ambas há um compartilhamento de procedimentos, mas as atrizes, em suas opções estéticas, acabam por operar mais de um modo ou de outro.

A dramaturgia que se desenvolve ali [em Rainhas] é uma dramaturgia com história, mas de alguma maneira aberta para que o espectador também crie. A gente vem falando muito – tem uma menina que é parceira da gente - que o espectador é o dramaturgo. Porque assim... eu tenho a opção de me abster porque eu não fui pego pela mão para ver uma história com princípio, meio e fim, apesar da história ter começo, meio e fim, eu tenho a opção de me abster e dormir. Isso acontece no Rainhas. A gente vê... (Teixeira, 2010)

No próprio discurso de Isabel Teixeira é possível identificar a estratégia utilizada na dramaturgia de “Rainhas”. O texto está ali, mas não fornece o eixo para a leitura da peça, sendo o espectador responsável por, a partir de sua atenção, memória e imaginação, juntar os pedaços do texto e montar à sua maneira. A partir desta relação horizontal entre o texto e os demais componentes da peça “Rainhas”, no trecho do espetáculo que antecipa o encontro entre Maria Stuart e Elisabeth, o texto atinge o público de uma forma direta e não racional através da música. Ele entra pelos poros do espectador e se instala em seu corpo através das ondas sonoras. Como descreve Lehmann (2007), a música é uma das características que permite ao teatro pós-dramático ser fruído na distração.

Por sua vez, o texto em “Maria Stuart” se instala de forma direta. Pede ao espectador, através de choques ritmados, que volte sua atenção para os pontos principais da trama. O texto fornece o eixo para a leitura do espectador. Este exemplo está dentro da concepção clássica de encenação, desde Stanislávski, que subordina a cena (*opsis*) à narrativa (*mythos*). Dada a importância do discurso, ele deve ser falado de forma a ser compreendido em todo o percurso do espetáculo. Pode-se ver isto na fala de Lemmertz sobre o texto:

Esse texto [Maria Stuart de Schiller], na verdade, é literatura. Ele é muito literário no uso das palavras, é um texto clássico, mas que tem uma poesia e uma forma diferente de atingir o público de hoje em dia – que está mais acostumado com uma coisa contemporânea, com um texto mais próximo da maneira das pessoas falarem hoje em dia.

Este texto além de trazer uma história muito diferente da nossa história daqui do nosso mundo, do Brasil, do nosso país ... fala de tempos muito distantes, de reis, rainhas ... mas ainda assim, por ser um texto clássico ele trata de questões ainda muito pertinentes ao homem moderno. (Lemmertz, 2009)

Para conseguir essa encenação do texto, em todo seu potencial literário, Lemmertz precisa se apoiar no método proposto por Stanislávski (2010), visando ao máximo de eficiência de comunicação. Portanto, precisa que o espectador esteja atento, ao menos aos pontos mais importantes da trama, para que embarque na sua narrativa. Isto exige um processamento do texto pela atriz de forma a encontrar seus “pontos-chave”, para os quais deve ser direcionada a atenção do espectador.

Eu acho que tudo passa pelo ator. Quer dizer que para você atingir alguém você precisa primeiro entender os mecanismos que o texto exige para atingir você. É como se o ator fosse um processador do texto antes de atingir [o espectador]. (Lemmertz, 2009)

Na cena que antecede o encontro entre as rainhas, por exemplo, Lemmertz se utiliza de um modo de falar que a auxilia na criação de uma expectativa que Maria Stuart terá enfim sua liberdade decretada. A expectativa de sua liberdade é fundamental para a quebra que vem com o embate entre Maria e Elisabeth na próxima cena. Este tipo de procedimento prático é apontado por Gilberto Xavier como uma estratégia de criação que se utiliza da atenção do espectador para causar um tipo de comunicação, de forte impacto.

[entre os procedimentos para abordar atenção do espectador] Pode-se, por exemplo, deixar o espectador na distração durante certo tempo para tornar ainda mais forte o estímulo atencional que vem em seguida. (Xavier, 2010)

Podemos olhar para esse trecho da peça escrita por Schiller⁷⁶ em 1800 como um exemplo de que a atenção se processa através da criação e da quebra de expectativas. Isto é explicado com clareza pelo professor Gilberto Xavier na entrevista que ele nos concedeu.

A atenção pode ser estimulada principalmente por eventos inesperados, que provêm da quebra de expectativas. Por exemplo, se um objeto cai para baixo, não há nada de incomum, que nos chame a atenção, mas se um objeto, ao ser solto no ar, “cai” para cima, isso certamente gerará uma surpresa, que decorre da frustração da expectativa que o observador possui (as expectativas são geradas a partir de experiências anteriores do observador). Outro exemplo é se um corpo que descreve uma linha reta, da direita para a esquerda, horizontalmente, ao passar por trás de um outro objeto que o encobre, muda de direção, aparecendo ao olhar do espectador se deslocando no sentido vertical, isso causará um estranhamento em nossa percepção que “chamará” a atenção. Manter a atenção demanda uma energia do observador, e se não há “algo novo”, esta decai em intensidade até chegar à distração. (Xavier, 2010)

No caso da peça “Rainhas” acontece uma exacerbação do lirismo, já presente no texto, através da música que acompanha o texto e da musicalização do próprio texto. Por outro lado, na encenação “Maria Stuart” o texto é explorado em seu ritmo próprio e dito de forma que pareça um devaneio lírico.

Considerando o texto como estopim comum às encenações, pode-se inferir que as intenções estéticas dos produtores são fundamentais para estabelecer os modos como o texto chega à atenção do espectador, definindo o tipo e a eficácia da abordagem de sua atenção, e, portanto, as estratégias e conteúdos da comunicação.

⁷⁶ Schiller é neste ponto ardiloso, pois faz com que o espectador saiba antes de Maria Stuart do encontro com Elisabeth e veja-se com a situação nas suas mãos, criando uma tensão que só se agrava com a sua chegada..

3.3.4 O silêncio atento

A nossa maior resposta neste espetáculo é o silêncio. (Lemmertz, 2009)

Partindo desta afirmativa de Julia Lemmertz, pode-se considerar o silêncio como uma das formas de mensurar a eficácia da abordagem da atenção dos espectadores. Mais que uma mera convenção, o silêncio sobre o qual fala Lemmertz é uma espécie de suspensão, uma expectativa coletiva. Neste silêncio há a possibilidade de uma comunicação e de uma cumplicidade ímpares.

Para Julia, este silêncio, que podemos chamar de silêncio atento, é um reflexo direto da atenção do ator na cena. Se o ator estiver atento em cena, “ligado”, como diz Lemmertz, isso torna possível que o espectador também esteja atento ao espetáculo. Isto fica muito claro em sua fala:

Eu sinto [a atenção], mas eu sinto primeiro em mim. Quando eu sinto que realmente eu não tô ali... eu fico mais ligada no desconforto do público. Quando eu tô ligada, aí eu também consigo sentir que o público está ligado pelo... pelo silêncio. O silencio é um negócio que fala muito alto. (Lemmertz, 2009)

Outra questão interessante em sua fala é a da consciência da cena. Parece haver uma relação proporcional entre a consciência da cena e a diminuição da capacidade de atenção da atriz, ou seja, quanto mais ela prestar atenção no espectador e na cena de forma racional, menos ela estará disponível em cena. Isto pode ser explicado biologicamente pelo comprometimento da capacidade de atenção que o pensamento provoca, ou seja, quando pensamos, a atenção voluntária é direcionada para esta ação, e, como consequência, a capacidade de processamento da atenção involuntária diminui.

Diante desta informação, pode-se dizer que a atenção de Júlia neste espetáculo deve ser predominantemente de ordem involuntária e que as ações em cena devem estar de tal forma ligadas ao automatismo do hábito que comprometam o mínimo possível a capacidade atenta.

Para Lemmertz, o silêncio atento tem como efeito mais profundo provocar um “estado de suspensão” do espectador. Este estado de suspensão parece estar ligado à ideia de *catarse* estabelecida por Aristóteles (1979).

Às vezes quando chega no final do espetáculo que eu falo, que eu peço pro Barley “não me aparteis na hora de morrer desta que sempre foi minha ama fiel. Entrei na vida nos braços dela e assim nos braços dela deixai-me entrar na morte.” Quando eu pergunto isso pra ele, assim, sinceramente, eu to pedindo isso pra aquele homem que quer a minha morte, que está ali pra me decapitar porque eu sei que ele sempre quis aquilo, mas eu to fazendo um ultimo pedido pra aquele filho da puta. Mas que eu já tomei a hóstia, eu já me confessei, eu já estou ali num outro ...nível. Tudo... as pessoas não respiram. Quando ta um espetáculo pau, as pessoas ficam em suspensão... (Lemmertz, 2009)

Este “estado de suspensão” descrito por Lemmertz não utiliza a palavra suspensão em seu sentido literal, mas em seu sentido metafórico. Parece que a descrição deste estado é uma alusão a um momento de comunicação total entre os atores e os espectadores. Este momento pede que os espectadores estejam em um estado de alerta que quase sempre está associado a emoções muito intensas.

O silêncio parece ser para Julia Lemmertz, de todas as categorias, a que fornece uma resposta mais contundente e objetiva sobre a eficácia da comunicação da peça com o seu espectador, tal como o riso está para um espetáculo cômico.

Se você vê um ator em suspensão no palco, o público fica em suspensão também. Fica todo mundo meio... “caraca que vai acontecer agora”... então pode até ter vontade de tossir, mas não vai tossir. Entendeu, o celular não vai tocar. Alguma coisa acontece ali que as pessoas todas estão no mesmo lugar. E não é uma mágica, é uma conjunção de coisas. É claro que é um momento mágico, mas é uma conjunção. Aquele momento vem da primeira cena que veio costurando, costurando, que as pessoas foram se interessando, se

interessando, foram se envolvendo com aqueles personagens e foram se permitindo – porque o teatro é um negócio muito doido, né? (Lemmertz, 2009)

Embasando-se na experiência e no relato de Lemmertz, pode-se pensar que o silêncio atento do espectador pode ser uma boa ferramenta para medir a eficácia do espetáculo dramático. Mesmo que se mostre muito sutil a diferença entre um silêncio de uma plateia desinteressada e o silêncio de um público atento, parece ser uma boa estratégia para mensurar a eficácia do espetáculo “Maria Stuart”, de Lemmertz.

3.3.5 A reverberação

Só que aí quando o rainhas estreou, a gente não sabia como isso ia ser. Como isso ia reverberar, se isso ia reverberar, porque pode ser que isso não reverbere. (Teixeira, 2010)

A palavra “reverberar”, utilizada por Lemmertz no trecho acima, tem como sinônimo refletir. Fica assim claro que o efeito ou ato de reverberar tem a ver com o modo como um corpo reflete um estímulo que provém de outro.

A experiência da apresentação é como um experimento em que se busca mensurar a quantidade e a qualidade da reverberação dos estímulos disparados pelo ator, em outras palavras, o reflexo deste estímulo, emitido pelo ator, voltará ao seu ponto de origem, fazendo com que o ator, através de um conhecimento sensível, mesure a efetividade da comunicação. Se um estímulo é emitido pelo ator e ele não recebe resposta, uma causa provável é a não disponibilidade da atenção dos espectadores.

Então eu acho que é preciso sentir e aí eu também acho que eu uso esta arma [da reverberação] de saber onde está a atenção, se o público está com a gente ou não, mas quando não está, tanto eu como a Georgette temos uma coisa que não está porque não é para estar. Então eu não vou te obrigar, eu não vou é... eu não vou te

ganhar no grito, eu não vou, eu não vou e é assim quer dormir, dorme! (Teixeira, 2010)

Percebe-se nas palavras de Teixeira que a reverberação do espectador afeta diretamente o trabalho do ator em cena. Diante disto, ela admite a estratégia de ignorar o fato do público não estar reverberando, como caminho para continuar o espetáculo mantendo-se disponível, inteira em cena. Por outro lado, quando há uma adesão do espectador e, portanto, uma reverberação, estabelece-se a possibilidade de uma comunicação efetiva.

É interessante pensar que este reverberar do espectador pode ter diversos desdobramentos, como a reflexão ou o “colamento” na narrativa. No caso de Isabel Teixeira, parece que a intenção está voltada para a possibilidade de despertar conteúdos da memória e da imaginação do espectador, muito mais do que contar aquela história. Isto fica explícito quando ela diz que: *Então essa pra mim é a grande chave da atenção. Não é a atenção que o espectador tem em mim, mas a atenção que por me ver ele se volta para ele mesmo.* (Teixeira, 2010)

O sentido da narrativa no espetáculo “Rainhas” fica suspenso para o espectador. Ele não é imediato, mas construído a partir da emersão de conteúdos conscientes e inconscientes da memória do espectador. Durante a música que antecede o encontro entre as rainhas Elisabeth e Maria, por exemplo, o espectador é levado a fazer muitas conexões e analogias de uma forma não mediada pela razão.

Por outro lado, a questão da reverberação parece ser uma questão presente em todo tipo de teatro, e tem a ver com como o espectador é percebido pelo ator. Como em uma conversa, na qual o nível de atenção que nos concede nosso interlocutor é fundamental para a sequência da fala, no teatro o ator depende da resposta, silenciosa ou não, do espectador, para continuar sua exposição.

Como no teatro atual não é de praxe os atores interromperem o discurso frente a um interlocutor desatento ou desinteressado, só restam duas opções para a continuidade do espetáculo: ignorar a desatenção do espectador e seguir com a apresentação ou tentar chamar a atenção dele através de artifícios. Parece que diante destas alternativas Isabel e Julia optam pela primeira, respeitando a falta de atenção dos espectadores, que pode se dar por diversos motivos.

Conclui-se que a reverberação se mostra um vetor de análise da cena valioso, ainda que subjetivo. No espetáculo rainhas, no qual a abordagem do espectador não é feita através dos meios mais tradicionais, esta categoria parece ser uma das melhores para avaliar a eficácia da comunicação com o espectador. Ela reúne em si uma série de aspectos da relação entre a atriz e os espectadores e pode-se, com base nela, aferir-se a eficácia ou a ineficácia de determinada apresentação do espetáculo.

3.3.6 Sobre a atenção do espectador

Este estudo fala da atenção tendo como ponto de vista privilegiado o do ator. Porém, não há como falar da atenção na cena sem recorrer a todo momento a atenção do espectador. É dela, principalmente, que depende a eficácia da encenação.

Para compreender esta atenção do espectador é necessário falar de seu caráter múltiplo e das influências que a cultura do espectador tem sobre a operação do mecanismo atencional. Há uma íntima ligação entre a atenção e a cultura na qual o homem está inserido. Como vimos, além dos fatores biológicos, os fatores sociais são decisivos para a atenção e isto fica evidente quando o que está em questão é uma plateia teatral.

A atenção está intimamente ligada à memória. Um indivíduo que presta atenção em algo, não está apenas prestando atenção, mas prestando atenção sob uma condição pré-estabelecida por suas vivências anteriores. Isso explica porque numa mesma cena, assistida por dois espectadores distintos, podem ser vistos dois aspectos distintos (um pode lembrar do sapato e outro na luz). O que é observado tem relação direta com a história da pessoa que observa. (Xavier, 2010)

Há, decerto, uma variação entre a atenção dos espectadores de acordo com suas vivências pessoais, mas podemos pensar que é improvável que um ator consiga, em cena, distinguir cada uma das atenções. Por outro lado há um tipo de atenção que se constitui de forma mais geral a partir da cultura local. Por exemplo, a atenção de um esquimó que habita uma pequena vila é diferente da atenção de morador de uma megalópole como São Paulo.

Neste exemplo trabalhamos com situações extremas, mas as diferenças culturais da atenção podem ser percebidas entre duas cidades do mesmo país. É o que aparece na fala de ambas as atrizes:

O espetáculo é sempre o mesmo, mas a reação nunca é igual... e ainda a gente está viajando pelo Brasil inteiro e essas reações diferem de estado pra estado... Com o Enrique Diaz a gente viajou pelo mundo. A gente fez três continentes. Eu fiz três continentes. A gente fez “A gaivota” no Japão. Como que é a Gaivota no Japão... engraçado porque a gente viajou por um ano e meio e eu tenho a sensação de turista e ao mesmo tempo a sensação de receptividade da peça que a gente estava levando pelo público. Então, por exemplo, Barcelona pra mim foi uma maravilha... o público catalão era um público que ia de armadura no teatro, os japoneses... foi maravilhoso fazer para os japoneses, reverenciando, era uma coisa educada, era uma plateia ereta e educada, receptiva e ao mesmo tempo ligadaça – era muito interessante assim... os espanhóis mais difíceis, os franceses mais receptivos sim, mas querendo... então em cada lugar batia de um jeito, lógico... a gente vive, come, anda por ali, cada pessoa é diferente, cada cultura é diferente e cada dia é diferente. E no Brasil a gente foi fazer essa peça em São Luiz do Maranhão e foi tão louco... um lugar tão louco, um teatro tão maluco, as pessoas tão ávidas... no Rio de Janeiro a peça não deu certo... tivemos uma crítica horrorosa, péssima da Barbara Heliodora... normal, não pegou entendeu.... não havia uma conjuntura do cotidiano da cidade que abarcasse essa história... (Teixeira, 2010)

Às vezes sim... eu sempre gosto, por exemplo, de na hora do intervalo... o Antonio Gilberto, o diretor, às vezes fica vendo o espetáculo e na hora o intervalo eu pergunto “e aí? O que o público tá falando... me fala o que eles falam... o que eles comentam, o que querem saber...” E a gente em Brasília, quando a gente estreou, a gente nunca tinha feito este espetáculo pra ninguém, nem ensaio aberto nem nada, e a gente estreou em Brasília. Daí a gente descobriu que este espetáculo era altamente político, porque Brasília é um negócio...as pessoas riam... em alguns momentos que eles se reconheciam... Eu assinei, mas não quer dizer nada. Como não quer dizer nada, a sua assinatura é que decide tudo... mas então a senhora concorda com a morte... não isso eu não digo e tremo só de pensar... como assim, entendeu? E as pessoas ficavam en-lou-que-ci-das, eles comentavam no meio do espetáculo. E era uma gente muito simples – Banco do Brasil, Centro Cultural, um dos ingressos mais baratos hoje em dia – gente que não conhecia a história da Inglaterra, não sabia de nada... então entrava lá o Okelle... o Paulet falava a rainha morreu assassinada e o público comentava “ela morreu, ela moreu” entrava depois o Okelle e falava que a rainha estava viva e o público comentava “ela está viva, ela está viva”. Ai tinha um comentário que você sentia que o espetáculo tava vivo... (Lemmertz, 2009)

Há uma consciência das atrizes, formada a partir de suas experiências, de que existe uma diferença; mas o que fazer diante destas diferenças? Parece, em seus discursos, que nada pode ser feito. Só resta ao ator apresentar a peça, em sua forma definida através do ensaio e das apresentações anteriores, e esperar que o espectador adira ao espetáculo.

A relação de aderência do espectador pode ser sentida de modos diferentes, mesmo quando as apresentações são feitas em uma mesma cidade. Como cada plateia é composta por pessoas diferentes, pode ser que num dia a eficiência da estratégia de operação da atenção seja maior ou menor. Claro que a variação dos próprios atores acaba por influenciar nesta equação.

É muito curioso, o público é muito variável. As vezes parecem que eles combinam de entender todos e às vezes eles combinam de não “entrar” no espetáculo. É claro que, até certo ponto, a gente é responsável por isso. (Lemmertz, 2009)

Diante deste grau de variação, as atrizes parecem assumir uma mesma estratégia de combate: tentar seguir a peça conforme estava previsto. Apesar das variações dos espectadores, elas reconhecem que o modo como o ator conduz a cena é fundamental para que se estabeleça a comunicação.

Do jeito que você joga a bola eles jogam de volta pra você. Se você entrar vazio, com a bola murcha, eles vão falar: a bola tá murcha, não estamos entendendo nada. Não existe a possibilidade de você estar fazendo um grande espetáculo e a plateia não estar entendendo. Eu acho muito difícil. (Lemmertz, 2009)

Além do papel fundamental dos atores em estabelecer a comunicação com os espectadores, eles devem coadunar neste sentido todos os demais elementos da encenação. Em ambos os espetáculos os momentos iniciais são fundamentais para tudo o que vai se seguir.

No caso do espetáculo “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração” o início do espetáculo é um vazio. Um espaço em branco, no qual os próprios espectadores passam a ser atores e espectadores de si mesmos. Um soluço, um riso, qualquer um destes estímulos chamam a atenção dos outros espectadores que olham uns para os outros. Cria-se uma expectativa que aumenta cada vez mais. A ausência das atrizes incomoda o espectador e traz uma ausência de sentido para a sua presença no teatro. Partindo disto são criadas as condições para que o espetáculo se desenvolva.

Já em “Maria Stuart” é utilizada a tática de abrir a cortina acompanhada por uma música alta em volume e andamento forte. É como se soasse uma campainha, uma explosão, que atrai irremediavelmente a atenção do espectador para o palco. Esses elementos indicam para a atenção do espectador que algo importante se sucederá, naquele local, nos próximos minutos. Esta abertura prepara a entrada de Maria Stuart em cena, que é fundamental para o desenvolvimento da peça.

Imagina-se que por meio destas reflexões tenha sido possível estabelecer definitivamente a interdependência das atenções dos atores e dos espectadores, bem como a importância do estudo do teatro sob a perspectiva da atenção. A eficiência comunicativa de um espetáculo está, em primeira instância, relacionada à esta equação invisível, muito maior do que a simples soma das atenções de atores e espectadores.

4. A atenção como vetor de criação da cena

Este capítulo traz ao leitor a experiência de composição cênica, pautada pela atenção, que foi desenvolvida no espetáculo teatral “Se chover eu não virei...”, apresentado pelo Núcleo Sofia de Teatro entre os anos de 2009 e 2010.

O mais interessante deste processo é que foi possível aplicar nele a atenção como meio de produção nos três momentos da criação: treinamento, processo criativo e apresentação pública. Se no capítulo anterior o estudo da atenção nos espetáculos “Rainhas” e “Maria Stuart”, sob o ponto de vista de Julia e Isabel, forneceram apenas indícios da atenção no treinamento e no processo criativo, através desta experiência foi possível por à prova a atenção nestas etapas.

Mais instigante foi por o resultado à prova em situações extremas de recepção. Apresentar o espetáculo para portadores de deficiência visual e para portadores de deficiência auditiva foi por à prova a capacidade do espetáculo de atingir a atenção em casos diferenciados, e de ser eficaz na comunicação que se propunha.

Pede-se licença ao leitor para que se faça nas próximas linhas o uso de um discurso pessoal, mas não menos rigoroso metodologicamente. Pretende-se levar o leitor através desta experiência de composição de um espetáculo desde seus momentos iniciais até a sua apresentação pública, sempre expondo como a questão da atenção está sendo processada por atores, espectadores e pela equipe técnica.

4.1 Breve histórico do espetáculo “Se chover eu não virei...”

Há muito tempo tinha a vontade de fazer uma montagem do texto “Noites Brancas” de F. Dostoiévski. Imaginei uma montagem realista do texto. Seria possível? Em 2004 vi uma encenação realista do texto, que tinha o mesmo nome do

texto em português, “Noites brancas”, empreendida pelos atores mineiros Luís Artur e Débora Falabella, sob a direção de Yara de Novaes. Percebi que era muito difícil, em uma montagem realista, feita através dos procedimentos estabelecidos por Stanislávski de uma criação psicológica, atingir a ironia contida no texto do romancista e novelista russo. Deixei o projeto da montagem congelado por mais um tempo.

Em 2007 formou-se o “Núcleo Sofia”, núcleo interdisciplinar de pesquisas em arte e educação que se propunha a ser um espaço de pesquisa no qual cada membro poderia trazer sua própria pesquisa para ser desenvolvida. Por ocasião da formação de tal núcleo, retomei o projeto de construção do texto “Noites brancas”, já pensando na possibilidade de desenvolvê-lo com um olhar não psicológico.⁷⁷

Aliaram-se nesta pesquisa duas coisas: os estudos sobre a obra de Dostoiévsk e os estudos sobre a atenção do ator no processo criativo. Isto acabou por marcar o espetáculo como um desdobramento de nossa pesquisa de mestrado.

Depois de um período de intensos estudos, ao invés de trabalhar com atores, decidi convidar as pessoas do próprio “Núcleo Sofia”, já envolvidas no estudo da obra “Noites Brancas”, para participarem do espetáculo como atrizes. Ravena Sena Maia e Hanna Araújo, respectivamente formadas em Comunicação Social e Pedagogia, aceitaram prontamente participar como atrizes do espetáculo, apesar de não possuírem uma experiência anterior como tal.

Tal convite não se deu por acaso. Pensei que uma pessoa que tem formação de ator, qualquer que seja, já está imbuída de uma técnica, o que inviabilizaria o método de trabalho que queria desenvolver. Mesmo eu tive muitas dificuldades em

⁷⁷ Esta pesquisa foi em 2008, contemplada pelo Fundo de Investimentos Culturais de Campinas (FICC), que através do seu financiamento possibilitou a realização do projeto.

me apropriar da questão da atenção, como ator, sem me remeter a todo treinamento Stanislávskiano, brechtiniano, grotowskiano, entre outros, dos quais estou totalmente impregnado. Na verdade meu corpo não consegue esquecer esta técnica pela qual o treinei durante os quatro anos de graduação e a qual, ainda hoje, utilizo para o ensino de teatro.

Mas as não-atrizes⁷⁸ Hanna e Ravena, que não tinham nenhuma técnica anterior, eram sujeitos interessantes para testar a possibilidade de construir um treinamento e uma criação baseadas na atenção. Em julho de 2009 demos início aos ensaios.

Construí uma série de jogos e exercícios de atenção. Estes foram complementados por uma preparação corporal ministrada por Nadya Moretto, participante, e por uma preparação vocal conduzida por Rafael Vanazzi, pesquisadores do Núcleo Sofia - formados, respectivamente, em dança e em música.

Também convidei para participar do projeto Milton de Almeida, artista plástico e professor da Faculdade de Educação da UNICAMP, que ficou responsável por trazer, a partir da cena, estímulos em forma de textos, músicas e imagens; e Lucia Reily, arte-educadora e professora do Instituto de Artes e da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, que ficou responsável pela orientação estética a fim de tornar o espetáculo acessível a deficientes visuais e auditivos.

Toda a equipe somou esforços visando a desenvolver estratégias para que o espetáculo cênico fosse desenvolvido a partir da atenção. Muitas vezes a atenção também serviu como mote direto de nossas pesquisas. Por exemplo, quando ao ler

⁷⁸ Utilizo o termo não atrizes para designar, neste caso, Hanna Araújo e Ravena Sena Maia. Digo isto para salientar não só sua inexperiência no fazer teatral como também a ausência de um treinamento técnico anterior ao projeto.

o texto “Noites brancas”, nos perguntamos o que chamava a nossa atenção, ainda hoje, neste texto.

O primeiro tema que surgiu das discussões sobre a leitura do texto foi o da incapacidade de comunicação entre as pessoas, falar e não ser entendido. Nos deparamos com uma crescente dificuldade em estabelecer uma comunicação direta e efetiva com o outro, mesmo com a proliferação dos meios de comunicação dos últimos anos. Este ponto me remeteu diretamente à questão do teatro e à dificuldade dos atores em dizer o que querem aos espectadores, e por isso tomei-a como pertinente.

Ao desenvolver o assunto chegamos à compreensão de que uma comunicação efetiva, ou a impossibilidade de que ela aconteça, só poderia ser descrita, metaforicamente, por meio da ideia de encontros e desencontros, e que este era o assunto da obra de Dostoiévski que mais ressoava em nós. Mas o resultado que eu queria, na cena, não poderia ser alcançado através dos procedimentos tradicionais de treinamento. Decidi reinventar estes procedimentos exacerbando o que tinham de atencionais.

Partindo do mote encontro e desencontro todos trouxeram diversos materiais de trabalho para o processo de criação, dentre os quais podemos citar textos, músicas, cartas e histórias pessoais, entre outros. Mais que isso, todos trouxeram à sala de ensaio sua história pessoal.

Em paralelo ao trabalho de levantamento de materiais, pesquisa e discussão, foi desenvolvido com as não-atrizes um processo de preparação, baseado na atenção, sobre o qual discorreremos adiante.

Dentre as principais obras que nos inspiraram, partindo do eixo temático encontro/desencontro, acabaram restando de forma direta no espetáculo os textos:

“Noites Brancas” de F. Dostoiévski, “Balada do Café Triste” de Carson McCullers e “Uma boa, boa cidadã” de Abbas Kiarostami.

4.2 Um treinamento para não-atores

Havia uma série de treinamentos que eu poderia aplicar as não-atrizes naquele momento. Parecia muito mais confortável e seguro me utilizar de procedimentos sob os quais eu mesmo tinha feito a minha formação como ator. Mas o resultado que eu queria, na cena, não poderia ser alcançado através dos procedimentos tradicionais de treinamento. Decidi reinventar estes procedimentos exacerbando o que tinham de atencionais.

Portanto, antes de trabalhar propriamente na criação do espetáculo, houve um período em que foi preciso tatear em busca de um treinamento que fosse eficaz para deixar as não-atrizes em um “estado criativo”⁷⁹ e que resultasse num tipo de encenação.

Percebi, logo no início do processo, que seria necessário um mínimo de treinamento corporal para oferecer possibilidades de criação às não-atrizes. Elas tinham o material para a criação e era preciso auxiliá-las com as estratégias para acessar e transformar este material bruto em cena. Para isso foi preciso levá-las a um estado de atenção diverso do cotidiano.

Escolhi a milenar arte do Kung Fu (Wushu) como base para o treinamento físico para o espetáculo, por entender que através de sua prática as não-atrizes poderiam desenvolver suas capacidades de concentração, ou seja, de atenção.

⁷⁹ Utilizo a expressão “estado criativo” no sentido que é comumente usada no dia a dia das artes, referindo-se a um momento em que o criador tem todas as condições técnicas, pessoais e ambientais favoráveis a criação. O “estado criativo” parece, sobretudo, ligado a capacidade de concentração da atenção sobre o presente, no processamento dos estímulos internos e externos para a criação artística.

Os primeiros encontros práticos foram utilizados para trabalhar a concentração das atrizes através de execuções de *Katas*⁸⁰ e de alongamentos. Criamos uma sequência de alongamentos como forma de voltar a atenção das não-atrizes para o seu corpo e o seu funcionamento, buscando tornar conscientes os movimentos que são executados diariamente. Por outro lado, através dos *Katas*, trabalhamos ao mesmo tempo o seu condicionamento físico, a sua imaginação e memória. A atenção tinha que estar totalmente concentrada na ação para tornar possível a aprendizagem da sequência, ou sua rememoração, e tinha-se que imaginar o adversário para que o golpe fosse executado com precisão.

Um dos primeiros exercícios que fizemos foi o de observação do nosso corpo na relação com o corpo do outro, com o ambiente e com estímulos externos - como a música. Neste exercício pude observar que a linguagem de expressão do corpo das atrizes começava a se expressar. Era possível acompanhar quando sua atenção estava concentrada na realização do exercício e quando ela se desviava para pensamentos alheios à ação que estava sendo executada. No vídeo⁸¹ é possível reparar que várias vezes as atrizes se desconectam e retornam ao fluxo da dança novamente.

Neste primeiro momento de preparação para a criação, desenvolvi diversos exercícios para trabalhar a percepção de Hanna e Ravena sobre o mundo e sobre elas mesmas. Seguindo a ideia dos mecanismos atencionais que é proposta por Stanislávski, desenvolvemos o exercício de ampliação da percepção através da

⁸⁰ Termo utilizado no Kung Fu para denominar uma sequência de movimentos. O *Kata* pode ser descrito como uma coreografia que representa uma luta imaginária, na qual o praticante deve executar com a máxima precisão os golpes, como em uma luta real.

⁸¹ Link 9 - Exercício da dança com contato mínimo. Veja no link a seguir um trecho deste treinamento: <http://www.youtube.com/watch?v=o9ZaTxk43B8>

concentração da atenção em um dos sentidos A ideia central deste exercício foi a de treinar a capacidade de atenção focalizada das não-atrizes, possibilitando um estado criativo e posteriormente a concentração na execução da cena.

Todos exercícios que desenvolvemos visavam a treinar a capacidade de concentração em um objetivo e que esta capacidade durasse cada vez mais, ou seja, estabelecemos diversos exercícios, diversas estratégias, buscando desenvolver a capacidade de atenção das não-atrizes.

O período de treinamentos em sala de trabalho durou aproximadamente um mês. Durante este tempo desenvolvemos além das atividades já descritas, um treinamento vocal baseado na atenção e em diversos jogos. Ao fim deste mês, a capacidade de concentração da atenção voluntária e involuntária (estado de atenção) das não atrizes se elevou de forma visível. No fim deste período os corpos estavam atentos e disponíveis, sem o enrijecimento que os atores normalmente apresentam.

Claro que a criação já tinha começado durante o treinamento, pois todo o material que fora estudado estava sendo processado de alguma forma durante este período, mas após este primeiro mês é que entramos de forma direta no campo da criação, no qual pude comprovar se o treinamento baseado na atenção era, ou não, eficaz.

Passamos a alternar o treinamento e a composição de cena. Na primeira cena⁸² que as não-atrizes compuseram, ainda em julho de 2009, baseadas em uma passagem do texto “Noites Brancas”, começou a desenhar-se como elas a pensavam. Ainda era bastante difícil para elas concentrar a atenção na criação, mas

⁸² Link 10 - Veja no link abaixo um trecho da primeira cena que foi criada para o espetáculo por Hanna e Ravena: <http://www.youtube.com/watch?v=uGesN5A1dDg>

aos poucos isso foi se tornando cada vez mais fácil e natural, devido à repetição dos exercícios.

É interessante comparar o nível de concentração dos treinamentos de julho com os treinamentos de setembro de 2009⁸³. Me parecia que elas eram outras pessoas em cena. Realmente sua capacidade de concentração nos exercícios tinha aumentado de tal forma que não era mais preciso tocar neste assunto.

Foi importante neste processo encontrar disparadores deste estado de atenção. Entre estes procedimentos, os que mais utilizávamos era a sequência de alongamentos, a de *Katas* e algumas músicas. Assim que as não-atrizes executavam um destes procedimentos disparadores era como se o seu corpo entendesse que era hora de elevar a atenção a um estado extracotidiano. Com isso elas adquiriam uma presença cênica muito interessante e mais agilidade na reação aos estímulos que eu propunha.

Foi indubitável a importância do treinamento da atenção para que as não-atrizes pudessem criar o espetáculo. Esse foi o modo que encontrei de fazer o treinamento, nestas circunstâncias, mas penso que esse treinamento pode ser conduzido de diversas formas, de acordo com o que cada processo pede.

⁸³ Link 11 - Veja no link abaixo alguns trechos do ensaio de setembro de 2009:
<http://www.youtube.com/watch?v=4auOArbFv6s>

4.3 Um processo criativo baseado na atenção

No início do segundo mês entramos no tempo de criação do espetáculo. Normalmente os atores se utilizam de seu repertório anterior para criar a cena, recorrendo inclusive a seus “truques”⁸⁴, modos de atingir a atenção do espectador já testados em experiências anteriores. Mas e os não-atores, recorrem a quê?

Foi possível identificar, desde o início do processo criativo, que os não-atores recorrem também às suas experiências anteriores. As vivências pessoais fornecem um vasto material de criação, sem ter passado pelo teste da cena. Isto acaba por criar um espaço de incerteza no processo de criação das não-atrizes, muito maior do que o existente nos processos com atores treinados.

Esta inexperiência da cena do não-ator tem seu lado positivo, que se refere à possibilidade de encontrar um modo de atenção adequado àquela cena a partir da própria cena, sem recorrer a truques ou a procedimentos cristalizados. Mas a inexperiência também pode levar o não-ator a um processo de bloqueio, de interrupção do fluxo criativo.

Diante disto optei por trabalhar de forma lúdica os conteúdos que as atrizes traziam de suas experiências pessoais. Para isto, principalmente no início do processo criativo, utilizamos improvisações e jogos livres, sempre com a atenção apontada para um ponto do jogo, um objetivo, uma meta. Com o passar dos ensaios os pontos de atenção foram sendo multiplicados.

Esta multiplicação dos pontos de atenção pode ser explicada da seguinte forma. Partimos de um único ponto de atenção temático: o encontro e o desencontro

⁸⁴ Utilizamos a palavra truque, no sentido de ações ou conjunto de ações que tem um efeito já conhecido do ator e que empregado toda vez que ele deseja uma certa reação do espectador. Cada ator parece ter seus próprios truques, desenvolvidos a partir de sua experiência prática. Por exemplo, os palhaços têm em suas apresentações diversas rotinas que são utilizadas para provocar o riso. Também pode ser chamado de gag ou de lazzo, conforme era utilizado na commedia dell'arte.

de Nastenka e do narrador. Assim que as atrizes se apropriaram desta relação, começamos a inserir a questão do encontro e do desencontro sob o ponto de vista de outros autores de literatura, cinema, música e teatro. Ainda pedi às atrizes que trouxessem suas experiências de encontro e desencontro para a cena. Todo o material foi trabalhado de modo improvisado e gerou cenas. Quando as atrizes se acostumaram com as cenas, pedi para que elas trocassem de papel, propiciando um outro ponto de vista sobre o mesmo material.

Este é apenas o exemplo de uma das diversas ações de multiplicação dos pontos de atenção para a criação do espetáculo. É como se a atenção das não-atrizes estivesse sempre sendo mais e mais exigida, tanto em seu caráter de focalização quando em sua multiplicidade. Concentradas em vencer tais desafios da atenção, as atrizes criavam de maneira distraída a peça. Como disse John Lennon, *a vida é o que lhe acontece, enquanto você está ocupado fazendo outros planos*, e não poderia ser diferente no teatro.

Por estarem preocupadas com os pontos de atenção propostos durante os ensaios, Hanna e Ravena não percebiam conscientemente os conteúdos que eram externalizados em seu fluxo criativo. Quando eram alcançados os objetivos atencionais, logo estes eram substituídos por propostas mais complexas. Por isso no momento dos ensaios, de forma geral, a criação acontecia de forma distraída, embalada pelo ritmo e energia do próprio ensaio.

Minha teoria a esse respeito é que a atenção voluntária não deve estar focalizada na criação em si, mas deve ocupar-se de objetos levianos ao processo criativo para liberar a externalização de conteúdos mnemônicos ou imaginários através da distração do ator.

Claro que existem formas de teatro construídas, prioritariamente, a partir da atenção voluntária, em especial as formas de teatro mais tradicionais e que se utilizam de uma linguagem codificada, tais como o *Nô* japonês e o *Kathakali* indiano. Porém, as formas de teatro ocidentais que dependem, em geral, de mais de uma criação original do papel, pressupõem um processo investigativo em sala de ensaio no qual a criação é feita a partir da emersão de conteúdos que afluem de modo pouco racional.

Fiz a opção de não esconder os procedimentos utilizados para a construção da cena na sua versão final. Isto fica muito claro na cena “das casas”⁸⁵, na qual é possível ver, em cena, todo o processo de criação. A atenção estava em um primeiro momento em falar o texto de uma forma audível. A isso foi acrescentado a dificuldade de executar um *katá* enquanto a fala era executada. A experiência trouxe por si novas sonoridades e significações. Depois propomos colocar a atenção no ritmo da cena, das ações e da fala. E assim a cena foi composta e ganhou significação para as não-atrizes e para os espectadores.

É interessante notar que por não passar por um processo racional de construção, a cena das casas era considerada pelas não-atrizes uma cena ininteligível. Nem mesmo elas entendiam a cena. Sempre acreditei que os espectadores entenderiam, cada qual ao seu modo, a cena. Minha crença se efetivou durante as apresentações. Esta sempre foi uma das cenas que causavam mais espanto à plateia e que capturava sua atenção mais fortemente, significando.

⁸⁵ Link 12 - O Trecho da cena das casas do espetáculo “Se chover eu não virei...” pode ser visto, em sua versão final, através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=HxW6-hXFGhM>

De maneira geral, fui esculpindo a cena a partir da materialidade do que era apresentado pelas não-atrizes. Quando necessário, dirigindo seus movimentos e estimulando seus corpos e mentes. Em cerca de dois meses de processo criativo começava a se esboçar o espetáculo. Passamos a dedicar a atenção a este esboço, buscando encontrar nele os caminhos que levassem ao espetáculo.⁸⁶

Como efeito de nossa proposta, houve uma desnaturalização da cena, ou seja, cada vez que a cena começava a se estabelecer, eu propunha novos desafios, novos pontos de atenção que obrigavam Hanna e Ravena a retomar a criação. Os critérios para que a cena fosse reproduzida diariamente nos ensaios, passou, aos poucos, da sua forma externa para o seu foco de atenção. Pouco importava, naquele momento, se o movimento tinha sido feito do mesmo jeito que no ensaio anterior, pois o que realmente importava era se o foco da atenção do ensaio anterior tinha sido retomado e retrabalhado.

No fim do nosso processo de criação havia muito material composto por Ravena e Hanna. Como diretor, busquei criar uma ordenação baseada nos fluxos de atenção que aquele material me despertava enquanto espectador, criando expectativas, ritmos e pequenas narrativas, encadeadas de uma forma a criar três diferentes *tableaux* (quadros) dentro da cena.

Neste ponto exerci minha função de “dramaturgo da atenção” e tracei uma arquitetura da cena baseada nela, ou seja, pensando como podia conduzir a atenção do espectador em cada momento da peça para obter o resultado desejado. Neste momento de criação como encenador, a maior parte desta arquitetura se deu

⁸⁶ Link 13 - Trechos da primeira versão do espetáculo, de setembro de 2009 podem ser vistos através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=Kplwhe523UQ>

de modo intuitivo, em uma construção diária na qual foi assentado cada pedaço do espetáculo.⁸⁷

Neste último tempo de ensaio, antes da apresentação pública, fizemos dois ensaios abertos nos quais pudemos ver e debater se as estratégias de condução da atenção do espectador e sua eficácia. Neste momento da criação, quase no limiar da apresentação, foi possível desenvolver a ideia da dramaturgia da atenção da cena, principalmente no que tangia à ação do encenador. Neste momento também buscamos identificar a eficácia sobre a atenção dos espectadores do espetáculo.

Fez também parte do processo de criação a influência dos pontos de vista de pessoas que não participaram diretamente dele. Identifico diversas pequenas modificações na estrutura e na forma como o espetáculo era executado a partir do discurso e da opinião destes participantes externos ao processo. Seu papel foi fundamental para a construção do espetáculo, pois suas presenças e opiniões são como pequenas amostras de público e servem de teste para saber a eficácia e o resultado do que foi criado⁸⁸.

Para fazer a análise da condução da atenção do espectador, dividimos a peça em uma linha de narrativa para cada sentido, de modo que existiam a narrativa visual, a narrativa auditiva, a narrativa olfativa, a narrativa gustativa e a narrativa tátil. Buscamos um maior equilíbrio entre as narrativas de forma a proporcionar uma

⁸⁷ Me lembro neste ponto da anedota aplicada por Edgar Allan Poe quando, após publicar seu poema “O corvo”, escreveu um artigo intitulado “Filosofia da Composição” dizendo que tinha pensado a estrutura formal do poema antes de compô-lo, o que muitos acreditam que foi um golpe do autor, pois a análise foi feita depois da escrita da poesia e não antes. Lembrei disso, pois atribui-se ao diretor uma espécie de onisciência racional durante a criação do espetáculo, mas isso parece ser um mito. O processo criativo do diretor teatral depende tanto de um tipo de conhecimento sensível, intuitivo e não racional quanto qualquer processo criativo de um ator, de um poeta ou de um cientista.

⁸⁸ Link 14 - Algumas falas destes espectadores-colaboradores podem ser vistas através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=6Q4KwVGQPI0>

comunicação eficaz tanto para espectadores com deficiência visual ou auditiva como para espectadores sem nenhuma deficiência cognitiva aparente.

Enfim, o processo criativo da peça caminhou de forma firme, racional e intuitiva, através da tentativa e do erro e da exploração da atenção como ferramenta de criação. Essa escolha se mostrou acertada para este tipo de processo criativo. Não é possível dizer sempre se vai dar certo, mas para este processo a atenção foi uma ferramenta extremamente eficaz.

A peça ganhou uma forma, mais ou menos fixa, em que tínhamos claro o caminho pelo qual desejávamos que a atenção do espectador fosse conduzida, propiciando-lhe um espaço de liberdade, próprio à criação de sua narrativa pessoal. Optamos no espetáculo por um tipo de narrativa na qual o texto ainda existe de forma fragmentada, criando assim três espaços de significação possíveis.

O primeiro consiste em entender racionalmente o mote de cada pequena história. Para evitar que o espectador se dilua na narrativa, adotamos o uso dos títulos explicativos antes da cena, assim como havia sido proposto Brecht (1967). O segundo consiste em uma fruição sensível e distraída da peça, propondo ao espectador que se deixe permear pelos seus estímulos. O terceiro consiste em preencher os espaços em branco na narrativa, propondo ao espectador que crie sua própria narrativa a partir do material apresentado.

Era possível que a significação se desse das três formas de modo horizontal, ou seja, com a mesma importância a cada uma. Também era possível que não significasse nada, em nenhuma das três formas de significação que gostaríamos. Só nos restava testar o espetáculo levando-o aos espectadores.

4.4 Apresentações do espetáculo “Se chover eu não virei...”⁸⁹

Ao fim da preparação, marcamos 6 apresentações do espetáculo em três locais completamente diferentes, de forma a criar diversas amostragens de público. Ainda que pequena, a amostragem foi representativa. O primeiro lugar que apresentamos foi o CEPRE-UNICAMP⁹⁰, o segundo lugar foi o Centro Cultural Louis Braille de Campinas⁹¹ e o terceiro lugar foi a Sala de Espetáculos do Departamento de Teatro da Prefeitura de Paulínia⁹². Os espaços de apresentação ofereceram três oportunidades ímpares para apresentação do espetáculo e influenciaram diretamente em sua avaliação.

No espaço do CEPRE-UNICAMP foi desenvolvida antes da apresentação do espetáculo uma oficina de “vivências sensoriais”, em que, durante o período de quatro semanas antes das apresentações, trabalhamos com os deficientes auditivos adultos e com seus familiares, atendidos pela instituição, as possibilidades de fruir o mundo através dos nossos sentidos.

⁸⁹ Link 15 -Uma videogravação completa do espetáculo “Se chover eu não virei...” pode ser vista através dos links abaixo.

Parte 1 – Introdução e Cena 1 - <http://www.youtube.com/watch?v=E-vlUS2s0rw>

Parte 2 – Cena 2 parte I - <http://www.youtube.com/watch?v=YA8gto8gmYU>

Parte 3 – Cena 2 parte II - <http://www.youtube.com/watch?v=ETVye5hKlmw>

Parte 4 – Cena 3 e Epílogo - <http://www.youtube.com/watch?v=xMtueZJN0C4>

⁹⁰ O CEPRE é vinculado à Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas, tendo por finalidade a pesquisa, o ensino e a assistência na área das deficiências sensoriais. Lá são feitos atendimentos, principalmente a crianças com deficiências auditivas, que são acompanhadas por especialistas, buscando sua inserção na sociedade.

⁹¹ Centro Braille conta com uma equipe interdisciplinar constituída por pedagogos, assistentes sociais, psicólogos, terapeutas ocupacionais, técnicos em orientação e mobilidade, professor de educação física, e ainda com um corpo de voluntários que exercem atividades técnicas e de apoio. A missão do Centro Braille é favorecer a inclusão social e o exercício da cidadania das pessoas com deficiência visual. O objetivo do trabalho é prestar serviço nas áreas educacionais, habilitação / reabilitação e inserção no mercado de trabalho.

⁹² Espaço da Prefeitura Municipal de Paulínia utilizado como centro de formação de artes cênicas e como local de apresentação de espetáculos para a população da cidade.

Buscamos com este trabalho desnaturalizar a fruição do mundo para estas pessoas e oferecer-lhes a possibilidade de vê-lo de uma forma diferenciada, crendo que desta forma contribuíamos para que eles estivessem mais porosos e se sentissem mais preparados para a fruição do espetáculo. O público da oficina era composto em sua maioria por pessoas sem muitos recursos financeiros, inclusive contando com alguns analfabetos. A maior parte destes espectadores nunca tinha ido ao teatro, de forma que não contavam com uma experiência prévia frente a uma apresentação teatral.

Na apresentação de estreia no CEPRE-UNICAMP⁹³ os espectadores receberam muito bem a apresentação e pude notar as dificuldades que tinha, enquanto ator e como encenador, de conduzir a atenção dos deficientes auditivos pela cena, diminuindo, desta forma, a eficácia comunicativa do espetáculo.

Nas duas apresentações que fizemos no CEPRE contamos com uma intérprete de LIBRAS que estava assistindo o espetáculo e traduzindo ao mesmo tempo pedaços da narrativa falada, segundo as solicitações dos deficientes auditivos.

Foi uma experiência muito interessante do ponto de vista da pesquisa ver o jogo que a atenção dos deficientes auditivos fazia entre a cena e a intérprete de LIBRAS. Era como se estivessem assistindo um filme em outra língua e a intérprete lhes apresentasse a legenda.

Pensei durante o processo que as pessoas se contentariam em fruir com seus sentidos aquilo que podiam, mas a experiência de apresentação para o público com

⁹³ Apresentamos o espetáculo pela primeira vez no dia 09-12-09 no CEPRE-UNICAMP. Mostramos nosso trabalho em uma pequena sala onde cabiam cerca de 30 pessoas. Fizemos uma apresentação pela manhã e outra no período da tarde. As pessoas que fizeram a oficina estavam todas na apresentação da manhã. Na apresentação da tarde a plateia era composta por pessoas que não tiveram contato prévio conosco, ou seja, não participaram da oficina de vivências sensoriais

deficiência auditiva me fez perceber que é muito difícil ignorar o sentido da peça que está faltando, neste caso por ausência dos sons da peça.

Se essa falta não pode ser suprimida, ao menos ela pode ser trabalhada. Como? Descobri que de várias formas. As que encontrei neste processo foram as de oferecer uma formação ao público ou mesmo uma intérprete, ainda que nenhuma delas pareça ideal. Talvez a ideal seria colocar as libras como uma espécie de linguagem da peça, mas mesmo assim nem sempre os não ouvintes teriam a sensação de que se está faltando algo.

De qualquer forma, o simples fato de haver uma formação de público faz toda a diferença. Isso ficou evidente pelo contraste entre a primeira e a segunda apresentações feitas no CEPRE. Parece que a formação, feita com os espectadores que assistiram a primeira apresentação foi essencial para que estes ficassem mais a vontade durante o espetáculo. Os espectadores que frequentaram a oficina de formação ficaram mais atentos aos estímulos sensoriais do que os outros. Com isso eles ficaram mais livres para fazer suas próprias leituras da peça.

Em nossa conversa com os espectadores que frequentaram a oficina realizada após a apresentação, eles pareciam muito contentes por terem conseguido entender, cada um do seu jeito, o espetáculo. De certa forma eles tinham sido preparados pela oficina para isto e estavam seguros de que iriam conseguir entender. Isso permitiu que durante a exposição do espetáculo eles participassem de forma ativa, criando suas próprias narrativas, como se montassem um quebra-cabeças.

Na apresentação da tarde, na qual as pessoas não tinham feito a oficina, transpareceu durante todo o tempo de apresentação, principalmente no debate que foi realizado depois da apresentação, que havia um grande incômodo dos

deficientes auditivos em não conseguir entender o que era dito. É como se eles estivessem privados do sentido real do espetáculo por não poderem acompanhar as falas. Mesmo a interferência da intérprete de LIBRAS não foi suficiente para que eles se sentissem livres para operar com as narrativas propostas.

Isso nos leva a crer que por si só o espetáculo não tem o poder de formar seu público. Ele só alcançara sua máxima eficiência estética e atencional se o espectador estiver preparado para aquela experiência.

O sentimento de privação do sentido do espetáculo, pelo qual passaram boa parte do público, não foi nem um pouco produtivo, pois levou-lhes a um verdadeiro congelamento dos mecanismos racionais. Na maior parte dos casos, os espectadores que não passaram pela oficina e que possuíam uma perda auditiva severa, não conseguiram concentrar a atenção visual no espetáculo que continha a principal narrativa que eles podiam apreender, nem se permitiram fruí-lo na distração, ao contrário, ficavam com sua atenção voluntária tentando ler na boca do ator ou nos gestos da tradutora que reproduziam a fala em LIBRAS o sentido do espetáculo.

A partir de seu comportamento como espectadores é possível supor que não foi possível aos deficientes auditivos que não participaram da oficina fruir o espetáculo em nenhum dos três modos de compreensão que esperávamos. Portanto, para o espectador com perda auditiva, em especial para os que tem perda severa, parece que é necessário adotar a oficina de formação de público como prática obrigatória antes do contato com este espetáculo.

Mas não seria esta prática um modelo interessante para todos os espectadores, iniciados ou não no teatro? De certa forma parece que a experiência que tive com as demais apresentações responde a esta pergunta.

No segundo local de apresentação, o Centro Cultural Louis Braille de Campinas, foi possível ter duas experiências distintas, apresentando para públicos muito especiais: crianças e deficientes visuais.⁹⁴ Antes de realizar a apresentação tive contato com alguns dos deficientes visuais atendidos pela instituição em oficinas de canto coral, desenvolvidas pelo participante de nosso projeto Rafael Vanazzi. Este primeiro contato foi importante para que eu pudesse desenvolver estratégias de abordagem deste público.

Durante o início da apresentação, percebi que havia ainda um incômodo gerado pela ausência das imagens, manifesto no público com deficiência visual, mas pareceu que ao longo da apresentação eles foram deixando de lado as questões ligadas à visão para se atentar às outras narrativas.

É bem difícil para mim, como ator ou diretor, saber se eles estavam prestando atenção realmente, ou não. Uma pessoa visuo-normal, está geralmente olhando para o lugar no qual se concentra sua atenção, mas o deficiente visual não. Como medir e comparar a atenção dos deficientes visuais? Parece que uma forma de fazê-lo é através do discurso que eles elaboraram sobre a sua experiência. Outra forma talvez seja estudar como o corpo deles reage, buscando captar melhor a sonoridade do espetáculo.

No debate que foi feito após o espetáculo⁹⁵ foi possível constatar que os espectadores com deficiência visual possuíam uma grande capacidade de criar as imagens do que era apresentado através de sua imaginação e que para isso eles

⁹⁴ Apresentamos no CCLB no dia 10-12-09 o espetáculo em duas sessões seguidas. A primeira sessão foi apresentada quase que exclusivamente para portadores de deficiências visuais, todos frequentadores diários da instituição. Na segunda sessão o público era composto de crianças que tinham por volta de 7 anos de idade e que vieram de uma escola vizinha ao Centro Cultural Louis Braille.

⁹⁵ Link 16 - O vídeo do debate pode ser acessado através do link:
<http://www.youtube.com/watch?v=YvFGMUrXLwk>

utilizavam dos dados captados por seus outros sentidos. Um som dos guizos que utilizávamos, um cheiro de café, a sensação do vento que bate no rosto quando a saia gira, são todos componentes do espetáculo que é imaginado por este espectador.

Através dos seus discursos posso afirmar que o espetáculo atingiu um bom grau de eficiência comunicativa, mas que esta seria multiplicada se os espectadores tivessem passado por uma oficina de formação antes de assistir a peça. Portanto, nesta apresentação, parece que consegui atingir as três metas de comunicação que tinha proposto.⁹⁶

A deficiência visual pareceu ser um obstáculo menor do que a deficiência auditiva frente a fruição do espetáculo “Se chover eu não virei...”. Isto aconteceu, provavelmente, por que o deficiente auditivo não consegue estabelecer uma comunicação verbal, entender a linguagem falada, pela qual passa o elemento central do teatro, desde a Grécia: o *Mithos*.

Mesmo vivendo em um mundo baseado em imagens, toda a comunicação entre os homens está ainda muito ligada à fala. Para compor um teatro com signos tão potentes e inteligíveis quanto a língua falada, seria necessária uma espécie de linguagem corporal, que fosse comum ao ator e ao espectador, tal como acontece no Kathakali⁹⁷, por exemplo.

Na segunda apresentação no Centro Cultural Louis Braille fomos surpreendidos por um público formado predominantemente por crianças. Digo

⁹⁶ Este material serviu inclusive para compor o vídeo-pôster apresentado por ocasião do 2º Seminário Internacional de Educação Estética (2010). O vídeo-pôster pode ser acessado através do link: http://www.youtube.com/watch?v=6_M_BBU2YFM

⁹⁷ Dança indiana tradicional na qual há uma extrema codificação dos movimentos, que constituem em si uma linguagem própria que é dominada por interpretes e por espectadores.

surpreendidos pois não tínhamos pensado no espetáculo como uma criação para o público infantil, ainda mais neste caso, em que eram crianças com uma média de idade de 7 anos de idade. Como o conteúdo do espetáculo não tinha nada inadequado à crianças, decidi apresentar a peça do mesmo modo como para os adultos: sem cortes.

Decidi apresentar a mesma peça, mas não foi o que fizemos. Isso aconteceu porque era impossível ignorar que o público era formado por crianças. Acabamos “pegando mais leve”. As crianças tiveram medo em uma cena que nunca imaginamos: a dança inicial. Por outro lado na cena do “vudu” elas não ficaram com nenhum medo. Adoraram!

Esta experiência nos possibilitou ver, de forma definitiva, como o espectador influencia no fazer do espetáculo. No caso dos deficientes visuais também utilizamos, instintivamente, mais falas para explicar o que estava acontecendo visualmente na cena, mas no caso das crianças foi mais incrível. Surgiu um carinho nas falas, uma ternura, um cuidado com as palavras que nunca a peça tinha experimentado.

Cheguei a duvidar da eficácia da peça com este público, tão especial, mas durante a própria apresentação pude sentir que de alguma forma o espetáculo tinha pego os pequenos espectadores. Isso foi comprovado no debate, momento no qual pude constatar que eles, mais do que qualquer outro público adulto, tinham construído a sua própria história e dado um significado próprio ao que tinha sido apresentado. Talvez esse fosse o espectador que necessitasse menos da oficina de formação. Que contradição!

Esta experiência, propiciada pelo acaso, corrobora com a minha intuição de que um espetáculo construído a partir da atenção e que forneça espaços para que o

espectador seja, em potência, um criador, pode atingir espectadores diferentes, de formas diferentes e ter significados diferentes, sendo eficaz em sua função de comunicar.

O interessante de todas estas quatro apresentações é que a maior parte dos espectadores, quase que em sua totalidade, nunca foram ao teatro. Mas o que isto quer dizer? A princípio quer dizer que eles estão poucos familiarizados com as regras do jogo palco/plateia. Por outro lado eles estão muito acostumados a ler imagens, a acompanhar narrativas, entre outras coisas, em meios como a televisão e o cinema (ainda que na televisão).

Há uma certa dificuldade de formular opiniões sobre o espetáculo, mas este espectador não iniciado é capaz de fruir o espetáculo, de ter prazer neste ato e de criar uma significação para o que foi visto. Isto nos remete à afirmação de Aristóteles (1979) de que *ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado.*

O que quero dizer é que parece existir um prazer quase que fisiológico em ver alguém representando, mesmo que não se entenda racionalmente o que a representação quer dizer. É como quando se ouve uma música em uma língua desconhecida, ou mesmo uma canção sem letra, e há um prazer nisto. É um prazer que advém de um estímulo sensível. Bem ou mal, creio que este prazer estava presente na maior parte dos espectadores que assistiram ao espetáculo.

Uma situação um pouco diferente aconteceu em Paulínia, o último local onde ocorreram estas apresentações para a pesquisa.⁹⁸ É importante dizer que há na cidade, desde 1993, um processo contínuo de formação de público através de cursos livres de teatro para crianças, adolescentes e adultos, ministrados por Benê Silva, atual Diretor do Departamento de Teatro de Paulínia. Com isto conseguiu-se criar na pequena cidade, que tem cerca de 82.000 habitantes, uma cultura de ir ao teatro. Portanto, neste caso, fizemos apresentações para pessoas que, em sua maioria, já foram algumas vezes ao teatro.

Outra diferença desta apresentação foi que, ao invés do espetáculo ir até o local que as pessoas frequentavam, como aconteceu no CCLB e no CEPRE, as apresentações foram realizadas em uma sala de espetáculo que contava com um palco italiano e com uma disposição frontal. As pessoas da cidade foram até o teatro, enquanto nas experiências anteriores o teatro tinha ido até as pessoas.

Alguns fatos foram interessantes nesta apresentação. O primeiro foi o da presença espontânea de um grupo de deficientes auditivos. Parece que neste contexto, em meio a um público comum e espontâneo, eles estiveram menos preocupados em estar perdendo o significado do espetáculo e conseguiram fruí-lo à sua maneira. Esta experiência se difere da que vivi no CEPRE e me leva a refletir o quanto estas concepções sobre a plateia podem ser generalizadas.

O segundo fato interessante foi que algumas pessoas sem deficiência quiseram assistir ao espetáculo duas vezes, sendo a primeira normalmente e na segunda experimentando assistir se privando da visão ou da audição. As pessoas

⁹⁸ O terceiro local de apresentação foi a Sala de espetáculos do Departamento de Teatro de Paulínia, onde realizamos duas sessões, para cerca de 70 pessoas cada, no dia 11-12-09. Nesta apresentação os espectadores eram em sua maioria pessoas da cidade que fazem os cursos de teatro oferecidos pela Prefeitura de Paulínia ou que costumam assistir as peças apresentadas no espaço.

tem muita curiosidade de saber como é ser cego ou surdo, mas me parece que simplesmente fechando os olhos não se chega nem perto da experiência da perda da visão. De qualquer modo, esta proposta, que foi um pouco minha e um pouco dos espectadores presentes, tornou possível ao espectador ver a peça sob um outro ponto de vista.

Durante a apresentação e posteriormente no debate, percebi que este público, já iniciado, apesar de sentir uma dificuldade inicial na fruição do espetáculo devido a fragmentação da narrativa, foi aos poucos entrando no jogo proposto pela peça e criando suas próprias narrativas a partir das partes das histórias que eram apresentadas.

O maior estranhamento que a peça causou nos espectadores destas duas apresentações realizadas na cidade de Paulínia, foi em relação a como o *Mithos* foi disposto no espetáculo. Ao que parece a maior parte dos espectadores são iniciados no teatro dramático e não possuem ferramentas para desenvolver uma análise confortável de um teatro no qual a narrativa não esteja em primeiro plano, disposta de forma linear.

Sobre estes espectadores acostumados ao drama representado através de uma linguagem realista, por força da TV, do teatro ou do cinema, paira certa dúvida se entenderam ou não o espetáculo. Parece que tal dúvida não seja um bom sinal, ou seja, não é produtiva, pois se este pensamento vier durante apresentação ele vai desviar a atenção dos espectadores para um lugar árido, onde nada pode brotar.

Talvez por este motivo tenhamos mantido a narrativa ainda viva, apesar de fragmentada, em nossa peça, principalmente através da fala das não-atrizes. Isso forneceu uma porta de entrada para este espectador comum entrar em nosso espetáculo. Com isto, penso que alcançamos nestas apresentações os três níveis de

compreensão com os quais tínhamos nos comprometido: da narração, da sensibilidade e da criação.

Fiz até agora uma análise baseada em como a atenção do espectador reagiu em relação a minha expectativa inicial, mas também poderíamos pensar como a atenção do espectador diverge entre uma apresentação e outra de forma direta. Com isso eu também estaria falando de como os espectadores em sua multiplicidade afetam a *performance* do espetáculo. As imagens são neste sentido muito mais valiosas do que as palavras sobre a experiência. Por isso gostaria de convidar o leitor a assistir um vídeo comparando as cenas “silêncio” e “vudu” em cada uma das apresentações.⁹⁹

É certo que um espectador desatento causa desconforto no não-ator, enquanto um não-ator desatento também dificulta ao espectador acompanhar a dramaturgia atencional criada pelo encenador. É uma espécie e simbiose do espetáculo. Não é possível dizer nesta relação qual das partes é responsável por manter a atenção, ou qual delas é mais importante. Ainda que para fins analíticos seja possível dissociar a atenção do ator e do espectador, durante os espetáculos elas se relacionam de forma direta e indissociável.

É justamente isto que se pode ver ao assistir a sequência de cenas do “silêncio” e do “vudu”. A relação entre a atenção do espectador e do não-ator neste espetáculo, e provavelmente em qualquer outra *performance* presencial, constitui algo a mais do que simplesmente a soma de duas consciências, ou de duas atenções. Ela constitui uma terceira coisa que podemos chamar de comunicação.

⁹⁹ Link O vídeo com os trechos das cenas pode ser assistido através do link:
Silêncio - <http://www.youtube.com/watch?v=H3eqWcAbK9Q>
Vudu - <http://www.youtube.com/watch?v=xdBiSbUNP5k>

Entendemos essa comunicação como algo que acontece no “espaço entre” as pessoas.

Nos parece que mesmo que exista a possibilidade de sondar e descrever biologicamente ou quimicamente os processos corporais pelos quais prestamos atenção em algo, a relação invisível entre estes dois sistemas atencionais e o produto desta relação, que é uma terceira coisa, ainda permanecerá por muito tempo algo misterioso.¹⁰⁰

Conseguimos cercar este mistério através do estudo da atenção do não-ator e do espectador no espetáculo “Se chover eu não virei...”. Tal estudo não resvala, nem de perto, na solução desta relação misteriosa entre as atenções.¹⁰¹ Este enigma continua nos instigando, mesmo que pareça à primeira vista indecifrável.

¹⁰⁰ Este parece um mistério análogo ao da consciência. Como um conjunto de neurônios que opera quimicamente pode criar uma coisa que é maior que ele mesmo e que transcende suas funções como a consciência do ser humano?

¹⁰¹ Neste ponto eu me lembro de uma explicação que Isabel Teixeira deu em sua entrevista sobre essa soma de atenções que cria algo que é maior e diferente de uma simples adição, como se um mais um fosse três. Em seu exemplo ela utiliza a metáfora do tocar junto: “é como se eu e Georgette estivéssemos tocando uma música juntos”. Parece um exemplo brilhante, pois não há nada mais contundente do que o exemplo de que dois instrumentos tocando juntos, em harmonia, formam uma terceira coisa, uma música, que é mais do que a simples soma de seus sons, um terceiro som.

Considerações Finais

A partir deste estudo conclui-se que pensar a atenção na cena traz à tona interessantes discussões sobre a teoria e a prática artística, em especial a teatral, criando novos marcos, através dos quais pode-se processar a criação e a leitura dos espetáculos e gerando uma nova perspectiva crítica de importantes obras de teóricos teatrais.

Para a teoria, a atenção representa a possibilidade de diálogo com outros saberes como os da filosofia, da psicologia e da biologia sem, no entanto, perder o que há de específico ao campo das artes presenciais. A atenção possibilita uma reflexão teórica sobre os processos de significação do teatro para o espectador sem passar pelo dogmatismo da semiologia.

Desta teoria da atenção, aplicada ao teatro, podem surgir diversos frutos, um dos mais potentes relaciona-se as possibilidades que ela oferece à crítica teatral. A atenção pode ser um potente vetor de análise da encenação, da atuação, do cenário, do figurino, da iluminação e da dramaturgia teatral. Principalmente no contexto da cena contemporânea, parece de grande importância a proposição de novos vetores de análise da cena. A atenção presta-se a isto.

Destaca-se através deste estudo a importância das teorias de Hugo Munsterberg para a arte contemporânea. A retomada de seu pensamento gerou teorizações que ainda permanecem em potência, aguardando para desenvolver-se em próximas oportunidades. No entanto este trabalho cumpre seu papel de recuperar e divulgar tais teorias sobre a atenção no cinema e no teatro e de refletir o impacto que estas tiveram sobre o pensamento teatral. A partir deste estudo da atenção proposto por Munsterberg foi possível ver a que a obra de Stanislávski ainda mantém seu vigor, em pleno século XXI.

Por outro lado, a atenção representa para a práxis teatral um procedimento, um modo de fazer. É possível trabalhar um treinamento, um processo criativo, uma cena baseada na atenção. Trabalhar a partir do vetor atencional não é algo novo na prática do ator, mas, quando isto é feito de forma consciente e dirigida como propõe este estudo, permite-se que o criador chegue a novos patamares.

Tendo em vista as apresentações acompanhadas e os discursos das atrizes Julia Lemmertz e Isabel Teixeira sobre a atenção é possível afirmar que elas parecem delegar ao inconsciente a operação de sua atenção durante a apresentação do espetáculo, ou seja, não há uma receita ou uma lista de procedimentos que elas façam com intenção de atingir a atenção do espectador de determinada forma. Porém fica claro que elas possuem ferramentas de medição da eficácia de suas ações sobre os espectadores. Os nomes podem ser variados como “silêncio” ou “reverberação”, mas eles dizem respeito a mesma coisa: a eficiência dos procedimentos das atrizes sobre a atenção do espectador. As atrizes sabem que isto é um fator fundamental para a significação da obra.

Ainda no que se refere ao modo que os criadores do espetáculo manipulam a atenção do espectador, pode-se afirmar que ele é decisivo para a definição da eficácia narrativa, estética e política da obra. A atenção enquanto primeiro processo cognitivo do espectador define as possibilidades que este terá durante o restante do processo de fruição da obra. Portanto pode-se afirmar que este modo de operar a atenção do espectador é um dos principais elementos que diferenciam as propostas teatrais do épico, do dramático e do pós-dramático.

Sempre quando se pensa na criação de um espetáculo teatral, leva-se em conta de alguma forma que ele será apresentado publicamente, mas a maior parte dos processos de criação que conhecemos trabalha com públicos imaginários,

indefinidos, um espectador geral. A experiência de criação do espetáculo “Se chover eu não virei...” demonstra como trabalhar com públicos específicos gera novas possibilidades de comunicação entre palco e plateia e potencializa o espetáculo. Esta criação contextualizada, sobretudo, ajuda o ator a definir suas ações e incentiva-o a descobrir como se comunicar de forma eficiente com seu espectador.

Por fim, conclui-se que a atenção pode ser utilizada diretamente ou indiretamente em processos de criação e encenação, dramáticos, épicos ou contemporâneos, com o intuito de potencializar a comunicação entre o palco e a plateia. Pode também ser um importante recurso para a formação de um olhar crítico sobre o espetáculo, principalmente sobre as encenações que não estão pautadas por um padrão de construção dramático.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Milton José. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Imitação, Realidade e Mimese*. Belo Horizonte: Imprensa UMG, 1963.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail M. O freudismo: um esboço crítico. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BALTRUSCHAT, A. A interpretação de filmes segundo o método documentário. IN: Weller, *Metodologias da pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Vozes, 2010.
- BARROS, D. D. *Imagem corporal: a descoberta de si mesmo*. IN -*História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, v. 12, n. 2: pp. 547-54, maio-ago, 2005.
- BAUER, M. & GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. São Paulo: Vozes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – V2. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. O Narrador. in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – V2. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário – IN: *Sociologias*. Porto Alegre, Dez 2007b, no.18, p.286-311, mai./ago, 2007.
- _____; PFAFF, N, WELLER, W. *Qualitative Analysis and Documentary Method in International Educational Research*. Barbara Budrich Verlag, 2010.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BROADBENT, Donald. *Perception and communication*. Nova York: Pergamon, 1958.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: da Técnica a Representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- _____. *Performance – a critical introduction*. New York/London: Routledge, 2004.
- CHEKOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislávski in *Revista Sala Preta* – Nº2. São Paulo, ECA-USP, 2002.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte do Teatro*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, 2004.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Ed., pp. 67-94, 2001,.

_____. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Massachusetts/London: MIT Press, 1999.

DARWIN, Charles. *A Expressão das emoções no homem e nos animais*; Tradução Leon S. L. Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DESGRANGES, Flávio. *Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador* — IN: *Revista Sala Preta*. São Paulo: ECA-USP, Nº 8, pp.11-20, 2008.

_____. *A inversão da olhadela: no rastro da refuncionalização da arte teatral*. Texto apresentado para obtenção de livre docência. São Paulo: USP, 2009.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FABER, Vreneli. *Stanislávski in Practice: Actor Training in Post-Soviet Russia* New York: Peter Lang Pub., 2008.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLUSSER, Vilén. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

GARDNER, Howard. *A nova ciência da mente*. São Paulo, Edusp, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HATFIELD, Gary. "Attention in early scientific psychology" - In WRIGHT, Richard. (ed.) *Visual Attention*. New York: Oxford University Press, 1998.

JOU, Graciela Inchausti de. *Atenção Seletiva: um estudo sobre cegueira por desatenção*. Porto: Psicologia.com.pt, 2006 (obtido através do link: <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0305.pdf> em 01/04/2011).

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

_____. *Motivos para desejar uma arte da não-compreensão*. IN: *Revista Urdimento* – Nº 9. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007b, pp.141-152.

LEMMERTZ, Julia. *Entrevista concedida a Leonel Carneiro*. São Paulo, 18/10/09.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

MANNHEIM, K. *Sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MUNSTERBERG, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications, 2004.

_____. *The principles of art education: a philosophical, aesthetical and psychological discussion of art education*. New York, Boston, Chicago: the Prang Educational CO, 1904.

MURCH, Gerald M. *Studies in Perception*. Indianápolis: Bobs-Merrill Co, 1976.

NAHAS, T. R.; XAVIER G. F. Atenção – In: BUENO, Andrade Santos. *Neuropsicologia Hoje*. São Paulo: Artes Médicas, 2004.

NYSSONEN, Pasi. Film Theory at the Turning Point of Modernity. IN: *Film-Philosophy*, vol. 2 no. 31. 1998 (outubro). Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n31nyssonen>

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PASHLER, Harold E. *The psychology of attention*. Cambridge: MIT, 1999.

PLATÃO. *A República [ou sobre a justiça, diálogo político]*— Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado IN *Revista Urdimento* – Vol. 1, Nº 15. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010, pp. 107-122.

RIBOT, Théodule. *La Psychologie de l'attention*. Paris: F. Alcan, 1889.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHILLER, Johann C. F. *Maria Stuart*[tradução Manoel Bandeira]. São Paulo: Edições de Ouro, 1983.

SKLAR, Sérgio. *O espaço Imanente*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro - 4.Ed.*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKY, Constantin. *A Preparação do Ator* – Tradução Pontes de Paula Lima (a partir da edição americana). Rio de Janeiro: Ed.Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Il Lavoro dell'attore su se stesso* – Tradução Elena Povoletto (a partir da edição russa, com a posterior revisão dos editores americanos). Roma/Bari: Editori Laterza, 2008 (20º Ed).

_____. *El trabajo del actor sobre si mismo: en el proceso creador de la vivencia* – Tradução e notas Jorge Saura (a partir da versão russa). Barcelona: Alba Editorial, 2010 (3ºEd).

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

TEIXEIRA, Isabel. *Entrevista concedida a Leonel Carneiro*. São Paulo, 20/02/10.

TONNETTI, Flávio Américo. *A especificidade da ciência da atenção – da filosofia da mente à neurociência cognitiva*. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2008.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. On the problem of the psychology of the actor's creative work. In: _____. *The collected works of L. S. Vygotsky*. Vol. 6. Scientific legacy. Edited by Robert W. Rieber. New York, Boston, Dordrech, London, Moscow: Kluwer Academic/Plenum Publishers, pp. 237-244, 1999.

_____. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

XAVIER, Gilberto. *Entrevista concedida a Leonel Carneiro*. São Paulo, 26/02/2010.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 3ª Ed, Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. *O olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

YOUNG, Damon. *Distraction*. Melbourne: Melbourne University Press, 2008.

ANEXOS

ANEXO 1 – Roteiro da peça “Se chover eu não virei...”

Se chover eu não virei...

Entrada - Introdução

As cadeiras da plateia estão dispostas em semi-círculo. Atrás de Salete estão o baú com os equipamentos de som e luz e a cafeteira. Salete está posicionada no centro, sentada em seu baú-cadeira de rodas. Do seu lado direito estão a mala grande, uma lanterna e um sino. Do lado esquerdo estão a mala pequena, outra lanterna e outro sino. Há plástico-bolha no chão nas trajetórias indicadas no esquema I .

Hanna e Ravena estão posicionadas em pé ao lado de Salete cada uma com uma garrafa com água, Leonel está auxiliando na entrada do público.

luz ambiente da sala mais luminária da Salete

Cena 1 - Um encontro a distância

Uma tarde em uma avenida movimentada da cidade de São Paulo. Leonel observa Salete deslizar pela calçada enquanto espera o tempo passar.

(Hanna e Ravena permanecem em pé, Leonel senta-se ao lado de Salete. Leonel conta a história pra Salete. Depois vai até a central e liga as diagonais.)

Leonel: Por volta das três da tarde, todo o trabalho já tinha sido concluído e só me restava vagar pela avenida afim de esperar o início do evento (que começava as nove). Decido tomar um café. Fico olhando todas aquelas pessoas andando apressadamente num fim de tarde quente, que convida à um banho de mar ou de piscina. Em meio a tantas faces, prédios e pedaços de céu me chama a atenção uma figura de menina. Certamente morena, por volta de 17 anos... veste um vestido verde e lhe pende do pescoço um colar preto. Tem as mais belas feições que já vi em minha vida. Ela caminha bonito, parece deslizar pela calçada. Sem pressa. Caminha de uma lixeira a outra, mas não se detém muito tempo na lixeira. Contempla a lixeira enquanto eu a sigo com os olhos. Há algo diferente naquela menina, naquele andar.... Seu comportamento tem algo de estranhamente nobre. Ela para em frente a outra lixeira. Nunca afunda suas mãos na lixeira. Apenas para e contempla o interior do recipiente. Em uma próxima lixeira ela para, olha, e coloca a mão na superfície do lixo, vasculha, vem a sua mão um sanduíche pela metade. Ela olha rapidamente para ele e coloca-o novamente na lixeira. A sombra dos transeuntes se alonga, está ficando tarde. Talvez eu deva voltar...

Apaga a luz da sala. Apenas a luminária da Salete e durante a cena acende as luminárias laterais. Quando acende as diagonais começa a próxima cena. Dá o play na música.

Cena 2 - Uma noite de chuva e sonhos

Uma noite, chove. Davi lembra de seu inusitado encontro com Beatriz enquanto é oprimido por pensamentos obscuros e sombrios.

(Hanna e Ravena estão em pé no centro do palco
Hanna e Ravena iniciam a caminhada no momento em que as diagonais são ligadas. Caminham sobre o plástico bolha. Quando atingem o limite da diagonal se encontram com o olhar e após uma pausa correm em direção ao centro. Dançam a partir da música.)

Hanna "chora" durante a caminhada, **Ravena** fala: parece uma moça. Deve ser morena. Acho que está preocupada com alguma coisa. Ela está chorando.

Durante a dança **Leonel**: Naquele dia, voltava bastante tarde para casa. Voltava cantarolando, pois assim faço quando estou feliz. De súbito, aconteceu comigo um incidente inesperado. Vi uma mulher, apoiada ao parapeito de uma pequena ponte. Com os braços encostados a grade, ela parecia olhar muito atentamente à água turva do rio. Usava saia preta e uma blusa bege. Na cintura uma faixa roxa, coroada de um brilhante metal. Pareceu não ouvir meus passos quando por ela passei. Ouvi seu soluço. Decidi voltar e perguntar se estava tudo bem. A moça disparou a minha frente caminhando pela rua. Por minha sorte, o acaso fez com que um senhor, de andar não muito respeitável disparasse no encalço de minha desconhecida. Ela corria como o vento, mas o senhor já a alcançava...(Hanna grita). Num piscar de olhos eu estava do outro lado da rua. Dei-lhe o braço e continuamos a caminhar.

Ravena: vamos tomar um café? (para Hanna)

Enquanto Ravena coloca água na cafeteira Leonel apaga as luzes diagonais e liga as luzes verde e azul.

Hanna arruma a avó.

Leonel continua ao lado de Salete. Hanna e Ravena estão atrás deles.
após a dança Hanna abre o pó de café, Ravena pega a água.
Ravena acende as diagonais quando Hanna canta a marcha nupcial.

A escuta do sonhador

(Leonel está com a mala pequena nas mãos, chapéu. Está na direita e sua trajetória está na horizontal atrás. Hanna está no centro com a Salete, com linha e agulha nas mãos e sua trajetória está na horizontal frontal.
Hanna caminha de um lado a outro, sempre na diagonal, fazendo breves pausas. Leonel caminha lentamente no sentido da esquerda para a direita e volta na posição do arqueiro com passos para trás.)

Hanna fala: - deve estar fazendo a barba. Eu vou casar, ele vai descer e me pedir em casamento e eu vou casar. Ele vai dizer: beatriz , casa comigo. Não, ele vai dizer: beatriz, meu amor, quer se casar comigo? Eu vou falar: pode ser... Não, vou falar:

tenho que pedir pra vovó, não, vou falar claro meu amor.... eu vou casar, tããããã~~aã, eu vou ter muitos filhos... o primeiro vai chamar.... Luis Henrique.... o segundo vai chamar Maria beatriz.... o terceiro vai chamar.... ah o que vovó? sim vovó.. não vovó... sim.....ta bom...ta bom vovó

Hanna está com um lanterna e Leonel com outra. Ravena apaga as diagonais na hora que Hanna for para frente.

Leonel: Apesar de não conversar com muitas pessoas, elas me fascinam. Gosto de passar sempre pelos mesmos lugares. Conheço profundamente cada uma das faces que me acostumei a ver, nos lugares habituais, nos mesmos horários o ano todo. Eles não me conhecem, mas eu os conheço. As casas também são minhas conhecidas. Quando caminho pela rua, parece que elas avançam em minha direção...

Luminária Salete, Hanna e Ravena

Conversa com as casas

(Hanna e Ravena estão frente a frente no canto esquerdo da cena. Caminham paralelas na horizontal.

Hanna e Ravena seguem paralelas de acordo com a coreografia pré-definida.)

Ravena diz: olá casa numero quinze. Tudo bem?

Hanna: tudo bem, você reparou como meu jardim está ? gramado aparado, roseiras podadas? **Ravena:** vi, está realmente muito bonito. Olá, como está sua saúde? **Hanna:** estou ótima! Amanhã vão aumentar-me um andar...vai ter escada rolante... vai ter banheira...

Ravena: uma delas é minha melhor amiga, ela é uma casa simples, pintada de branco com uma cerca verde, tem um jardim pequeno na frente, as janelas são de madeira e tem uma cortina vermelha. tem também uma caixa de correspondência do lado de fora da casa... uma vez que passei por lá e ouvi um grito lastimoso.

Hanna: pintaram-me de amarelo!

Ravena: vi que tinham pintado tudo de amarelo. uma coisa horrível! deu até vontade de vomitar. Agora quando passo por lá não consigo nem olhar para ela.

Hanna: portão amarelo, parede amarela, cortina amarela, tudo amarelo.

Colortrans

Até amanhã

(Hanna e Ravena estão no café, Leonel faz diagonal da direita pra esquerda. Leonel vai deixar a mala no meio do caminho, Hanna a pegará na próxima cena.

Leonel levanta o chapéu, caminha, coloca a mala no chão, caminha novamente, se cobre com a saia. Hanna ilumina Leonel com a lanterna, Ravena liga a cafeteira.)

Leonel: até amanhã! ... se chover não nos veremos, eu não virei. Hoje o dia foi

triste, chuvoso, sem luz. Fui oprimido todo o tempo por...ama-me, não me deixe: eu o amo tanto neste momento que por isso mereço seu amor. Caso-me com ele na próxima semana.

Luminária da Salete. Hanna ilumina Leonel com duas lanternas. No momento em que Leonel cobre a cabeça com a saia Ravena acende a diagonal direita.

Cena 3 - Dois encontros e um desencontro

Em uma pequena cidade do interior uma estranha figura que denomina-se de Primo chega e modifica a vida de Amélia, dona de um pequeno café. Quando o ex-marido de Amélia volta para a cidade o Primo apaixonava-se por ele.

Amargo laço

(Mala no centro. Ravena está a direita, Hanna no centro, Leonel a esquerda. Ravena faz meia volta em volta de Hanna, Leonel vai atrás e fica junto da Salete.

Hanna entra em cena, pega o chapéu e o coloca, abre a mala e pega a canela, passando-a entre os dentes, olhando para a plateia, percebe a aproximação da Ravena e recebe as luvas. Ravena pega a mala e o chapéu de Hanna e os colocam em sua mala. Inicia o jogo do vudu (coreografia pré-definida). Leonel traz Salete tocando sino. Ravena vai até Salete após jogar Hanna no chão. Hanna levanta-se e permanece no mesmo lugar. Ravena desvela Salete e rouba-lhe a máscara. Olha pra frente. Hanna atrás manipula Salete.)

Hanna: é pra caçar intrometidos....é que desde que eu nasci os meus dentes têm um sabor amargo, e eu uso esse pozinho pra me aliviar... (Pra Ravena:) um bezerro... Parece uma criança...

Ravena: Somos primos. tome essas luvas, eram da minha tia, sua mãe.

Hanna: Nenhuma alma vivente na cidade alegrou-se em vê-lo. Meu primo ficou felicíssimo. Eu e todos os outros ficamos olhando para o primo e ele era digno de ser olhado. Meu primo tinha uma habilidade muito peculiar, que utilizava quando queria chamar a atenção de alguém: ficava muito quieto, e com uma pequena concentração. O corcunda sorria para ele com uma súplica que estava perto do desespero. Deslizou os pés no chão, gesticulou com os braços e, finalmente, iniciou uma dança que mais parecia uma cavalgada. Será que o corcunda está tendo um ataque? Depois da chegada do viajante, meu primo tornou-se rude comigo e um dia, subitamente, desapareceu.

diagonais acesas, acende as três luzes coloridas de acordo com a aproximação de Ravena e Salete.

FIM.

ANEXO 2 – Relatos sobre a coleta do material (vídeos e entrevistas)

-*Maria Stuart*

Meu primeiro contato com a peça *Maria Stuart* dirigida por Antônio Gilberto, com Julia Lemmertz no papel título, foi no dia dois de outubro de 2009. O espetáculo começa imponente, com uma música intensa que nos chama a atenção para o palco. Neste dia assisti ao espetáculo como um público comum e após o término da apresentação fiquei conversando com outros espectadores enquanto aguardava a liberação dos camarins. Depois de algum tempo procurei o produtor da peça Celso Lemos, e conversei com ele e com o diretor Antônio Gilberto, sobre o estudo que estava fazendo e a possibilidade de utilizar o espetáculo *Maria Stuart* nele. Expliquei os procedimentos, como a filmagem e a entrevista com a atriz Julia Lemmertz e mantive, depois disso, contato por e-mail.

Na primeira ocasião fui recebido com certa desconfiança pelo produtor. Devido ao fato da atriz Julia Lemmertz ter contrato com uma rede televisiva (Globo) há uma grande complicação no uso de sua imagem, inclusive para pesquisas acadêmicas. De uma forma muito cordial, ainda que buscando uma preservação da atriz e do espetáculo, Celso Lemos e Antonio Gilberto solicitaram mais informações sobre a pesquisa por e-mail e ficaram de analisar o pedido em conjunto com a atriz.

Nossa segunda audiência da peça se deu no dia nove de outubro de 2009. Neste dia conseguimos autorização da produção e do SESC para filmar o espetáculo – atrás da ultima fileira, diga-se de passagem. Conseguimos registrar o todo do espetáculo de forma satisfatória. Tivemos a oportunidade de realizar uma conversa informal com duas pessoas no intervalo da peça. Chamou-nos a atenção que ambas não conheciam o texto de Schiller, mas estavam lá para ver de perto a atriz Julia Lemmertz. Neste dia conhecemos a atriz Julia Lemmertz após o

espetáculo. Ela foi muito atenciosa e prontificou-se a dar a entrevista para nossa pesquisa na semana seguinte.

Nossa terceira audiência se deu no dia dezesseis de outubro de 2009. Neste dia registramos os momentos da peça em que a atriz Julia Lemmertz estava em cena. Ela está em cena por aproximadamente 90 minutos da peça, que dura mais de 3 horas. Focamos em seus gestos e movimentos tentando pegar detalhes de sua atuação. No intervalo da peça conversamos com um outro espectador, de mais ou menos 50 anos, que nos falou que tinha vindo ver como tinha ficado o texto de Schiller na montagem de Antônio Gilberto. Disse que esta era a quarta montagem do texto de Schiller que tinha assistido e que esta estava entre as melhores.

Em uma tarde ensolarada de domingo (18/10/2009), conforme combinado na sexta-feira anterior com o produtor Celso Lemos, fomos até o SESC Consolação para entrevistar a atriz Julia Lemmertz. A atriz foi novamente muito receptiva e concedeu a entrevista de quase uma hora em um tom descontraído. Uma pessoa muito humilde e disposta, Julia entrou em uma profunda reflexão sobre a sua atuação na peça Maria Stuart e forneceu um vasto material.

- *Rainhas: Duas Atrizes em Buscar de um Coração*

Meu primeiro contato com a encenação *Rainhas: duas atrizes em busca de um coração* aconteceu no dia 16/01/10. Chovia, e no ar húmido havia uma grande expectativa de ver a re-estreia em temporada no Tuca Arena. O hall do teatro estava lotado, para todo lado viam-se personalidades do teatro paulistano. Todos entram, inclusive os que estavam em uma interminável lista de espera e aguardam o início da apresentação. O tempo passa e nada... um certo murmúrio por causa do atraso da apresentação e a peça não começa. Depois de mais de trinta minutos as atrizes

aparecem com mochilas pedindo desculpas ao público pelo atraso. É claro que era tudo combinado. Fazia parte do espetáculo, mas o tempo de espera foi real. Assim começa uma peça onde não se sabe ao certo os limites entre ficção e realidade. Após a sessão, pude colher alguns depoimentos de colegas do teatro sobre o espetáculo. Parece que a peça agrada bastante as “pessoas de teatro” e todas parecem encantadas por algo que não sabem muito bem como descrever, mas que as fazem afirmar que é umas das melhores peças que assistiram nos últimos tempos. Por causa da estréia só consegui estabelecer contato com o produtor que autorizou a filmagem das sessões do espetáculo para nossa pesquisa.

Em nosso segundo encontro no dia vinte e dois de janeiro de 2010, filmamos o espetáculo buscando um plano mais geral, que revelasse um pouco da estrutura de movimentação da peça. Neste dia comecei a estabelecer o primeiro contato com as atrizes.

No dia seguinte (23/01/2010) voltei a filmar o espetáculo, buscando focar mais na atriz Isabel Teixeira e nos detalhes de seus movimentos. A partir de um outro local na plateia, que é disposta em formato de arena, pude ter um outro ponto de vista da encenação. Neste dia o final do espetáculo foi diferente, como é proposta do espetáculo, mas por problemas técnicos não pudemos registrá-lo. Conversei após o espetáculo com Isabel Teixeira que foi muito atenciosa e solicita e prontificou-se a fazer a entrevista para a pesquisa.

Por causa dos problemas técnicos do dia anterior, que impediram a filmagem detalhada do fim do espetáculo, voltei pela quarta vez para assistir a peça no dia vinte e quatro de janeiro, filmando de um outro ponto da sala e buscando por outros ângulos os movimentos da atriz Isabel Teixeira. Por fim nos despedimos e

agradecemos a equipe que foi muito atenciosa conosco, combinando para o próximo mês nossa entrevista.

No dia vinte de fevereiro de 2010, no final de uma tarde de sábado, voltei ao Tuca Arena para realizar a entrevista com Isabel Teixeira. Após um pequeno tempo de espera a atriz chegou. Conversamos por ali mesmo, numa das mesinhas do café que tem no Hall do teatro. A atriz mostrou boa disposição para a entrevista discorrendo longamente sobre sua trajetória e os procedimentos que a levaram a criação do papel de Maria Stuart no espetáculo *Rainhas: duas atrizes em busca de um coração*.

O contato com os grupos e com as atrizes assim como as filmagens e entrevistas ocorreu de forma natural, sem ter havido nenhuma mudança no que ocorre diariamente nos teatros, a não ser as mudanças decorrentes do dia a dia dos espetáculos, inerentes à arte teatral.

ANEXO 3 – Entrevista com Julia Lemmertz

Transcrição da entrevista realizada do dia 16-10-2009 no SESC Consolação (SP) com a atriz Julia Lemmertz – Espetáculo “Maria Stuart”

A entrevista foi realizada a partir de um roteiro semi-estruturado e tinha como objeto os procedimentos empregados pela atriz no espetáculo “Maria Stuart”, baseado na obra homônima de F. Schiller.

Leonel Carneiro: Essa minha pesquisa é sobre o trabalho do ator. Eu suponho nessa minha pesquisa que existem alguns procedimentos que o ator utiliza e que são capazes de conduzir a atenção do público. Eu estou partindo de um autor do início do século XX [Hugo Musterberg] para contextualizar a discussão sobre a atenção. Eu acho que o ator cria elos com o público (que é ator entende o que estou dizendo) e tem certos momentos em que estes elos geram encontros; agora eu e o Luiz Fernando (meu orientador) estamos dizendo que estes encontros podem ser também chamados de Mimese. A atenção então precederia a Mimese. No autor que eu utilizo há exemplos de alguns destes procedimentos que chamam a atenção: se um ator levanta a mão, ele chama mais atenção do que aquele que está com a mão abaixada; se um ator fala, ele chama mais atenção do que aquele que está em silêncio. O que eu estou supondo é que o conjunto deste procedimentos é que faz a peça significar.

Estou tentando ir um pouco além da racionalidade do espetáculo, pois atualmente os espetáculos também agem através de afetos, sensações e em nossa micropercepção.

Para esta pesquisa, escolhemos duas versões do espetáculo Maria Stuart que estão sendo apresentadas em São Paulo (o seu espetáculo e o Rainhas, dirigido pela Cibeles Forjaz).

O que influenciou na escolha para a pesquisa foi uma característica que achei bastante significativa na sua interpretação que é despojada e ao mesmo tempo fiel ao texto.

Eu gostaria que você falasse um pouco sobre sua postura em relação ao público neste espetáculo. (Percebo que é um papel [de Maria Stuart] que você constrói bem em cima do texto e que em muitas vezes é esse texto que “pega” o espectador)

Julia Lemmertz - Esse texto, na verdade, é literatura. Ele é muito literário no uso das palavras, mas que tem uma poesia e uma forma diferente de atingir o público de hoje em dia – que está mais acostumado com uma coisa contemporânea, com um texto mais próximo da maneira das pessoas falarem hoje em dia. Este texto traz uma história muito diferente da nossa realidade (brasileira e mundial) – fala de tempos muito distantes, de reis, rainhas – mas ainda assim, por ser um texto clássico ele trata de questões ainda muito pertinentes ao homem moderno. Schiller, quando escreveu a peça, (imagine que ele escreveu isto após 200 anos que o fato histórico, um regicídio que teve grande repercussão na época, tinha ocorrido) pega a Maria, personagem pela qual obviamente ele tinha uma predileção, mas no entanto ele abre um leque para falar do Homem, para falar de questões comuns ainda hoje: a liberdade, a moral, a religião, as questões do poder, o exercício do poder, etc. Ele faz este espetáculo e as pessoas vão sendo capturadas durante a peça [no sentido da sustentação da atenção] pela maneira como ele aborda essas questões dentro desse drama, dessa tragédia.

O primeiro desafio da gente, na composição desse espetáculo, foi fazer com que o texto fosse muito sentido, muito compreendido por nós para que quando você fale [isso seja eficaz]– num primeiro momento tem um estranhamento das pessoas, dos “sois”, dos “vós”, mas num segundo momento as pessoas começam a entender aquela música e a compreender o que está sendo dito.

As coisas que os personagens falam (todos eles), seja a Maria ou a Elisabeth (ninguém entra ali para ter um papinho corriqueiro), são muito importantes, muito decisivas, um ponto de vista, uma tentativa de convencimento, de enganar alguém... tudo isso é muito vivo. É um texto que apesar de ter séculos é muito vivo. Ele tem tons. Ele tem pulsação. Ele move as pessoas que trabalham com ele.

A ideia toda é que o público tivesse a mesma sensação que nós tivemos ao ler o texto e ao fazer o espetáculo. Então como não distanciar o público com esta linguagem tão arcaica, tão antiga e, ao mesmo tempo tocá-los com a poesia com a beleza do texto.

LC – Você consegue identificar alguns momentos em que você, a partir do texto, consegue tocar o público? Quais procedimentos você utiliza para isto?

JL – Eu acho que tudo passa pelo ator. Quer dizer que para você atingir alguém você precisa primeiro entender os mecanismos que o texto exige para atingir você. É como se o ator fosse um processador do texto antes de atingir [o espectador]. É muito curioso, o público é muito variável. As vezes parecem que eles combinam de entender todos e as vezes eles combinam de não “entrar” no espetáculo. É claro que, até certo ponto, a gente é responsável por isso. Apesar de 25 anos de carreira isso ainda é um mistério para mim.

Nessa peça eu sinto muito que quanto mais conectada eu estou [mais eficaz é a comunicação com o espectador] (conectada em cena, ouvindo o que meus parceiro de cena estão me dizendo e processando aquilo para dar a resposta). Acho que tem que ser muito claro o que você está pensando, o que você está sentindo. Eu busco a verdade dentro de mim. Por mais errada que ela seja, por mais louca que ela esteja, por mais desesperada que a personagem seja a sinceridade é sempre desconcertante. A verdade é desconcertante. A verdade interior (não “A Verdade”, porque isto não existe, cada um tem a sua).

A personagem tem uma lógica. Claro que ela errou, claro que ela fez um monte de cagada e ela sabe disto. Mas chega uma hora que ela já não está mais falando de poder, de trono... ela está falando de liberdade física, moral; é uma liberdade que chega uma hora que ela sabe que não vai conquistar realmente. A outra sabe que se libertar ela os católicos vão fazer um atentado, um levante (como fazem) para tentar colocar ela no poder, ela não pode evitar, querendo ou não, então não existe esta possibilidade. Então através da fé, uma fé incomensurável, uma fé católica muito grande e ela se agarra nisto, como um naufrago se agarra a uma tabua de salvação. Ela acha que através da morte ela vai alcançar a liberdade. E

através da morte ela vai ser colocada realmente no seu devido lugar. Ela sabe que a morte dela é um espetáculo e que é um caso muito sério, muito grave; um regicídio. Ela sabe que se ela fosse libertada e fosse morar lá na Escócia, se ela fosse fadada ao ostracismo talvez ela não virasse o ícone, a personagem que ela é. Tanto que ela sabe que através deste martírio, dessa entrega da alma dela aos céus ela vai estar conquistando uma coisa muito maior.

LC – Voltando um pouco eu queria falar um pouco mais sobre a coisa de estar conectado com o que seus colegas estão dizendo. Tem algumas partes, que me pegam e que eu acho impressionante, como quando o Mortimer chega e faz uma descrição. Nesse momento eu vejo em você, no seu olhar a descrição dele das igrejas, das coisas...enfim, são três descrições que você vê a a partir do seu olhar os locais...

JL - Tem a descrição na hora que ela fala pro Melvin, no final, que ela fala “bem aventurados aqueles que comungam na casa do senhor”...ela se imagina numa missa...

LC – Nesse momento quase que podemos ver as pessoas se ajoelhando... e eu acho que o público sente isso...sente que está se ajoelhando também... não sei se você sente isso... (por exemplo na primeira vez que eu vi o espetáculo, a três sextas atrás, o público não se ajoelhou)

JL – Sim eu sinto. É tem vez que eles não se ajoelham. Mas é porque é o seguinte: existe isso e esse espetáculo mais do que todos (porque as vezes tem um espetáculo que é mais centrado em um ator), apesar de chamar Maria Stuart, tem 13 atores em cena e se ele não acontece com esses 13 atores de forma igual, se não acontece realmente com os 13 conectados, ele não acontece.

Então as vezes (eu me lembro da Clarice que fazia a peça comigo no Rio) a Clarice, que é uma companheira incrível e tem umas coisas muito boas, as vezes ela entrava em cena e quando ela saia de cena ela falava “ não tem nada acontecendo no palco, o palco está vazio”. E realmente ela tinha razão. Porque assim, se você entra em cena e dá o seu texto, ali cumprindo aquela coisa,

você distancia o público. Agora se você entra realmente imbuído....quem abre o espetáculo é o Clemente e a Amélia que fazem a ama e o carcereiro. O carcereiro arromba a arca da Maria e a ama vê e eles tem uma discussão. Aquela discussão é a abertura do espetáculo é a hora que o lado elisabetano se coloca e o lado da Stuart se coloca e se conta um pouco o que é que vai acontecer. Ele está falando da rainha, porque ela foi presa e como ela chegou até ali....que ela está tentando comprar os guardas pra ser libertada, que ela é uma trapaceira, que ela quer fugir, que não tem direito a nada. E a outra está defendendo dizendo que ela é uma rainha, que ela não tem nada, não tem um alaúde pra tocar uma música. Ela não se olha no espelho. Ela não tem um livro para ler. Ela não tem amigos. Ela não tem nada aqui.

Então tem esses dois lados e se isso não é contado de uma forma muito apaixonada, muito defensora por cada uma das partes na hora que eu entro as pessoas não me compram.

Por mais que a gente saiba disto, cada dia é um dia não existe um espetáculo igual o outro. Não adianta...se ontem foi maravilhoso, hoje não tem garantia de nada. Então realmente este é um espetáculo que ele é um encadeamento de coisas. Se você abre o espetáculo direito eu entro e consigo colocar a pedra seguinte.

LC - Você tem a coisa de se mostrar rainha e mulher. Primeiro é a rainha que entra e se defende e depois a mulher fragilizada, vencida....

JL - É, primeiro a rainha se defende. É, ela vê o medo, ela vê a culpa porque ela acha na verdade que a grande culpa dela, que faz ela estar encarcerada e pela qual deus está punindo ela é por realmente ela ter sido conivente com o assassinato do marido. Aquilo a persegue. Quando ela entra em cena ela está vindo de uma capela da qual ela está vindo com uma bíblia, onde ela foi rezar, mais uma vez aquele dia, mais um ano que passa do assassinato do marido, que ela foi conivente e que ela se sente culpada e que ela está sendo cobrada por aquilo. Ela jejua e faz penitencia pra expurgar aquilo, mas ela não tem um padre a quem se confessar, ela não tem nenhum sacramento. Ela não tem nada, está ali com a culpa dela, agarrada a uma bíblia, sozinha com uma ama num buraco, entendeu, ela tá fudida mesmo. Se

isso tudo não entrar junto – eu sempre tento buscar aquilo para entrar em cena num estado...- mas as vezes a coisa não rola.

LC - Então você acha que é um estado seu que determina isso....o que você pensa quando por exemplo você entra como rainha?

JL – Por isso que eu te digo esta coisa de ouvir. Pra mim, tudo o que me alimenta é o que está sendo dito pelos outros. O que alimenta o meu personagem (por exemplo eu fico o tempo todo ouvindo o que está sendo dito no espetáculo, tem caixinha de som dentro do meu camarim, então eu ouço o espetáculo inteiro o tempo todo e ouço em cena muito), quer dizer, pra eu te dar uma réplica, quanto mais eu ouvir o que você está falando, quanto mais o que você disser bater em mim e eu acreditar naquilo e me causar um impacto , mais eu consigo caminhar na minha trilha de contar a minha história. Eu acredito nisso não só neste espetáculo, mas em todo espetáculo, que a contracena é o que é o grande lance do teatro. Que é o que move. É claro que tem a técnica, mas eu não sou o tipo de atriz que apesar de tudo consegue ter uma técnica “X” que chega e faz pra chegar naquele ponto. Meu ponto “X” da questão, emocional, tem que passar por mim. Tem que passar por um estado muito verdadeiro e disponível para que aquilo se dê. Então pra mim um dia não é realmente igual ao outro, eu tenho uma preparação que varia um pouco de um lado para o outro e varia muito do meu estado no dia. Tem dias... sei lá outro dia eu cheguei aqui 40 minuto antes do espetáculo, perdi um vôo, foi horroroso e, o espetáculo foi maravilhoso.

Então assim, não tem muito... acho que você tem que se colocar em jogo. Você tem que estar disponível para o que der e vier.

Nesta montagem de São Paulo, tiveram alguns atores que entraram novos...a Ligia, o Alexandre Cruz, os guardas, eles entraram, então por exemplo....a gente fez 100 apresentações e eles fizeram 10. Eles estrearam aqui. Então um texto como este é muito difícil pra você agarrar e se apropriar dele. Para depois relaxar e conseguir fazer o espetáculo, já é outros quinhentos...

Então quando, por exemplo, o Alexandre estreou, eu me lembro que ele tinha o texto decorado, ele fazia com a intenção certa, mas ele não conseguia perceber nada a volta dele...aí um dia a gente conversando eu falei pra ele e disse: olha, você já tem o texto, você já sabe o que está falando...entra sem pensar no final da cena, entra sem pensar no que você vai fazer a seguir, se joga na cena. Ouve o que eu estou falando e vê como é que bate em você para você me responder. Claro que você vai entrar sabendo que você é um inglês, um ex-protestante convertido ao catolicismo, apaixonado pela Maria Stuart e está entrando ali pra salvar aquela mulher. Você é um celerado, um cara que está no meio de tudo, então você é um traidor da Inglaterra. Você engana a rainha da Inglaterra para salvar a rainha da Escócia. Quer dizer, você está todo armado de subterfúgios, mas você entra no cárcere da rainha da Escócia para convence-la que você vai salvá-la. Então, isso são coisas que tem que passar pela cabeça, mas na hora de entrar você está lá para aquilo, mas desarma, se coloca em jogo, isso faz com que o público... eu acho que o público percebe quando você...não manipula suas emoções. Porque não é você se emocionar. É você fazer as pessoas sentirem profundamente o que você, o que a personagem está sentindo. Você pode até chorar, mas a questão não é ter lágrimas. A questão é o público se emocionar com aquilo que você está dizendo, não necessariamente porque você está chorando, mas porque faz sentido aquilo, realmente. Quando você consegue fazer com que as pessoas entendam o que você quer dizer, entendam o que você está sentindo. E se elas sentem que você se joga, que você está disponível (porque é uma linha muito tênue estar disponível, estar se jogando, mas estar no controle da coisa. É claro que você não quer ver um ator descontrolado, enlouquecido em cena) mas o bonito é quando você vê que há uma disponibilidade, você vê que tem atenção: um ator com ouvidos, com olhos, um ator que tem costas, que tem pés, que tem mãos... essa disponibilidade física, você nem precisa se movimentar. Eu em cena as vezes fico pensando: ah... to me mexendo muito, vou mexer menos.

LC – você tem bastante coisas com as mãos, né? Eu percebo bastante ações físicas com as mãos durante a cena...

JL – é...é... mas as vezes eu faço uns exercícios de mexer menos. De gesticular menos. De ficar pensando que esta mulher encarcerada tem um cansaço

e ao mesmo tempo tem uma energia acumulada. Porque a Maria Stuart ela é muito ativa, muito energética. Ela cavalgava ela caçava, ela era uma amazona, ela era...entendeu? daí ela tá ali naquele cárcere, enclausurada, não pode fazer nada e quando ela sai que ela vai pro campo de repente... aquilo ali é...

LC - Eu estava revendo isso ontem e você vê as nuvens passarem... as montanhas...eu lembrei até de um texto do Yoshi Oida, onde ele fala que você deve ver não o ator apontando a ponte, mas a própria ponte. Você vê a montanha... e isso é momento que o público entra muito.

JL - eu acho que isso (e eu aprendi ao longo do tempo), que as palavras tem imagens. Não adianta você falar a montanha. Você tem que ver a montanha e quando você falar a montanha, a montanha... ela tem cor, ela tem contorno, ela não é qualquer montanha, ela é a montanha que você vê. Então se a palavra vem carregada de um significado para você, ela vira uma coisa, ela vira uma imagem...então quando eu entro eu falo: deixe que eu beba lenta, longamente o puro, o cheiroso, o celeste daí eu sinto o perfume das flores. As vezes eu sinto o perfume do público. Eu respiro tão fundo, eu sinto tão aquilo, eu falo: meu Deus o que é estar preso e não ver o sol e não sentir o cheirinho do mato, da grama...então é assim, tem que realmente se colocar nessas situações, ser disponível para isto...

LC – Você acha que o público vai com você nesse momento?

JL – Eu acho que vai, eu acho que vai. Eu sinto que vai... eu sinto pelo silêncio as vezes. E por exemplo na missa...

LC – Você vê o público de lá do palco? As vezes tem algumas coisas como uma mulher tossindo, um celular... como isto te bate?

JL – Eu não consigo ver as pessoas exatamente... eu as vezes não ouço isso. As vezes eu saio de cena e as pessoas vem falar “ai como tá tossindo...”. As vezes quando eu tô muito na minha, ali viajando, eu sinto que tem, mas não ouço. O que me desconcerta é quando eu sei que eu tô fora e eu sinto que o público sente que eu tô fora. Que eu tô representando. Uma coisa de fazer a mais (uma coisa que

você faz a mais sem precisar fazer), uma forsação de barra para se emocionar que você não precisa...

LC – e essa percepção que é o mais difícil. Aí tem uma coisa onde eu queria chegar. Não sei se chamo de micropercepção ou como que eu chamo isto, mas é um tipo de percepção sensível que não é absolutamente ligada ao que você vê, ao que você ouve, mas você sente o público.

JL – Eu sinto, mas eu sinto primeiro em mim. Quando eu sinto que realmente eu não to ali... eu fico mais ligada no desconforto do público. Quando eu to ligada, aí eu também consigo sentir que o público está ligado pelo... pelo silêncio. O silêncio é um negócio que fala muito alto. As vezes quando chega no final do espetáculo que eu falo, que eu peço pro Barley “não me aparteis na hora de morrer desta que sempre foi minha ama fiel. Entrei na vida nos braços dela e assim nos braços dela deixai-me entrar na morte.” Quando eu pergunto isso pra ele, assim, sinceramente, eu to pedindo isso prum homem que quer a minha morte que está ali pra me decapitar porque eu sei que ele sempre quis aquilo, mas eu to fazendo um ultimo pedido pra aquele filho da puta. Mas que eu já tomei a hóstia, eu já me confessei, eu já estou ali num outro nível. Tudo... as pessoas não respiram. Quando ta um espetáculo pau, as pessoas ficam em suspensão...

A gente faz um trabalho de aquecimento vocal e físico, tal, que tem essa preparadora da gente que fez a peça – Rose Gonçalves - ela faz umas frases. Eu tenho um monte de frases dela que as vezes a gente vai passando numa roda. Então ela fala muito dessa coisa de suspensão, que você nunca deve estar para trás, você deve estar para cima. É como se a suspensão fosse o que que vai acontecer depois. Se você vê um ator em suspensão no palco o público fica em suspensão também. Fica todo mundo meio... “caraca que que vai acontecer agora”... então pode até ter vontade de tossir, mas não vai tossir. Entendeu, o celular não vai tocar. Alguma coisa acontece ali que as pessoas todas estão no mesmo lugar. E não é uma mágica é uma conjunção de coisas. É claro que é um momento mágico, mas é uma conjunção. Aquele momento vem da primeira cena que veio costurando, costurando que as pessoas foram se interessando, se

interessando, foram se envolvendo com aqueles personagens e foram se perdendo – porque o teatro é um negócio muito doido, né?

Esse palco ainda, é tudo tão pertinho, né? As vezes eu to sentada no chão e se eu olhar um pouco mais para frente eu vejo o pé, a meia da pessoa... são pessoas que estão ali junto com você. Você está contando uma história e se essa história não for contada direito, qual o sentido das pessoas estarem sentadas ali ouvindo aquilo que você tá... então assim... é um instrumento pessoal, assim, o ator tem um corpo, uma voz, uma disponibilidade de sentimento física e artística. Tem uns que são mais técnicos, uns são mais intuitivos, emotivos...mas... eu me coloco um pouco no meio termo, assim, por exemplo, pra esse espetáculo agora a quantidade de texto a quantidade de ... exigências que este texto pede pra gente: frases longas, muitas palavras... te faz ter uma técnica que sem ela você não chega no final do espetáculo. Pra falar, pra você ter uma voz que saia pela nuca, que saia...

LC – Mas você tem ao mesmo tempo uma coisa de despojamento, que me impressionou muito... porque tem os atores que contracenam com você que tem uma técnica mais “teatral” [teatrão] do texto, mas você tem isso e ao mesmo tempo tem um despojamento. Tanto é que eu olhando, assim, eu não imaginaria uma atuação assim para o [texto] Maria Stuart. É um despojamento que faz com que [a atuação] não soe como artificial...

JL – É, porque, primeiro o espetáculo tem um... o jeito que é: esse cenário, esse figurino e.... ele não tem uma coisa rigorosa como estética que faça com que você tenha que ser uma rainha com uma postura... você não precisa ter uma postura para ser uma rainha... você é ... ninguém nasceu engomado porque é uma rainha, você não tem um cabo de vassoura na sua coluna porque você é um rei... o que ela fala, as ideias que ela defende é o que dá a realeza. E acho que a verdade é que é o negócio, a defesa das ideias

[PASSA ALGUÉM E CUMPRIMENTA A JULIA – Breve interrupção]

O diretor me deixou, assim livre, pra fazer essa Maria assim mais livre como se os outros tivessem um pouco mais engessados nas suas funções, nas suas coisas e a Maria tivesse uma liberdade física, apesar de encarcerada, muito maior.

Então essa disponibilidade, essa liberdade física me foi dada. Então por isso talvez uma coisa um pouco mais... despojada... mais livre.

LC – É isso que eu acho, que eu identifico como um procedimento...você falou categorias bem legais como o silencio, o jogo, mas esse, por exemplo, com a coisa do despojamento o público adere mais fácil...

JL – É, porque eu acho que o entendimento do texto fica mais fácil se eles compram a sua atitude ...é... disponível, despojada. A linguagem corporal fica mais forte se eu não engessar as palavras que já são tão... já e tão construída de uma forma mais rebuscada. Se eu ainda e rebuscar fisicamente, então engessa tudo e fica tudo é ... difícil de atingir. O bonito é você conseguir fazer com que a poesia e esses floreios todos sejam suaves, sejam entregues de uma forma compreensiva. Não é modernizar o texto.

LC – Mas você tem que modernizar a atuação porque senão como eles vão...

JL – Porque senão como é que entende, entendeu? Tem que ter uma, uma... e eu imagino ... eu fico pensando que na época que as pessoas falavam assim eles não falavam todos empolados. Era o jeito deles falarem. É como a gente fala hoje: e aí? Valeu! Sei lá.... as gírias, essas coisas... mas as pessoas são... elas vivem o seu tempo, né?

Eu me lembro logo no início quando eu tava começando a ensaiar eu encontrei a Irene Ravache e a gente tava conversando sobre o texto. Eu falei “ai o texto tem umas rases compridas... como é que você vai falar: Sir já ides? Mais uma vez partis sem aliviar do pesado tormento da incerteza o meu coração apreensivo” aí ela falou (isso pra mim foi uma chave)“imagina aquela época as pessoas tinham um outro tempo então se elas falavam essas frases mais longas elas não falavam com

pressa. Elas falavam com o tempo que a vida tinha. A vida tinha um outro tempo. Hoje a gente tá sempre atrasado... tudo... as pessoas te acham em qualquer lugar .. você ...tudo né?... você está sempre atras de uma coisa que você devia tá na frente” eu falei... é realmente, pra você falar daquela forma você vive aquelas palavras...

LC – Isso justifica o espetáculo ter 3 horas?

JL – Justifica, inclusive . Porque... tem que ter um tempo. Pra você absorver essas ideias, este texto, essa história ela tem que ter um tempo. Ela podia ser feita em 1h30min? Podia! Mas a gente ia mutilar um encadeamento de idéias e de... de sentimentos e a beleza de um texto... tudo bem, já não se fala hoje em dia, não se interessa... né?... existem autores contemporâneos incríveis e em profusão para serem montados, brasileiros e estrangeiros, tal...mas ninguém existiria se não tivesse existido o Schiller por exemplo, o Shakespeare por exemplo. Se como o Schiller existiu e se inspirou no Shakespeare, alguém se inspirou no Schiller e alguém vai se inspirar... e assim é...

Então assim, o olhar pra trás e se deparar com este manancial de palavras e de imagens, de pensamentos e sentimentos que ele propõe neste espetáculo e se aventurar a fazê-lo é uma benção! É uma coisa que eu não consigo imaginar nada melhor do que você ter tempo para fazer isto. A gente teve tempo para fazer isto.

LC – Isso é contemporâneo...eu coloco minha pesquisa como [feita na] cena contemporânea e as pessoas me questionavam: “você vai pesquisar o Maria Stuart da Julia Lemmertz ele é feito com o texto completo...”. Quando eu vim ver o espetáculo eu falei “não! Mas é contemporâneo” uma porque está sendo apresentado agora e outra porque para estar sendo apresentado agora com esta repercussão que tem no público, em mim...o meu público principal sou eu ... e tem uma repercussão em mim as vezes que eu vi. E eu fui entendendo, conforme foi passando... eu assisti três vezes e na terceira vez eu entendi melhor que na segunda e se eu viesse assistir uma quarta vez eu entenderia mais que na terceira e

eu acho que os procedimentos que são utilizados, por você pela direção e pelo cenógrafo, são contemporâneos. Então....

JL – Extremamente, extremamente... eu ainda hoje, a gente ta fazendo um ano com essa peça, eu ainda ...é porque a gente começou a ensaiar em outubro, a gente estreou em janeiro, mas a gente começou a ensaiar em outubro e eu considero que dos ensaios até aqui tem um ano de trabalho... eu ainda me pego descobrindo significados, não só do meu texto, mas do texto das outras pessoas. As vezes eu falo “gente eu nunca tinha entendido esta frase como eu entendi hoje, como eu percebi hoje, como você falou isso hoje dum jeito que é ali...é aquela palavra ali”.

O André, outro dia estava falando uma frase com o Mortimer, né, o Lester e o Mortimer, e eu falei cara ...hoje que entendi! “Minha força é certa aqui, salvo, no ponto delicado em que pedis”...como que é? Sempre ele falava aquilo e eu falei “André fala de novo isto”... “Minha força é certa aqui, salvo, no ponto delicado em que pedis...em que pedis em que pedis que em vós confie...” uma coisa assim. Eu falei casseta, ficou um ano pra isso e aí quando eu alertei, quando eu conversando com ele pensei nisso, ele quando entrou em cena pra falar essa frase, ele já falou diferente. Que antes ele falava “minha força é certa aqui salvo...” ele juntava tudo. Minha força é certa aqui, minha força é certa aqui, salvo, no ponto delicado em que pedis que em vós confie... uma coisa assim. Sabe, aí tem umas coisas que você fala aaaí....

LC – Então os outros [atores] te dão mais o feedback do que o público. Vocês chegam a conversar com o público? o Antônio? Alguma coisa que o público falou?

JL – As vezes sim... eu sempre gosto, por exemplo, de na hora do intervalo... o Antonio Gilberto, o diretor, as vezes fica vendo o espetáculo e na hora o intervalo eu pergunto “e aí? O que o público ta falando... me fala o que eles falam... o que eles comentam, o que querem saber...” E a gente em Brasília, quando a gente estreou, a gente nunca tinha feito este espetáculo pra ninguém, nem ensaio aberto nem nada, e a gente estreou em Brasília. Daí a gente descobriu que este espetáculo era altamente político, porque Brasília é um negócio...as pessoas riam... em alguns

momentos que eles se reconheciam... Eu assinei mas não quer dizer nada. Como não quer dizer nada, a sua assinatura é que decide tudo... mas então a senhora concorda com a morte... não isso eu não digo e tremo só de pensar... como assim, entendeu?

E as pessoas ficavam em-lou-quecidas, eles comentavam no meio do espetáculo. E era uma gente muito simples – banco do Brasil, centro cultural, um dos ingressos mais baratos hoje em dia – gente que não conheciam a história da Inglaterra, não sabia de nada... então entrava lá o Okelle... o Paulet falava a rainha morreu assassinada e o público comentava “ela morreu, ela morreu” entrava depois o Okelle e falava que a rainha estava viva e o público comentava “ela está viva, ela está viva”. Ai tinha um comentário que você sentia que o espetáculo tava vivo...

LC – então, nesse caso, talvez o público influenciasse mais que aqui [em São Paulo]...

JL – é, porque aqui ta um público mais culto, assim...

LC – Uma pergunta que eu ia perguntar para você é se fosse acha que nesse espetáculo a função do público é mais passiva, como é aqui? Como você pensa isto?

JL – Eu acho que assim...passiva... eu acho que aqui eles são mais, talvez um pouco mais... atentos... mais... não sei... eu acho que São Paulo tem uma tradição de ter muito teatro, muitos espetáculos. O público vai aos teatros... eles vão em busca... tem público para tudo, né? Tem publico que vai mais pras comédias, vai mais pra num sei aonde, nun sei o que....nun sei o que, um teatro mais clássico, quer ver os grandes atores... é não tem uma coisa. Por exemplo o Rio de Janeiro tem uma coisa que eu sinto que um pouco mais amarrada... as pessoas querem se divertir, elas querem rir, elas querem comédia. Um espetáculo como este no Rio de Janeiro foi uma lenha, mas a gente tava abençoado por um centro cultural também... que tem um público que vai nesse espetáculo, que é diferenciado. Então eu não sei, assim, a platéia é muito variável. Tem vezes que eles tão afim de rir... parece que eles combinaram que eu sempre acho, tenho certeza que é muito do que a gente

dá. Do jeito que você joga a bola eles jogam de volta pra você. Se você entrar vazio, com a bola muita, eles vão falar: a bola ta muita, não estamos entendendo nada. Não existe a possibilidade de você estar fazendo um grande espetáculo e a platéia não estar entendendo. Eu acho muito difícil. Se a peça é uma comédia, tem uma plateia mais dura, mais difícil...e você fala: ah hoje eles não estão rindo.

A nossa maior resposta neste espetáculo é o silêncio. Você sente que o silêncio é....é assim...palpável. Mas você sente que o silêncio não é um silêncio distanciado, mas é assim... um silêncio em suspensão. Você sente que as pessoas estão... [faz um gesto sugerindo suspensão].

LC – Na hora que você vem caminhando no final... parece que você está em suspensão. Tem aquela música parece que está todo mundo vivendo naquele outro tempo. O que você pensa? Você pensa nestas coisas quando você está em cena?

JL – Eu to em suspensão... é... fica uma coisa meio... parece que eu to flutuando. Porque essa é uma cena que não está na peça, né? Essa é uma cena que o Antônio criou lá e tal... então eu penso em ser mais..... branco possível. O mais suave possível. Eu não posso ter nenhum tipo de atitude mais [forte]... não dá pra sentar no trono e fazer assim [fazendo pose de rainha]... como se eu virasse o trono. Eu tenho a sensação que tem que ser algo que contraste com a vida. Aquela mulher já não ta mais lá...aquilo ali já é... ela é etérea, mas não é um fantasma. É uma imagem que talvez a Elisabeth faça dentro da cabeça dela... porque dentro da cabeça dela aquela mulher sempre vai existir. Na peça ela vê o espectro perenemente ameaçador da Stuart...que vai acompanhá-la onde ela for.

LC – então... acho que podemos finalizar...

JL – Acabou? Se não acabou você pode voltar semana que vem... sexta-feira

[cumprimenta um ator...Marinho]

LC – Por ultimo eu queria perguntar o que você acha da palavra atenção, se é uma boa palavra... porque eu to falando em dramaturgia da atenção...eu to supondo

que o ator com essas atenções vai construindo uma dramaturgia... você acha que é uma boa palavra?

Mário – É uma das

JL – A atenção? É a atenção sempre é... atenção.... [outro ator fala é uma das...] é porque não é só a atenção, né? Você tem a atenção tem a sedução. Você envolve tudo. Não é só buscar a atenção para si. O Mário era ótimo para você conversar ... um ótimo ator e um homem de teatro... ele é o...

[apresenta para o Mário inicia uma conversa com o Mário]

LC – eu to fazendo uma pesquisa...eu to querendo descobrir qual é o segredo pra encontrar o público...

Mário – Isso é um mistério eu acho que nunca ninguém saberá...

LC – eu acho que é por isso que eu pesquiso isto...eu vou ficar pesquisando a vida inteira

Mário – mas não vale pra todos... vale pra um... vale pra maioria, mas não é uma unanimidade...

JL – Depende muito do espetáculo, depende muito da peça, porque cada espetáculo tem um mistério assim de captação. Porque cada trabalho tem um ponto nevrálgico...

Mário – eu acho que...não tem nada a ver com qualidade. Porque as vezes você tem um espetáculo que não é bom, dentro dos parâmetros do que seria um bom espetáculo (um cuidado, um bom texto com grandes atores, um cenário, um figurino) e as vezes você tem um espetáculo interessante, sem grandes chamarizes...que....

[chega mais gente e a entrevista se dissipa e acaba]

ANEXO 4 – Entrevista com Isabel Teixeira

Entrevista com Isabel Teixeira sobre o espetáculo “Rainhas: duas atrizes em busca de um coração”

Entrevista realizada em 20/02/10 no TUCA (São Paulo)

Leonel Carneiro – Eu faço mestrado com o Luiz Fernando e to no segundo ano. A gente ta vendo o que é... tem um autor que ele fala que a atenção é como se fosse o primeiro passo para comunicar o conteúdo. Então eu to tentando sondar sobre isso: como os procedimentos que o ator faz chama a atenção do espectador. Pra quem é ator é mais fácil porque você sente quando você pegou o público, né?! A gente ta pensando em sondar isto assim... então a entrevista vai ser em cima disto...eu vou fazer umas perguntas...

Pra começar eu queria saber se neste espetáculo, Rainhas, você identifica quais são as estratégias que você usa pra conduzir a atenção do público. Para conduzir o olhar da plateia?

Isabel Teixeira – Eu Percebo, eu percebo... eu percebo alguns mecanismos, mas eu não mando neles... entendeu?... eu é... eu não tenho um arsenal de coisas que eu fale agora eu vou fazer isto porque eu quero chamar a atenção aqui... é lógico que existe todo um treinamento de foco, né? Então é como, nesse caso, é como se eu e Georgette tivéssemos tocando juntas uma peça musical e uma hora o foco vai pra ela e as vezes as marcações são coreografadas para isso e tem uma coisa energética de você passar o foco para o outro... de você saber que você ta falando aqui... de repente um gesto seu leva a maioria do público a olhar aquilo lá, entendeu? É ... agora me veio na cabeça uma.... eu tinha uns 15. Não eu tinha uns 20 anos e eu tinha um certo preconceito com a peça do Juca de Oliveira “O caixa dois”... uma peça de gabinete que era uma peça.... e eu fui assistir essa peça com muito preconceito - uma idiota né? É...- eu cheguei lá, fui eu e a Mariana Lima. E a gente chegou e a gente metidissima e a gente no hall e falou: a mais que saco ver essa peça e a gente entrou e a cortina estava aberta. A gente sentou e falou a o cenário é de gabinete... que horror, que horror... nos primeiros cinco minutos a peça

pegou a gente assim... assim de um jeito que a gente fazia parte de uma torcida. Tinha uma cena ali – imagina que a direção era do Fauzi Arap que é... seria até uma pessoa interessante pra você conversar, diziam que ele era um grande ator e um escritor maravilhoso e ele dirigiu o caixa dois – tinha uma cena onde o palco inteiro tinha uma coreografia, que era uma mala, uma mala que passava para uma mão, passava pra outra, passava pra outra... era uma coisa totalmente de show de circo... era uma coisa passa pra cá, passa pra cá, passa pra cá (acelerando o ritmo da fala)... e de re.. e você ficava muito atento naquilo... e de repente por alguma equação da direção mesmo o público todinho olhava prum canto do palco onde o Fúlvio Stefanini estava dormindo num sofazinho sem se mexer assim (faz que está dormindo)... e não sei porque... ele tava lá há muito tempo e a gente só percebia todo mundo ao mesmo tempo... gente que maravilha! que lindo tem uma orquestração da direção e aí sim, aí eu acho que tem sim que ser intencional. Aí faz parte dos meandros da direção assim... você saber que você pode conduzir o olhar pra uma luz, conduzir um olhar prum gesto. Tem uma cena muito forte acontecendo e você pode de alguma maneira levar a atenção sutilmente lá pra cima. Isso eu acho maravilhoso. Agora enquanto atriz, assim, não existe um arsenal que eu diga: agora eu vou... então eu volto isto pra um outro ponto que é o ponto da minha pesquisa hoje, que é...Rainhas foi uma peça que foi escrita por nós. Ela tem muito da gente... muito texto, muito depoimento pessoal, tem muito da nossa crença, assim... quando eu dou aula eu falo do “quarto primordial” que é um... quando você tinha 17 anos 16, sei lá, pra cada um tem uma idade... quando você está sozinho no quarto e você tem uma epifania. Quando aquilo é um momento mágico de criação que é teu e que você tem um êxtase... ou lendo um livro, ou ouvindo uma música, ou descobrindo que você pode tocar uma peça inteira, ou num sei, cada um do sei jeito assim... e o coração fica quente, encaixado e a vida faz sentido... mesmo as tristezas, as tristezas de adolescente são gasolina, gasolina para este estado que se desenvolve nesse “quarto primordial”. Assim eu to sempre em busca disso, querendo voltar um pouco pra isso e estar de acordo com um princípio, com um princípio onde tudo começou... tem também uma essência de criança. Eu vejo meu filho hoje passou horas falando sozinho e era um carrinho ...e ... e eu falei: que delícia! Que estado meditativo e ao mesmo tempo criador... que ... onde tudo está acontecendo ao mesmo tempo, onde... ontem eu ouvi uma historia, você fala pra um menino de 3

anos: a gente tá indo viajar visitar o vovô em estrela e ele se imagina assim na estrela... nesse lugar onde a imaginação e a realidade ainda estão muito misturados... e pra mim isto é muito prazeroso, muito da criança e vai se desenvolver, assim mais racionalmente, nesse “quarto primordial da adolescência...é... eu tenho muito medo de perder isto. Eu fico alimentando isso. Então o Rainhas foi um lugar onde várias vertentes. As coisas fizeram um pouco de sentido pra mim... sabe, anos e anos procurando o caminho e parece que tem a ver com a dramaturgia também. A medida que eu escrevo e que eu acredito no que eu escrevo e aquilo tem uma lógica interna, muito pessoal, mas também que eu tenho vontade de derramar pra tua particularidade pra ver se aquilo te acorda em algum lugar, te faz reverberar este quarto primordial que não é mais meu, mas é teu, entendeu? É... isso pra mim é a atenção do espectador, entendeu? É uma confraternização. Uma confraternização, uma comunhão entre coisas que eu posso despertar e que eu posso lembrar porque eu tô sendo muito verdadeiro... eu posso te acordar em algum lugar é... que você também vai se conectar com isso que é uma verdade pra você e que sua cabeça pode até ir para outros lugares. Não necessariamente você está o tempo inteiro...eu tô assim com você aqui. Eu sou um trampolim, um degrau.

Só que aí quando o rainhas estreou a gente não sabia como que ia se isso. Como isso ia reverberar, se isso ia reverberar, porque pode ser que isso não reverbere. Então eu acho que é preciso sentir e aí eu também acho que eu uso esta arte de saber onde está a atenção, se o público está com a gente ou não, mas quando não está, tanto eu como a Georgette temos uma coisa que não está porque não é para está. Então eu não vou te obrigar, eu não vou é... eu não vou te ganhar no grito, eu não vou, eu não vou e é assim quer dormir dorme. E hoje em dia eu acredito muito... é... isso de escrever a dramaturgia: o meu próximo trabalho é em cima da dramaturgia, é em cima da escrita, eu achei um caminho que mudou minha vida radicalmente assim. É em composição...

LC – é uma espécie de dramaturgia do ator...

IT - é também, mas... mas eu desenvolvo uma técnica chamada escrita na cena que são improvisos abertos que eu gravo e depois transcrevo... eu dei aula o ano passado inteiro só disso, eu desenvolvi isso e eu cheguei numa técnica de

dramaturgia muito aberta que tem muito a ver com o improviso, com pílulas dramatúrgicas que se desenvolviam que... era um trabalho aberto assim... tem muito a ver com o Henrique Dias e com algumas coisas que ele costuma desenvolver... tem a ver com o que a gente fez aqui e agora deu uma virada nessa história. Agora eu to gostando de história... é ... história... porque eu fiquei um ano improvisando sozinha... um semestre numa sala vazia e um semestre num apartamento vazio, falando e depois transcrevendo e eu fiz uma coleção de transcrições e a dois meses eu to lapidando isso e veio uma história. Que o acaso trouxe e agora eu alimento. Então...

LC – que é o cruzamento das pílulas dramatúrgicas?...

IT - é um cruzamento mas como eu tava sozinha... dando aula é outra coisa, dando aula é diferente... agora eu vou retomar esse curso que eu dava lá no centro cultural Baco... mas... sozinha foi bem interessante porque eu me vi sozinha nesse quarto... é...Eu me vi sozinha nesse quarto... entendeu? E depois quando eu fui estudar o material que eu tinha coletado eu vi que ali tinha uma história, um tema porque eu entrei e li a história. Se isso pega... se isso te pega... se isso vira uma peça e vai fazer sentido pra você ... é ... são outros quinhentos, entendeu? Eu vou fazer de qualquer jeito. Eu não to fazendo pelo ego... eu não to fazendo... eu to fazendo por uma série de lógicas que liga o Rainhas com trabalhos que eu fiz antes e que depois vão se desdobrar. Entendeu? Se isso pega você: que bom! Se isso não pega você eu vou derrocar... eu vou... pode ser que não dê certo, pode ser que não seja aceito. Pode ser que... que... não tenha uma resposta positiva do público, entendeu? Se isso acontecer é que não era pra ser, mas eu vou continuar com a minha trajetória...

LC – Você vai fazer mesmo assim...?

IT - é! Eu descobri uma coisa que tinha na crítica, que tinha muito no Décio de Almeida Prado é... que eles costumavam ver uma trajetória inteira de um ator ou de uma companhia ou de uma produção, porque existe também um lugar onde se experimenta e onde se cai num vazio porque não se tem uma resposta, né? E isso é super normal de acontecer... e o Décio, as coisas que eu li dele, levavam muito em conta isso. Esse aqui é um momento mais de busca de pesquisa e... é...

LC- Mais aí no caso o Rainhas, por exemplo: o Rainhas quando vocês começaram não sabiam o que ia acontecer...

(Chega a Georgette e ela começa a conversar com a Bel. Diz que vai procurar um café pra tomar tem uma conversa sobre o fumaça que é iluminador)

IT – Deixa só eu concluir que eu me perdi um pouco que eu .. o que interessa agora, por exemplo..é... eu tava falando uma coisa negativa de não pegar, mas pode ser que pegue. Eu to acreditando que não é o ator dramaturgo em cena. A dramaturgia que se desenvolve ali é uma dramaturgia com historia, mas de alguma maneira aberta para que o espectador também crie. A gente vem falando muito – tem uma menina que é parceira da gente - que o espectador é o dramaturgo. Porque assim... eu tenho a opção de me abster porque eu não fui pego pela mão para ver uma história com principio, meio e fim, apesar da história ter começo, meio e fim, eu tenho a opção de me abster e dormir. Isso acontece no Rainhas. A gente vê...

LC – no Rainhas vocês dão essa opção o espectador...pelo menos eu sinto que o espectador tem que ter, eu sinto assim, uma postura mais ativa. Ou não?

IT – Sim, você tem que estar ativo no sentido daquele fazer reverberar em você de alguma maneira...eu to radicalizando um pouquinho isso. Eu não gosto de perder muito a noção de história, a noção de carpintaria da dramaturgia, de construção de enredo. Eu gosto muito disto é... de teatro, de diversão também, mas existe um lugar que fica aberto para o espectador também criar em cima disto. entendeu? Então essa pra mim é a grande chave da atenção. Não é a atenção que o espectador tem em mim, mas a atenção que por me ver ele se volta pra ele mesmo e a partir disso, por exemplo, vou ser bem radical agora, bem radical, porque... o Tarkovsky por exemplo.. metade dorme e metade tem revelações assistindo os filmes dele é... na própria filmografia... o espelho é... e é loco o filme chamar o espelho porque pra mim foi me olhando no espelho e rever coisas da infância é... o sacrifício já é um filme mais difícil porque eu falava: meu deus não é o momento de eu ver isto agora.. não tem isso num livro que você começa a ler e daí larga porque não ta fazendo sentido pra você agora e de repente você passou pra ir no banheiro e catou o livro e ai você

não conseguiu mais parar de ler porque naquele momento que estava fazendo sentido pra você.

LC – você falou do Tarkovsky eu acho que é um exemplo legal porque ele trabalha com um tipo de atenção diferente que vem a partir da desatenção que é diferente dos filmes de Hollywood que você tem assim um monte de choques de atenção sucessivos... como seria um espetáculo que chama a atenção, tipo um musical Broadway, né ? que tem choques sucessivos de atenção que você fica...que você fica... que você não consegue se desvincular do espetáculo, da escritura do diretor... mas eu acho assim... você valou uma coisa que depois eu queria retomar: você falou da música. Eu até anotei assim... parece uma música que vocês estão compondo mesmo. A atenção nesse espetáculo, do jeito que é conduzido, parece muito com o jeito que uma música conduz. Porque a música você esta prestando atenção nela e ela te conduz de uma outra forma. Estimula outras percepções....se você puder desenvolver algum comentário sobre isto...

IT – Ela é aberta...nos cursos eu falo isso, em relação as músicas, né.... é... e as vezes eu falo assim. Um vídeo-clipe. Uma música que te toca de um jeito e você é o protagonista deste vídeo-clipe... quem não fez isso né? Tem aquele disco da Elis que foi o ultimo que ela gravou ao vivo, chama trem azul, daí eu até fiz uma brincadeira eu falei assim: gente eu já fiz tanto esse show...tanto... eu já fiz várias vezes esse show entendeu? Porque a música te leva mesmo para um outro lugar, entendeu? A beleza também é essa, a música clássica ... ela é uma via pra você ir para um lugar muito seu, muito vivo... eu gosto de sentir... o Schiller fala isso ... eu gosto de me sentir viva na minha menor grandeza, viva... e agora que o tempo... eu começo a perceber um pouco o tempo, a passagem do tempo... cada vez mais isso faz sentido, tipo é... de viver mesmo fiel ao coração. Na verdade é disso que se fala aqui, acho que Rainhas é uma apologia disto. Tem uma coisa muito...um negocio muito Dylan Thomas. Eu fiquei anos com um poema dele colado na parede e quando eu fui fazer “um bonde chamado desejo” eu li as memórias do Tennessee Williams e era esse o poema preferido dele: em meu ofício ou arte taciturna. Tem uma hora, que o poema é mais longo, tem uma hora que eu falava assim: trabalho junto dos que cantam, não por glória ou pão, nem por pompa ou tráfico de encantos, nos palcos de Marfim, mas pelo mínimo salário de seu mais secreto coração. Isso

era o meu Leitmotiv, isso era o porque das coisas. Inclusive porque se me falta o teatro eu acho que eu não morro, eu tenho essa sensação assim... se me fecharem as portas talvez eu não sucumba a isto. Sabe uma independência do coração... é difícil porque eu não comecei a fazer teatro pelo teatro... eu não gostava muito do teatro... eu comecei a fazer teatro pela leitura, eu sou uma leitora... eu não consigo ficar parada. Eu sou uma leitora... eu não consigo ficar parada, eu sou uma leitora que lê em voz alta e... tanto é que a minha opção e faculdade não foi em teatro, foi em letras e... eu tinha um orientador que era o Davi Arrigucci Junior que foi uma pessoa importantíssima pra mim assim... eu fazia uma iniciação científica com ele sobre a música na poesia de Manuel Bandeira e ele me apresentou o Cortázar e eu pirei com o Cortázar. Quando eu li “o jogo da amarelinha”, mudou... sabe o livro que muda sua vida. E eu ia todo dia pra faculdade só por causa da bolsa que eu não podia perder e por causa do Davi que eu ia na casa dele pra conversar sobre a iniciação científica, mas a gente sempre acabava digredindo para outros lugares e acho que foi ele a primeira pessoa que me falou isso: “talvez a vida acadêmica possa te matar porque você gosta de levantar pra falar. Os livros te fazem levantar (porque eles me levantam inteira) e reverberar isto e dar continuidade pra isso é sempre uma autocrítica muito grande pela escrita”. E foi uma coisa que eu dei uma abafada assim e uma facilidade muito grande de me comunicar e de falar então... chegou uma hora que o teatro foi um lugar que eu fui porque eu achava mais: então ta, vamos levantar e falar. Por isso que eu te falei que eu acho que o Rainhas foi um encontro entre duas correntes que eu achava que não eram ligadas e que hoje em dia eu acho que são totalmente ligadas.

LC – porque tem um negócio de ter que... por exemplo tem uma hora que vocês lêem a história... é diferente você ler a história e você estar atuando sobre a história e você estar falando sobre a história... é como se fosse um ruído... você tem essa impressão? Vocês lêem mesmo o texto?... quando você pega para ler o texto vocês lêem?

IT - Não, quando a gente pega o texto não precisa ler... o texto é decorado....

LC – Mas porque mesmo sendo decorado o jeito que você fala parece ser diferente.

IT – Não a gente tem isso decorado, é todo dia a mesma coisa...

LC – eu fui ler e vi que era exatamente o texto

IT – tem muita coisa que é o texto... a gente já comeu e re-comeu...

LC – Mas é uma outra relação com o texto, né?

IT – é porque eu to procurando quando eu leio, quando eu sou leitora, quando eu vejo alguma coisa... alguém disse que quando você abre um livro aquilo que você está procurando é você mesmo... e... sua essência que se comunica com as outras. Eu também procuro isso quando eu leio alguma coisa, quando eu vou assistir alguma coisa eu procuro ver o que isso reverbera em mim e as vezes eu to longe e isso não me tocou em nada... e é engraçado porque a gente lei o Schiller e a gente se instrumentalizou pra poder se apropriar dele, então existe uma leitura vertical do Schiller, uma compreensão do que aquilo quer dizer...uma análise cena a cena, profundos... orientados pela Cibele também e a gente teve aula de história, enfim... pra gente se apropriar deste texto tinha que rolar isto. Eu tenho que conhecer aquilo que eu quero compartilhar, né? As vezes... eu sou muito curiosa então as vezes eu... por exemplo agora eu encanei com o Buñuel e eu vou em tudo entendeu... baixei todos os filmes dele... eu li o livro dele e eu fico pensando e me sobra alguma coisa disso; daí o filme mexe comigo porque me leva pra outro lugar e eu me sinto viva e é muito bom. E aí eu vou até – o Buñuel fala isso – eu fui esmiuçando a filmografia... se está fazendo sentido, se está reverberando, se está me ajudando a criar outras coisas eu pego coisa emprestado...

LC – Você escreve sobre isto?

IT – Agora sim.

LC – No caso do Rainhas, como foi este processo? Você fez o projeto e chamou a Cibele...

IT – Na verdade eu li o texto e eu tinha uma idéia, umas intuições assim...ai tem até uma coisa do teatro que eu acho linda: que primeiro se consegue, se forma e as pessoas. Você começa a atrair pessoas e as pessoas começam a se juntar... e todo mundo meio intui a forma do que se está esculpindo e aí a repetição... a repetição

também é um barato nesse sentido. Esse texto a gente tá fazendo ele a quase dois anos e ele ainda faz muito sentido...

LC – Faz sentido ainda... e você sente que quando faz sentido pra você isso faz uma diferença para o público? Porque tem uma sessão que é diferente dos espetáculos... como é isso, você acha que é você, que é o público?

IT – Acho que é um atraso, é uma conjunção de coisas. Nunca vai ter um público igual o outro.

LC – porque o espetáculo nunca é igual, assim..

IT - O espetáculo é sempre o mesmo, mas a reação nunca é igual... e ainda a gente está viajando pelo Brasil inteiro e essas reações diferem de estado pra estado... Com o Henrique Dias a gente viajou pelo mundo. A gente fez três continentes. Eu fiz três continentes. A gente fez “A gaivota” no Japão. Como que é a Gaivota no Japão... engraçado porque a gente viajou por um ano e meio e eu tenho a sensação de turista e ao mesmo tempo a sensação de receptividade da peça que a gente estava levando pelo público. Então, por exemplo, Barcelona pra mim foi uma maravilha... o público catalão era um público que ia de armadura no teatro, os japoneses... foi maravilhoso fazer para os japoneses, reverenciando, era uma coisa educada, era uma platéia ereta e educada, receptiva e ao mesmo tempo ligadaça – era muito interessante assim... os espanhóis mais difíceis, os franceses mais receptivos sim, mas querendo... então em cada lugar batia de um jeito, lógico, a gente vive, come, anda por ali, cada pessoa é diferente, cada cultura é diferente e cada dia é diferente. E no Brasil a gente foi fazer essa peça em São Luiz do Maranhão e foi tão louco... um lugar tão louco, um teatro tão maluco, as pessoas tão ávidas... no Rio de Janeiro a peça não deu certo... tivemos uma crítica horrorosa, péssima da Barbara Heliodora... normal, não pegou entendeu.... não havia uma conjuntura do cotidiano da cidade que abarcasse essa história...

LC – e no SESI Osasco, vocês fizeram? Como foi?

IT – todo SESI foi bom... e é engraçado porque isso de pegar no coração... não precisa saber... tem alguma coisa ali que você diz que está comunicando...

LC - eu acho que essa coisa da atenção que eu estou falando, que eu to dizendo é nesse sentido mesmo uma coisa de criar elos... de.... quando eu falo de atenção parece que eu estou falando só do olhar, mas tem uma coisa disto que você está falando de pegar no coração...

IT – e as vezes pegar também na desatenção e as vezes na violência. Aí falando do Buñuel, eu acho que foi “esse obscuro objeto do desejo” que ele foi apresentar num sei onde que botaram uma bomba no banheiro do cinema e pixaram “agora você chegou no seu limite, seu espanhol filho da puta” é... existe também uma reação muito negativa, mas a partir do momento que você...

LC – com vocês houve essa reação?

IT – eu acho que teve também, mas a partir do momento que você está – não seguro, porque a segurança te mata – mas a partir do momento que você está de acordo com você, com seu caminho que eu acho que é bem minha busca é essa, a da Cibele também, mas acho que principalmente a minha e a da Georgette. Que é você estar de acordo mesmo com o que você acredita... você pode levar uma porrada. Você pode ser agredido na rua, e ao mesmo tempo isso choca, mas a pessoa mexeu com você de um jeito totalmente negativo e você ficou com ódio. Eu fazia uma peça que eu amava fazer que era “Baal” do Brecht com direção do Roberto Lage e um amigo meu foi assistir a peça e ficou me esperando na saída do teatro e me xingou muito... “como cara que você faz um negócio desse, que que é isso!” ele ficou muito puto e eu falei: mexeu mesmo com você e... tudo bem, e é bom também...

LC – Mas e agora como que as coisas mexem daí você não consegue mais... como você falou você não consegue mais especificar, porque daí depende do público...

IT – depende de cada um... isso também é um barato, sabe?... a gente já teve assim 1/3 da plateia desatenta... então a coisa não pegava... eu não me toco muito com isso...

LC – e você muda ou você não muda sua atuação diante disso?

IT – eu não mudo...eu mudo sim porque todo dia eu mudo. Tem dias que eu to com o coração encaixado, como eu falo, e tem dias que ele ta um balão à gás... lá longe e eu falo: nossa como eu to longe, como o dia, como o cotidiano me tirou do eixo, como...

LC – dentro da peça você já percebe isso?

IT – já, mas as vezes não tem o que fazer, entendeu? E aí existe técnica, e aí tem um texto que ta decorado e aí tem uma parceira... a gente faz muito isso quando a peça é em dupla.. principalmente, mas a gente faz sempre isso que é eu to perdida eu to fudida aqui, perdi o veio da coisa e aí você acha no olho do outro, porque o outro está encaixadão, porque o outro... é... então essa troca de fluídos invisíveis entre os atores, essa comunhão também entre os atores... um dia você está caidão e daí o outro te levanta... eu acredito nisso assim... a minha atenção também tem que estar viva e as vezes ela não ta e as vezes eu to dormindo em cena e é péssimo porque eu particularmente, por essa compreensão do tempo, eu sinto muito. Eu não vou mais me culpar por isso, mas eu sinto muito porque é uma oportunidade, podia ter sido uma oportunidade de ta comunicando de estar de acordo. Ai quando não é, quando não acontece, eu não me culpo mais porque eu também acho que o desvio e o não ta... inteiro em cena também faz parte para no dia seguinte você estar inteiro na cena. E também faz parte as vezes o recuo. Eu tive um boom de descobertas e de criatividade e de coisas que foram se ligando e de coisas que eu to produzindo e que tão nascendo e as vezes tem um repuxo horrível, que é um repuxo que eu fui num fui, fui, fui, fui, fui aguando um monte de coisas... e aí vem um repuxo e é uma secura só... e eu tava conversando ontem isso com o Fernando Bonassi, a gente vai buscar nossos filhos juntos na escola a pé e aí no caminho eu tava falando pra ele eu não consigo terminar a peça que eu comecei a escrever que ela é feita um pouco como construção mesmo, sabe? Eu gosto demais do disco todo construção do Chico Buarque. Eu acho que o Chico Buarque é uma cara que... a música construção ela é super racional... o Paul Auster também é um cara que eu adoro porque parece que é tudo por acaso, mas existe uma construção, né? Eu acho tão legal... o próprio Sherlock Holmes assim... então eu fui, fui, fui nessa lógica bababá bababá bababá e ... quando chegou no fim eu não consigo juntar as pontas...e eu falei isso por Bonassi: Carra eu não consigo juntar as coisas e ele me falou "larga! Vai tomar café,

fica uma semana sem mexer no computador... esquece, vai ler revista 'Júlia', vai ler 'Sabrina' vai ver televisão que uma hora vem, não vai ser em sonho... uma hora vem, entendeu?" eu achei super bonito ele falar isso...

LC – pro teatro isso não funciona muito quando você está dentro do palco... quando você ta procurando dentro do palco o seu objetivo e você não acha... ai não...

IT – é porque ali é o efêmero total, né? Na escrita tem uma outra coisa...mas quando você está escrevendo, quando você está visualizando, quando você está dialogando ali com o papel eu acho que é muito parecido. Quando você está muito encaixado... mas aqui também assim... aquele momento é muito prazeroso, eu consigo passar agora quatro horas seguidas só nesse prazer. Aqui também... são duas horas e as vezes você escapa e as vezes também tem aquele repuxo... hoje eu não senti nada, hoje eu tava morta por dentro...

LC – e ... por exemplo o dia... o dia não, mas o momento que você fica sentada assim... um período grande assim sentada enquanto a Georgette está falando, falando, falando... e ao mesmo tempo você ta presente, você não se anula na cena...

IT – não porque é folha branca, é folha branca também... então ali eu tenho, eu tenho... eu to escrevendo o tempo inteiro. Isso que é escrita na cena. Eu to escrevendo o tempo inteiro. O tempo inteiro eu to escrevendo. É que agora eu tenho um texto pra falar e marcas para realizar, porque a peça ta pronta, só que o tempo inteiro eu to escrevendo... o tempo inteiro a minha cabeça de criança - voltando lá pro começo – o tempo inteiro ta criando. Então outro dia foi assim, a Georgette falou "eu sou tão criativa, eu posso fazer um projeto sobre você, eu posso fazer um projeto sobre este refletor aqui..." e nesse dia foi um negócio assim, na hora, assim... nossa ela pode fazer um projeto sobre este refletor? Porque que eu não conseguiria fazer um projeto sobre este refletor? E ela é Elisabeth e eu sou Maria Stuart, ela é mais poderosa que eu... nossa poderosa.. sabe? O tempo inteiro você está escrevendo na cena...

LC – mas isto que é interessante porque a gente presta atenção e a gente vê... assim, é diferente se você só estivesse esperando ela falar...

IT – Aí eu vou pra casa ver televisão... aí eu vou pra casa e fico em casa...né? num saio, eu vim aqui, eu andei até aqui, eu produzi a peça, eu entrei em edital e chega na hora eu vou perder essa oportunidade? Eu fiz o “Ricardo Terceiro”. Eu fiz a Lady Anne tinha uma cena na peça e durante três horas eu ficava na coxia esperando...Eu acho que eu vou ter que ir....qualquer coisa me liga...

LC – Não está muito bom... eu já risquei tudo que tinha pra perguntar...

IT – Você tem a revista?

LC – Tenho sim, o Luiz me deu...

IT – mas lê, mas lê porque tem o comecinho aí... até mais...

LC – obrigado mesmo, tchau...

ANEXO 5 – Entrevista com o pesquisador Gilberto Xavier

Entrevista Prof. Dr. Gilberto Xavier – Departamento de Fisiologia – IB - USP

26/02/2010

LC – Qual é para você a relação entre atenção e distração?

GX – a atenção e a distração são como duas faces da mesma moeda. A atenção pode ser estimulada principalmente por eventos inesperados, que provem da quebra de expectativa. Por exemplo, se um objeto cai para baixo, não há nada de incomum, que nos chame a atenção, mas se um objeto, ao ser solto no ar, “cai” para cima, isso certamente gerará uma surpresa que decorre da frustração da expectativa que o observador possui (as expectativas são geradas a partir de experiências anteriores do observador). Outro exemplo é se um corpo que descreve uma linha reta, da direita para a esquerda, horizontalmente, ao passar por trás de um outro objeto que o encobre, muda de direção, aparecendo ao olhar do espectador se deslocando no sentido vertical, isso causará um estranhamento em nossa percepção que “chamará” a atenção.

Manter a atenção demanda uma energia do observador, e se não há “algo novo”, esta decai em intensidade até chegar a distração.

Talvez o que, nos espetáculos, Brecht proponha como distração, é uma atenção que não se mantém externa a nós, mas se volta para o nosso interior a partir de um estímulo externo. Ex. estou olhando uma cena. Ela me lembra algo e faz com que minha atenção se volte para uma lembrança do que eu vivi deixando em segundo plano a cena.

A focalização da atenção em uma coisa pressupõe que você deixa de prestar atenção em outras. Isso pode ser explicado, biologicamente, dizendo que determinada região do cérebro fica mais estimulada que outra quando concentramos a atenção em algo. Por exemplo, somos capazes de prestar atenção em uma

conversa específica em meio a uma festa ruidosa. Abstraímos todos os outros estímulos (sem deixar de ouvi-los) para colocar a atenção em determinado assunto que desperta nosso interesse.

LC – Como realizar uma pesquisa sobre os procedimentos utilizados para despertar/sustentar a atenção?

GX – Na fisiologia e na psicologia são muitas as pesquisas a este respeito. Os testes mais bem aceitos na atualidade procuram mensurar a atenção em relação ao tempo laboratorialmente. Por exemplo, descobrimos que quando há uma indicação de onde o estímulo seguinte aparecerá o observador consegue dar uma resposta motora ao estímulo mais rapidamente do que quando não há essa indicação. Além disso, a acurácia da resposta é maior quando se direciona a atenção para o estímulo.

Os testes são geralmente aplicados sob rigoroso controle a partir do computador, através de perguntas visuais e respostas motoras. Nestes testes mede-se a capacidade de resposta do indivíduo perante a uma série de estímulos e busca-se meios para aumentar a eficácia da atenção deste indivíduo.

LC – Você conhece estudos sobre a atenção em interpretes ou no espectador teatral?

GX – Não conheço, o que não significa que eles não existam. Justamente aí está a originalidade desta pesquisa. Ao estabelecer um estudo sobre os procedimentos que o interprete utiliza para conduzir a atenção é possível apontar, inclusive, quais procedimentos funcionam e quais não funcionam com o espectador, criando assim uma técnica que pode ser operada conscientemente. Essa técnica aumentaria certamente a eficácia de como o performer comunica-se com o espectador, seja no sentido de apresentar uma idéia filosófica, política ou histórica (como por exemplo, uma manifestação contra um governo) ou no sentido de causar sensações e reflexões.

LC – Qual a metodologia para medir a atenção utilizada pela psicologia?

GX – Além dos testes computadorizados também são utilizados questionários que procuram abranger o caráter subjetivo da experiência atencional. Estes questionários procuram identificar os elementos que são lembrados dos testes de atenção. Alguns destes elementos (que apareceram durante o teste), provavelmente, vão aparecer em mais de um dos questionários e podem fornecer dados precisos para constatar os procedimentos mais eficazes. Para o questionário ser bem sucedido é importante ter algumas informações sobre as pessoas pesquisadas como: idade, sexo, profissão, classe social. Essas informações que nos auxiliarão na comparação de dados.

LC – Qual é para você a diferença entre a atenção voluntária e a atenção involuntária?

GX - Neste tópico é mais comum falar-se em captação automática (ou exógena) da atenção, como quando um estímulo forte ou significativo aparece e nos orientamos em relação a ele. Por exemplo, no caso de um estímulo forte, e.g., um barulho, nos orientamos em relação à sua localização; no caso de um estímulo significativo, e.g., nosso próprio nome mencionado durante uma festa, também nos leva a direcionar a atenção para sua fonte, ainda que de maneira encoberta, i.e., “pelo canto dos olhos”. No caso da atenção “voluntária” (ou endógena), expectativas internas em relação a uma fonte de estimulação relevante é que causam a orientação da atenção. Ambos os tipos de atenção podem cooperar. A atenção exógena depende da estimulação externa e a atenção endógena de nossas expectativas em relação ao que ocorrerá no ambiente.

LC – Diante disto é possível falar em uma dramaturgia da atenção?

GX – Provavelmente sim. Seria um conjunto de procedimentos controlados pelo roteirista, pelo autor ou pelo diretor que executados em determinado tempo poderiam direcionar os movimentos atencionais do expectador para aspectos da cena visual, determinados conteúdos explicitados verbalmente ou até expectativas temporais em relação à próxima cena. Pode-se, por exemplo, deixar o espectador na distração durante certo tempo para tornar ainda mais forte o estímulo atencional que vem em seguida.

LC – em um espetáculo de Butoh que assisti o performer conduzia a atenção do espectador com o seguinte procedimento: ele estava de costas e mexia lentamente cada um dos músculos das costas. Isso focalizou a atenção de todos os espectadores, mesmo sendo muito pequeno.

GX – Não é normal uma pessoa mover os músculos das costas com tamanho controle e refinamento. Isto reforça que o que prende nossa atenção é sempre um estímulo que rompe com a nossa expectativa. Para a atenção endógena tudo consiste em gerar e romper expectativas (os filmes trabalham muito bem com isto). Por exemplo se eu te falo: 2, 4, 8, 16, qual é o próximo número (32). Você não precisa pensar para responder, basta intuir a regra. Essa intuição é gerada por um condicionamento que provem da educação a qual fomos submetidos.

GX – a atenção está intimamente ligada à memória. Um indivíduo que presta atenção em algo, não está apenas prestando atenção, mas prestando atenção sob uma condição pré-estabelecida por suas vivências anteriores. Isso explica porque numa mesma cena, assistida por dois espectadores distintos, podem ser vistos dois aspectos distintos (um pode lembrar do sapato e outro na luz). O que é observado tem relação direta com a história da pessoa que observa.

ANEXO 6 - *DVD com filmagem dos ensaios e da peça “Se chover eu não virei...” e entrevistas feitas após as apresentações.*

(Apenas para a versão impressa. Na versão digital os mesmos vídeos podem ser acessados através dos links no site do YOUTUBE)