

## A atenção e a cena

Leonel Martins Carneiro

Doutorando em Artes Cênicas

Teoria e prática do teatro.

Orientadora: Silvia Fernandes da Silva Telesi.

Ator, diretor, pesquisador, professor e produtor da empresa Contém Arte Prod. e Ensino

**Resumo:** Esta pesquisa consiste em um estudo da atenção na cena teatral. Foi feito um levantamento das teorias postuladas pela ciência da atenção em toda a sua interdisciplinaridade, em especial dos estudos de Hugo Münsterberg (2004). Partindo deste panorama inicial foi proposta uma revisão dos escritos de Stanislávski (2010) e Brecht (1967), demonstrando a importância da atenção em seus escritos. Por fim, realizou-se uma experiência prática pautada pela atenção, tendo em vista aferir a eficácia da atenção como método de criação da cena, submetido a diferentes percepções dos espectadores. **Palavras-chave:** atenção, ator, cena teatral, espectador, Hugo Münsterberg

**Title:** Attention in scene

**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 Hugo Münsterberg's (2004) studies. From this initial scenario, it was proposed a review of the writings of Stanislavski (2010) and Brecht (1967) demonstrating the importance of the attention in their thought. Finally, there are a practical experience guided by the attention issue. 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:** actor, attention, audience, Hugo Münsterberg, theater

**Título:** La atención y la escena

**Resumen:** Esta investigación consiste en un estudio de la atención en la escena teatral. Fue hecho un análisis de las teorías postuladas por la ciencia de la atención través de su interdisciplinariedad, en especial de los estudios de Hugo Münsterberg (2004). Partiendo de este escenario, se propuso una revisión de los escritos de Stanislavski (2010) y Brecht (1967) que demuestran la importancia de la atención en sus escritos. Finalmente, se realizó una experiencia práctica guiada por la atención, con el fin de medir la efectividad de la atención como un método de creación de escena, sometidos a diferentes percepciones de los espectadores.

**Palabras-clave:** actor, atención, espectador, Hugo Münsterberg, teatro

Neste texto, busca-se expor um recorte da dissertação *A atenção e a cena*, que foi apresentada para obtenção do título de mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Para tal recorte, foi escolhida a questão da significação da atenção em seus aspectos cotidianos, psicológicos, filosóficos e teatrais, sob o ponto de vista de alguns teóricos do teatro do século XX, como Münsterberg (2004), Stanislávski (2010) e Brecht (1967). Em seguida,

apresenta-se a experiência prática de treinamento a partir da atenção que deu vida ao espetáculo *Se chover eu não virei...*

É preciso dizer que a palavra atenção possui diversos significados. Na 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. Como demonstra Tonetti (2008), as primeiras referências à atenção podem ser encontradas na filosofia, nos escritos de Platão, Aristóteles, Lucrécio e Santo Agostinho. A palavra atenção deriva do termo latino *attentio*, que possui a mesma raiz da palavra *tensão* (*tentio*). Por isso, a atenção tem em um de seus principais significados a *tensão* 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. Quando Aristóteles questiona a capacidade limitada da atenção no momento em que é dividida,<sup>1</sup> ele formula uma das principais perguntas da ciência da atenção. Também em seus escritos podem-se encontrar definições muito semelhantes do que mais tarde a ciência atencional iria chamar de *atenção voluntária* e *atenção involuntária*. Encontram-se também descrições de fenômenos como o que chamamos atualmente de *focalização da atenção* e de *cegueira atencional*. Além de Aristóteles, Lucrécio e Santo Agostinho fornecem diretrizes sobre o tema na filosofia. No entanto, pode-se pensar o início da chamada "ciência da atenção" com os trabalhos de Helmholtz, Fechner e Wundt (Cf. 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. Entre 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 fundou, em 1879, o primeiro laboratório experimental que tinha como foco os estudos da atenção (Cf. CRARY, 2001). Foi trilhando este caminho da psicologia que, em 1915, Hugo Münsterberg criou a primeira teoria do cinema e aplicou, pela primeira vez, o estudo da atenção sobre a cena teatral. A importância da atenção na relação entre espetáculo e espectador é dada principalmente pelo fato desta ser considerada, conforme a afirmativa de Münsterberg, 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* ( Cf. MÜNSTERBERG, 2004, p. 31):

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 (MÜNSTERBERG, 2004, p. 31- 32).

Diante desta afirmativa de Münsterberg e tendo em vista que pensadores do teatro como Stanislávsky e Brecht estavam diretamente influenciados pela teoria da recém criada psicologia, parte-se em busca de identificar a influência da atenção nas propostas de treinamento de um e de encenação de outro.

### **A atenção no treinamento do ator de Stanislávski**

Konstantin Stanislávski é sem dúvida um dos mais influentes pensadores teatrais do século XX. Seu método de preparação dos atores e da 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.

O esforço que Stanislávski emprega na construção de um teatro eficiente em sua comunicação com o espectador gera as montagens naturalistas de Anton Tchêkhov feitas pelo Teatro de Arte de Moscou. Apesar de negar as suas pretensões científicas na introdução de seu livro, Stanislávski 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*, Stanislávski 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).

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.<sup>2</sup>

Entre 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.

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, a 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.<sup>3</sup>

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 (Cf. STANISLÁVSKI, 2010, p. 30-31).

Justamente por ser fonte da vida criativa, o inconsciente do ator deve permanecer misterioso, intocável, e investigar seu conteúdo é impossível (Cf. 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 à ordenação de seus conteúdos, temos duas possibilidades: na primeira, se seguirmos a ordem aparente de seu livro, pode-se dizer que a preparação técnica do ator – para possibilitar a realização das primeiras cenas nas quais serão utilizadas as noções de unidade, objetivo e fé cênica – passa sequencialmente pela ação, imaginação, atenção e relaxamento; mas, na segunda possibilidade, percebe-se que esta

ordem parece derivar 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, depois de passar por exercícios de imaginação (no capítulo 5), Tórtsov percebe que, sem a atenção, não é possível o desenvolvimento pleno nem da ação, nem da imaginação. Ele demonstra que a atenção seria verdadeiramente o primeiro passo para o treinamento técnico do ator segundo o método proposto. 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 Münsterberg 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. Para explicitar melhor o que seria a atenção no teatro, o diretor Tórtsov formula uma explicação que parece copiada do livro de Hugo Münsterberg (ou de algum outro psicólogo, seu contemporâneo):

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).

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 à atenção, é relativo ao ator que deixa de concentrar-se em sua personagem e no palco para focar-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 referência 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). A partir desta afirmativa, pode-se concluir que a atenção e a ação estão entrelaçadas de modo definitivo no momento da apresentação.

Portanto, 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.

### **A atenção no teatro épico de Brecht**

Bertolt Brecht está entre as personalidades mais importantes do teatro do século XX. Quando fala-se em Brecht, há uma associação imediata com as áreas da sociologia e da filosofia – em especial com o Marxismo. Pouco se sabe a respeito da influência da formação em Medicina de Brecht e de sua atuação como médico durante a guerra sobre sua produção teórica e prática. É certo que, por ser formado em medicina, conhecia e dominava as ciências naturais e isto nos leva a pensar que, provavelmente, conhecia também as discussões da psicologia e da neurologia de seu tempo a respeito dos sentidos e da mente do homem.

Se, por um lado, Stanislávski utilizava a ciência, mas não admitia sua obra como científica; por outro, 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* (MACIEL in BRECHT, 1967, p. 8).

Falando a respeito da abordagem da atenção do espectador, pode-se postular que o espetáculo dramático de Stanislávski 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 personagens, evitando monólogos muito extensos, utilizando mudanças da luz e dos cenários), ou seja, eles parecem mudanças naturais aos olhos do espectador. Já no teatro épico de Brecht, a atenção é despertada através do estranho, do inusitado, que é revelado à consciência, desnaturalizando o que é apresentado. Um ponto chave para entender a abordagem da atenção do espectador que Brecht propunha está no seu conceito de estranhamento.

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 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-effekt* (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, p. 173-174).

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, de reflexão, de estranhamento do mundo em que vivemos.

### **O treinamento da atenção de não atores para o espetáculo *Se chover eu não virei...***

Há uma série de treinamentos que se pode utilizar para treinar atores iniciantes, mas como conseguir isso com a maior eficácia, criando um espetáculo em quatro meses? Apostou-se que isto seria possível a partir de um treinamento intensivo da atenção.

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 e que resultasse num tipo de encenação.

Percebeu-se logo de início a necessidade de um treinamento corporal que permitisse as não atrizes potencializar a sua atenção. Para tal empreitada, foi escolhida a milenar arte do Kung Fu (Wushu) como base do o treinamento físico para o espetáculo. Os primeiros encontros práticos foram utilizados para trabalhar a concentração das atrizes através de execuções de *Katas*<sup>4</sup> e de alongamentos. Criou-se 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*, trabalhou-se o condicionamento físico, a

atenção, a imaginação e a 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 foi o de observação do corpo na relação com o corpo do outro, com o ambiente e com estímulos externos – como a música. Neste exercício, foi possível observar que o corpo das atrizes começava a se expressar. Era possível acompanhar quando a atenção estava concentrada na realização do exercício ou quando ela se desviava para pensamentos alheios à ação que estava sendo executada. No vídeo<sup>5</sup> 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, foram desenvolvidos diversos exercícios para trabalhar a percepção sensorial das não atrizes Hanna e Ravena. Seguindo a ideia dos mecanismos atencionais que é proposta por Stanislávski, desenvolveu-se o exercício de ampliação da percepção através da 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 os 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, várias 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, desenvolveram-se 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 pode-se comprovar a eficácia de uma preparação do ator embasada pela atenção.

Passou-se a alternar o treinamento e a composição de cena. Na primeira cena<sup>6</sup> que as não atrizes compuseram, ainda em julho de 2009, baseada em uma passagem do texto *Noites Brancas*, começou a desenhar-se os caminhos de sua atenção e como isso conduzia a atenção do espectador.



É interessante comparar o nível de concentração dos treinamentos de julho com os treinamentos de setembro de 2009.<sup>7</sup> Pareciam que 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, o mais utilizado foi a sequência de alongamentos e de *Katas*. Assim que as não atrizes executavam estes 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 propostos.

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

## **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 com 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 Münsterberg para a arte contemporânea. A retomada de seu pensamento gerou teorizações que ainda permanecem em potência, aguardando para desenvolver-se em próximas oportunidades. A partir deste estudo da

atenção proposto por Münsterberg foi possível ver que as obra de Stanislávski (2010) e Brecht (1967) ainda mantêm seu vigor, em pleno século XXI.

Além disso, 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; porém, quando isto é feito de forma consciente e dirigida como propõe este estudo, permite-se que o criador chegue a novos patamares.

Ainda no que se refere ao modo que os criadores do espetáculo manipulam a atenção do espectador, pode-se afirmar que ela é decisiva 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 e do 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 que 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, às quais não se aplicam as leis do discurso do drama.

## 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.
- 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.
- BARROS, D. D. Imagem corporal: a descoberta de si mesmo. *História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, v. 12, n. 2, p. 547-554, 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*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221..
- BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o método documentário. in: *Sociologias*. Porto Alegre, no.18, p.286-311, Jul/Dez. 2007. (Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-45222007000200013](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222007000200013) acessado em out/2011)
- \_\_\_\_\_; PFAFF, N.; WELLER, W. *Qualitative analysis and documentary method in international educational research*. Leverkusen: Barbara Budrich Verlag, 2010.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *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.
- CARNEIRO, Leonel Martins. *A atenção e a cena*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.( Disponível em: <http://sites.google.com/site/contemarte/equipe/leonel-carneiro/dissertacao>. Acesso em: nov/2011.)

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislávski. *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 2. p. 49-60, 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; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 67-94, 200.

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

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

DESGRANGES, Flávio. *Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 8, p.11-20, 2008.

\_\_\_\_\_. *A inversão da olhadela: no rastro da refuncionalização da arte teatral*. Tese de Livre-Docência, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 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?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JOU, Graciela Inchausti de. *Atenção seletiva: um estudo sobre cegueira por desatenção*. Porto: Psicologia.com.pt, 2006. (Disponível em: <http://www.psicologia.com.pt/artigos/textos/A0305.pdf> em out/2010)

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

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

\_\_\_\_\_. Motivos para desejar uma arte da não compreensão. *Urdimento*. Florianópolis, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 9, p.141-152. 2007b.

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

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

LYOTARD, Jean-François. *A Fenomenologia*. São Paulo: Difusão Europeia 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.

MÜNSTERBERG, 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. *Film-Philosophy*, vol. 2, n. 31, out. 1998. (Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n31nyssonen> acessado em out/2010)

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

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

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

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. *Urdimento* – Vol. 1, Nº 15. Florianópolis, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, vol. 1 n. 15, p. 107-122, 2010.

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

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

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

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

STANISLÁVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima (a partir da edição americana). Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Il Lavoro dell'attore su se stesso*. Trad. Elena Povoletto (a partir da edição russa, com a posterior revisão dos editores americanos). 20. ed. Roma/Bari: Editori Laterza.

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

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

TONNETTI, Flávio Américo. *A especificidade da ciência da atenção – da filosofia da mente à neurociência cognitiva*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 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, 1999, p. 237-244.

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> “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)

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> O termo cunhado por Janet faz referência a todos os conteúdos que não podem ser acessados diretamente pelo consciente (literalmente, os 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Exercício da dança com contato mínimo. Veja no link a seguir um trecho deste treinamento:

<http://www.youtube.com/watch?v=o9ZaTxk43B8>

<sup>6</sup> 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>



---

<sup>7</sup> Veja no link abaixo alguns trechos do ensaio de setembro de 2009:

<http://www.youtube.com/watch?v=4auOArbFv6s>