

A Técnica Científica do Ator no Século XX

Leonel Martins Carneiro
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA/USP
Mestrando – Teoria e Prática do Teatro – Or. Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
Bolsa CAPES
Professor do Departamento de Teatro – Paulínia-SP

Palavras-chave: Teatro, Ciência, Ator, Século, Atenção.

RESUMO: O presente artigo visa discutir como é fundado, no século XX, o pensamento científico sobre as técnicas do ator. Refletiremos como este fenômeno, que tem início em Stanislavsky e vem à tona conscientemente na teoria de Brecht, resulta na expansão de uma arte científica do ator. Buscaremos caracterizar as possibilidades que este encontro entre teatro e ciência oferece para as artes cênicas, tendo como recorte privilegiado a técnica de composição cênica a partir da dramaturgia da atenção.

Neste trabalho pretendemos refletir como a técnica do ator foi modificada durante o século XX a partir de um contínuo diálogo com a ciência, dando origem ao que chamamos de uma técnica científica do ator. Procuramos ainda identificar na atualidade a potência do diálogo entre arte e ciência.

A proposta de uma técnica científica de atuação é segundo nosso ponto de vista, uma necessidade de adaptação da arte à “era da ciência” – modo como Brecht (1967) se refere ao século XX. Desde a Grécia a técnica do ator esteve pautada nas necessidades concretas da comunicação entre ator e espectador. O ator grego, por exemplo, tinha que ser visto e ouvido de longe e por isso utilizava grandes tamancos e máscaras que o ajudavam a comunicar-se com os espectadores. A necessidade de comunicar-se com espectador pede ao artista um contínuo repensar de sua arte.

Acreditamos que o surgimento do pensamento científico no teatro 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 da visão humana — que poderia sofrer os mais variados desvios, sendo demasiadamente parcial. Desde então a academia propõe que só se pode atingir a objetividade, necessária ao conhecimento, através de uma abordagem científica do mundo.

Pensamos que até o século XX a principal função dos atores era a de serem bons veículos para o texto. Isso vale especialmente para os atores que encenavam o drama. Todas as técnicas do ator estavam voltadas para isso. Já em 1908 Gordon Craig (2004) apontava que se os atores desenvolvessem suas habilidades a partir de um método científico isso poderia triplicar a eficácia de sua comunicação com o espectador. Esta

comunicação visava passar para o público o espírito da peça, ou seja, buscava mostrar a peça sendo fiel ao que se julgava serem as intenções do autor.

É justamente no sentido de desenvolver um método científico de representação que Stanislavsky escreveu, partindo de suas experiências práticas, as obras *A preparação do ator* (1984) e *A construção da personagem* (1996), fundando com elas uma teoria que descreve como a cena pode ser pensada e construída de modo científico.

O científico em Stanislavsky está pautado pelo diálogo com os conceitos mais inovadores de sua época como os do subconsciente, da atenção, da imaginação e da memória. No segundo capítulo de *A preparação do ator* (1984), denominada “quando atuar é uma arte”, ele revelou 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. Com isto ele buscou derrubar a lógica da inspiração na representação que dominava o teatro europeu até então, substituindo-a pela lógica da construção da cena pautada no método científico.

Para Stanislavsky a lógica científica impõe ao ator um caminho consciente até o seu papel que permite repetir da mesma forma o espetáculo no outro dia. Segundo ele o ator deve buscar o entendimento da especificidade de cada texto para revelar sua essência ao espectador. Este caminho consciente deve ser operado através da memória, da imaginação, da atenção, da ação e da adaptação.

Vemos como continuador desse esforço de Stanislavsky em estabelecer uma atitude científica para o ator perante seu trabalho Bertold Brecht (1967). Em seu *Pequeno organon para o teatro*¹ ele organiza, de uma forma mais sucinta, sua teoria sobre o teatro estreitando a relação entre arte e ciência. No aforismo de número 20 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.” (BRECHT, 1967, p.190)

Em seu artigo sobre *Uma nova técnica de representação*, Brecht propõe que os atores do teatro épico deviam substituir a ilusão da quarta parede pelo efeito-V ou, em português, efeito de estranhamento. Através desta técnica de representação o ator deveria fornecer ao espectador a possibilidade de desenvolver uma atitude crítica em face dos acontecimentos apresentados (Ibidem, p.160) sem, no entanto, ser puramente racional.

1 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 as ideias dogmáticas, aos ídolos.

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 (Ibidem, p.41).

Em seu *Diálogo sobre a arte de representar* (1967), Brecht já alertava que o ator que representa para uma “plateia da idade científica” deve demonstrar conscientemente seu conhecimento das relações humanas, do comportamento humano e da capacidade humana sem deixar de fazer teatro. Neste texto escrito em 1929, ele constatou que o espectador havia mudado enquanto, frente a isso, o teatro pouco mudara.

Frutos deste processo de cientificização da arte do ator surgem na década de 1980 no Brasil os cursos de graduação em artes cênicas e núcleos de pesquisa como o LUME². O aparecimento destes cursos decorreu da necessidade de descobrir novos procedimentos para o teatro, procedimentos científicos, que extrapolassem o campo da formação clássica que o ator até então recebia em conservatórios. Não faremos uma digressão ainda maior no sentido de analisar a qualidade dos cursos oferecidos pelas instituições de ensino superior, mas utilizamos este dado como um sinal de que ao menos uma parte do teatro da atualidade pretende se pensar de forma científica.

É no sentido de buscar novos procedimentos que estejam em conformidade com os conhecimentos e com o espectador de nossos dias que apresentamos em nosso estudo de mestrado o conceito de dramaturgia da atenção³. Baseando-se na afirmativa de Lehmann (2007) de que o teatro de nosso século não é mais um teatro de ações e de compreensão, mas sim um teatro de atenções, sugerimos um conjunto de procedimentos de criação e leitura da cena que esteja em acordo com as capacidades sensoriais do espectador contemporâneo.

Para chegar aos procedimentos empregados na montagem do espetáculo *Se chover eu não virei*⁴ (2009), estabelecemos um estreito diálogo com os conhecimentos desenvolvidos durante todo o século XX pela arte, filosofia, psicologia e neurociência.

2 Burnier (2001) pretendia com a criação do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP (LUME) criar um método científico de interpretação, baseado na interdisciplinaridade e em suas experiências com Eugênio Barba, Jacques Lecoc, Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, entre outros, preparando os corpos dos atores para serem bons veículos de comunicação.

3 A partir do diálogo com a obra do psicólogo alemão Hugo Munsterberg, propomos um olhar do ator para a questão da sua atenção. Com isso ele deixa de concentrar-se na trama da história ou mesmo em sua vaidade diante da plateia e passa a operar de forma mais consciente e científica a sua atenção, criando com isto caminhos para a atenção do espectador.

4 O espetáculo é fruto de uma pesquisa do Núcleo Sofia de Teatro realizada entre os anos de 2007 e 2009 e é um desdobramento de nossa pesquisa de mestrado. Foi contemplado pelo Fundo de Investimentos Culturais de Campinas pela excelência da proposta que visa atingir através de narrativas sensoriais os portadores de deficiência visual e auditiva. O espetáculo é composto por três cenas sobre encontros e desencontros livremente inspiradas nas obras *Noites Brancas* de F. Dostoiévski, *Balada do Café Triste* de Carson McCullers e *Uma boa, boa cidadã* de Abbas Kiarostami. Todas as cenas foram compostas através de exercícios de atenção/distração com duas pessoas sem experiência teatral anterior (não-atores).

Operando a partir de exercícios que visam treinar a atenção do performer, buscamos uma ferramenta teórico-prática pela qual se faça possível a construção de um espetáculo teatral em acordo com a percepção dos espectadores da atualidade.

A dramaturgia da atenção é desenvolvida com base em jogos teatrais e exercícios que visam despertar a consciência do ator sobre a sua percepção do mundo. Alguns exercícios que utilizamos para a composição do espetáculo *Se chover eu não virei* foram inspirados por testes atencionais aplicados por neurofisiologistas como os testes que utilizam a criação e a quebra das expectativas⁵. Toda a construção do autoconhecimento dos atores é baseada em aspectos reais de sua percepção propiciando que ele possa operar conscientemente seus mecanismos atencionais.

Percebemos que quando o performer tem como foco de seu treinamento a sua atenção ele se faz mais presente em cena. Essa presença cria um elo com o espectador que passa a usar deste elo para acessar ao espetáculo. Constatamos que quando é dada ao espectador a possibilidade de uma leitura livre da cena, pautada por sua relação concreta com o performer, ele torna-se um especialista na leitura da cena - assim como o torcedor num estádio de futebol. Não tentamos discutir teoricamente o espetáculo com o espectador, mas colocamos desde o início que este é um espetáculo que deve ser fruído a partir das capacidades individuais de percepção do espectador.



Cena do espetáculo *Se chover eu não virei* (foto: Augusto Fidalgo)

Em entrevistas, após os espetáculos, os espectadores demonstraram ter criado histórias (narrativas) a partir de seus próprios referenciais de vida para significar de sua maneira as imagens áudio-táteis do espetáculo. Imaginaram, por exemplo, que a personagem da avó, representada por um manequim, se parece com uma de suas tias;

⁵ Um exemplo de exercício é dizer uma progressão numérica como 2, 4, 6, 8, 10 e pedir que o performer complete a sequência numérica. Quem conduz o exercício introduz uma quebra da regra e logo isso pode ser percebido por quem faz o exercício. Da mesma forma procedem os exercícios de deslocamento espacial.

percebemos que a imagem de um manequim sem face deixa lugar para que o espectador preencha esta lacuna do modo que desejar.

Outra experiência interessante foi a de apresentar para deficientes visuais e auditivos. Pensamos a composição do espetáculo através de narrativas visuais, auditivas, olfativas, gustativas e táteis independentes, sendo que cada narrativa podia ser apresentada independentemente ou em diálogo com as demais narrativas. O resultado desta opção de construção do espetáculo foi que o espectador que estava privado de algum dos seus sentidos não perdeu o significado do espetáculo, mas fez uma leitura particular a partir do vetor narrativo que lhe fosse mais próximo.

Percebemos que para um deficiente visual, por exemplo, o cuidado com cada som da narrativa sonora fazia com que eles adentrassem no fluxo da narrativa, sentindo o efeito de estranhamento quando a lógica da narrativa era interrompida. Nesse momento de quebra, já proposto por Brecht, o espectador desfruta de um espaço livre para associações e reflexões pessoais. Para a criação e sustentação destas narrativas independentes foi essencial o deslocamento do foco das atrizes do texto para a sua própria atenção.

Partindo da experiência que tivemos ao desenvolver este espetáculo, parece-nos que o diálogo do teatro com a ciência pode produzir um novo campo de criação, capaz de englobar os avanços do pensamento humano em todas as suas potencialidades, tanto no campo teórico como no das práticas. Ressaltamos, por fim, que a dramaturgia da atenção é apenas uma das diversas tentativas de pensar caminhos técnicos para um teatro científico contemporâneo, que esteja mais afinado com as necessidades perceptivas do espectador da atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica / problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

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.

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 do fim do século XIX" IN: *O cinema e a invenção da vida moderna*. CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V.R. (Org.). São Paulo: Cosac & Naify Ed., 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

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

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

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

STANISLAVSKY, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1996.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1984.

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