**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

LAÍS MARQUES SILVA

***Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema
dos Viewpoints***

São Paulo

2013

LAÍS MARQUES SILVA

***Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema
dos Viewpoints***

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

**São Paulo
2013**

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

Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Laís Marques

ESCUTA-AÇÃO: PISTAS PARA A CRIAÇÃO DO ATOR EM
DIÁLOGO COM O SISTEMA DOS VIEWPOINTS / Laís

Marques Silva. -- São Paulo: L. Silva, 2013.

1 v.: il. + -.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Coorientador: - -

Bibliografia

1. Sistema dos Viewpoints 2. atuação 3. escuta
4. processo criativo 5. teatro I. Bastos, Maria
Helena Franco de Araujo II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Teatro

SILVA, Laís Marques. ***Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema dos Viewpoints***. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este estudo aos meus pais, Regina e Euclides, e à minha irmã Léa, por compartilharem comigo um amor pelo conhecimento que ilumina toda a minha existência. À Ana Laura Prates que, ao longo de mais de uma década, oferece generosamente uma escuta refinada e potencialmente criativa contra os abismos. À Ana Luiza Leão, pelo encontro das águas.

À Ivone Barriga (*in memoriam*).

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Helena Bastos, pela confiança e disponibilidade para o diálogo sincero e sempre muito engajado. Deixo registrada também a minha sincera gratidão a todos aqueles diretamente envolvidos nessa pesquisa, como Eduardo Mossri, Natalia Nolli Sasso, Vinicius Piedade, Marcos Bulhões e os demais integrantes do Desvio Coletivo, além dos recentes e dos mais antigos amigos-colaboradores que, de um modo sempre afetuoso, procuraram incentivar esta desafiadora empreitada: Fernando Rodrigues, Arthur Belloni, Leonel Carneiro, Humberto Issao e Janaína Leite. Agradeço ainda a todos os professores, colegas, técnicos e demais profissionais ligados ao Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, que, desde a graduação, vêm colaborando direta ou indiretamente para o meu desenvolvimento artístico e pessoal. E, finalmente, lembro que o estudo só foi possível graças à FAPESP e à CAPES, que apoiaram financeiramente a pesquisa, bem como à Oficina Cultural Oswald de Andrade, que nos emprestou uma sala de ensaio para o experimento prático.

Sem vocês isso tudo realmente não seria possível.

RESUMO: O sistema dos *Viewpoints* é o ponto de partida para uma investigação teórico-prática que transita por entre a bibliografia desenvolvida por Anne Bogart e a experiência prática em sala de ensaio. O objetivo principal é apontar algumas pistas para o trabalho do ator a partir de três recortes: o mapeamento inicial do sistema, a descrição das práticas realizadas em sala de ensaio e, ainda, a exploração do conceito de *escuta-ação* enquanto estratégia metodológica para a criação atoral. Os *Viewpoints* são compreendidos como um dispositivo a ser difundido, e a metodologia procurou friccionar o procedimento em questão com alguns dos temas presentes na cena contemporânea, como a performatividade e o desempenho espetacular. A análise do papel determinante da *escuta-ação*, na hipótese original da pesquisa, afirma ser a dramaturgia do ator o espaço da experiência, uma atividade permanentemente provisória, propositadamente lacunar e, em suma, ensaística, vista aqui a partir da perspectiva de Jorge Bondía.

Palavras-chave: Atuação. Escuta. Processo criativo. *Viewpoints*.

ABSTRACT: The Viewpoints System is the starting point for a theoretical-practical investigation that includes the bibliography developed by Anne Bogart and the practical experience in rehearsals. The main objective of this study is to indicate some signs to the actor's work through three approaches: the initial mapping of the system, the description of practices applied in rehearsals, and the exploration of the listening-action (*escuta-ação*) concept as a methodological strategy for acting creation. The Viewpoints are understood as a device yet to be disseminated, and the methodology has sought to relate this procedure with some subjects present in the contemporary scene, such as performativity and performative performance. The analysis of listen-act's determinant role, according to the original hypothesis of this research, sustains that the dramaturgy of the actor is the experiencing space, a permanent provisional activity, purposely empty, and essentially essayistic, viewed here from Jorge Bondía's perspective.

Keywords: Acting. Listening. Creative process. Viewpoints.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO (OU AQUECIMENTO PARA O JOGO)	9
2	<i>VIEWPOINTS</i> EM FOCO	12
2.1	A NOVA DANÇA E AS RAÍZES ORIGINÁRIAS DOS <i>VIEWPOINTS</i>	13
2.2	PRINCÍPIOS, OBJETIVOS E METODOLOGIA	18
2.3	PRINCÍPIOS DA COMPOSIÇÃO	23
2.3.1	A composição na criação	25
2.3.2	A composição no ensaio	27
2.4	QUANDO A CULTURA É O CORPO: O MÉTODO SUZUKI	28
2.5	NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ANNE BOGART	33
2.5.1	O artista da cena segundo Anne Bogart	40
2.6	OS <i>VIEWPOINTS</i> E AS NOVAS UTOPIAS	53
3	CENA EM FOCO	55
3.1	OS <i>VIEWPOINTS</i> EM TERRAS TUPINIQUINS	55
3.2	RASTROS DE UMA TRAJETÓRIA <i>IN PROCESS</i>	58
3.2.1	Ponto de vista 1: a dramaturgia performativa	59
3.2.2	Ponto de vista 2: fricção entre texto e improviso	69
4	ESCUTA EM FOCO	85
4.1	POR UMA <i>ESCUTA-AÇÃO</i>	86
4.2	AFINANDO AS ANTENAS	90
4.3	A PRESENÇA NO <i>ENTRE</i>	94
4.4	O DESEMPENHO ESPETACULAR	97
4.4.1	Algumas considerações sobre a performatividade	99
4.5	A DRAMATURGIA DO ATOR: UMA EXPERIÊNCIA ENSAÍSTICA	101
4.6	O QUE ESCUTA A <i>ESCUTA-AÇÃO</i>	106
5	(IN)CONCLUSÃO (OU FIM DO BREVÍSSIMO ATO)	109
	REFERÊNCIAS	114

Esse núcleo e esse propósito têm, ao longo de toda travessia, como um diário de bordo, a convicção de que o único conhecimento válido é aquele que se nutre de incerteza e que o único pensamento que vive é aquele que se mantém na temperatura de sua própria destruição.

Edgar Morin

1 INTRODUÇÃO (OU AQUECIMENTO PARA O JOGO)

Desde o início do século XXI, o sistema dos *Viewpoints* vem inspirando as mais diversas experimentações teatrais. Baseada na improvisação coletiva por meio de uma estrutura orientada a partir do espaço e do tempo, essa técnica tem se tornado cada vez mais frequente na rotina dos treinamentos desenvolvidos por grupos teatrais, em oficinas e cursos livres, e se desenvolvido como uma importante etapa na criação de diversos espetáculos no Brasil e no exterior.

A crescente popularização dos *Viewpoints*, propostos inicialmente pela coreógrafa norte-americana Mary Overlie e trazidos para o teatro pela diretora Anne Bogart, nos anos 1980, confirma a sua natureza catalisadora de processos criativos e exige que uma análise menos ingênua ou levada pelos modismos dessa época seja feita. Ainda que seu enfoque seja dedicado sobretudo ao trabalho do ator, essa técnica de improvisação pode ser objeto de reflexão em um panorama mais amplo. O diálogo pode ser feito, por exemplo, junto à encenação, à pedagogia ou, ainda, ao ambiente teórico no qual ela se insere. Todas essas diferentes áreas poderiam ser analisadas, tendo-se em vista as contribuições específicas que essa proposta técnica, acompanhada de sua respectiva filosofia de criação, oferece para o debate da cena atual.

Do ponto de vista da encenação, por exemplo, é possível destacar o fato de que seus princípios e procedimentos não determinam um resultado estético específico. Em decorrência disso, a montagem pode valer-se de diferentes materiais dramatúrgicos e, inclusive, de estratégias não textocêntricas para a estruturação da escritura cênica. Os espetáculos *Ensaio.Hamlet* (com a Cia. dos Atores, RJ, 2004) e *A falta que nos move* (com a Cia. Vértice de Teatro, RJ, 2005), e, em nível internacional, as produções realizadas pela SITI Company (fundada em 1992 por Anne Bogart, EUA), assim como pela Quarto Physical Theatre (dirigida por Leandro Zappala, Suécia/Brasil¹), são referências exemplares, na medida em que obtiveram sucesso de público e crítica ao conjugarem às suas respectivas concepções alguns dos procedimentos advindos dos *Viewpoints*.

¹ A pesquisadora desta dissertação pôde acompanhar o processo criativo da Cia. ao realizar, com ela, uma residência artística para o desenvolvimento do experimento *Aphorism 3* no Teater Giljotin, Estocolmo, 2009.

No que tange à pedagogia teatral, é possível notar que inúmeros cursos, oficinas e *workshops* oferecidos vêm aprimorando as habilidades do participante com base em ações físicas não necessariamente realistas, cuja relação espaço-temporal é constituída por outras combinatórias e arranjos. Se até então, por exemplo, a prática da improvisação proposta pela precursora dos Jogos Teatrais, a norte-americana Viola Spolin, solicitava aos estudantes ações definidas com base no “o quê?”, no “onde?” e no “como?”, as formulações de Bogart vão além desses princípios e radicalizam o sentido da materialidade cênica, revestida agora de ambições ditas “pós-dramáticas”.

Já no âmbito dos estudos teóricos, a pesquisa com os *Viewpoints* pode ser articulada a partir de conceitos seminais vistos pela perspectiva contemporânea. Noções como teatralidade, dialogismo e liminaridade poderiam estimular a fricção e o trânsito às vezes delicado entre o universo prático e a teoria teatral que vem sendo discutida atualmente. Além disso, contextualizar o sistema dentro do panorama que o estudioso norte-americano Richard Schechner elabora nos Estudos da Performance, por exemplo, propiciaria uma reflexão não apenas sobre o seu arsenal técnico como, fundamentalmente, sobre a genealogia teórica na qual se insere.

Valendo-se da experiência pessoal que vimos desenvolvendo em diferentes contextos, e considerando-se os limites e desdobramentos que a própria investigação trouxe ao longo do percurso, apresentamos, aqui, um estudo inicial que busca privilegiar o enfoque sobre o trabalho prático do ator. Pretendemos ressaltar em que medida as sugestões de Anne Bogart no trabalho com a gestualidade, com o movimento e com o vocabulário geral de composição podem significar um olhar diferenciado sobre a escuta cênica. O que se almeja, nesse sentido, é a possibilidade de se estabelecerem algumas conexões entre o trabalho atoral, sobretudo a partir da perspectiva de uma dramaturgia “ensaística” do ator, e o contexto contemporâneo.

No segundo capítulo, “*VIEWPOINTS* EM FOCO”, apresentamos um mapeamento inicial desse procedimento, com a descrição dos seus princípios e objetivos, além de uma breve referência ao método Suzuki e à composição sob a óptica de Anne Bogart. O percurso artístico da diretora também é apontado, a partir do comentário sobre algumas das suas publicações, ainda não traduzidas para a língua portuguesa.

No terceiro capítulo, “*CENA* EM FOCO”, a experiência prática em sala de ensaio é o mote para uma reflexão sobre as inúmeras estratégias advindas dos *Viewpoints*, sob diferentes ângulos e com diversas finalidades. O conjunto dessas

experiências revela os rastros de uma trajetória *in process* que busca problematizar continuamente o papel do artista da cena no processo de criação.

No quarto capítulo, “ESCUTA EM FOCO”, o conceito de *escuta-ação* é discutido tendo-se em vista a dramaturgia do ator numa perspectiva singularizada do sistema dos *Viewpoints*. O que pretendemos, aqui, é evidenciar o modo como esse procedimento foi sendo ampliado dentro de uma visão tanto estética quanto ética, servindo como fonte para novas considerações, num panorama que é complementar aos capítulos anteriores.

A perspectiva geral que este estudo lança, portanto, não é a de tentar esgotar um tema que por si só pode ser visto como fonte para inúmeras abordagens, mas a de compartilhar algumas descobertas e observações que se mostraram relevantes e que, acima de tudo, podem provocar novas e necessárias indagações.

Por se tratar de um fenômeno recentemente identificado, acreditamos que qualquer afirmação definitiva deva ser vista com cautela, pois a reflexão se encontra invariavelmente próxima dos conteúdos investigados. É salutar, nesse sentido, que o modo como os *Viewpoints* são apresentados aqui seja compreendido dentro de uma versão francamente *in process*. Entretanto, ao mesmo tempo, e justamente por resistir a um olhar mais distanciado, esta discussão ambiciona contribuir com alguns dos temas mais pertinentes ligados à pesquisa e à criação atoral.

Desmistificar e esclarecer a utilização dos *Viewpoints*, possibilitando o surgimento de novos e irreverentes “pontos de vistas” (como o próprio sistema é nomeado), são os principais objetivos deste estudo. Nesse sentido, a proposta aqui delineada anseia não apenas por servir aos atores, mas também, de fato, por estabelecer interlocução com encenadores, dramaturgos, pesquisadores, teóricos, professores de teatro e demais pessoas interessadas na busca de novas estratégias criativas no campo teatral da atualidade.

2 VIEWPOINTS EM FOCO

No começo não havia pois começo. No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.

José Gil

No capítulo inicial, o sistema dos *Viewpoints* será apresentado a partir da contextualização do seu ambiente originário, da sua metodologia, do seu cruzamento com o método Suzuki e, ainda, de uma análise sucinta da trajetória de Anne Bogart. Esse mapeamento apresenta uma dimensão da técnica que está além do âmbito teatral, quando uma polifonia de saberes e percepções são o trampolim para um treino de fato artístico, calcado na possibilidade, sobretudo, de “aprender a aprender”.

Como numa sessão de jazz, é a somatória dos corpos, dos materiais envolvidos e dos diferentes estímulos que colabora para a improvisação a partir dos *Viewpoints*. Não há, desse modo, um programa fixo a ser cumprido fielmente pelo ator. Ao contrário disso, o que se percebe é uma perspectiva mais estratégica, cujos recursos dão condições apropriadas para que ele seja capaz de enfrentar o imprevisto, o risco e a diversidade. Trata-se de um sistema de aprendizagem e aprimoramento do ator baseado nas incertezas, implicado num conhecimento itinerante, nômade e sem o estabelecimento de princípios totalizantes. A sua metodologia, portanto, é vista como um caminho a ser percorrido, e não como um fim em si mesma.

Diante das experiências realizadas em sala de ensaio, é preciso, dessa maneira, evitar qualquer tipo de idealização. As descobertas e verdades podem ser consideradas “biodegradáveis”, pois elas dependem das condições de um dado contexto e da existência de um estímulo determinado. Em suma, o sistema dos *Viewpoints* é uma importante ferramenta para o ator na medida em que:

[...] se reconhece necessária e ativamente a presença de um sujeito que se esforça em descobrir, que conhece e pensa. Quando se reconhece que a experiência não é uma fonte clara, inequívoca, do conhecimento. Quando se sabe que o conhecimento não é o acúmulo de dados ou de informação, e sim sua organização [...].

Trata-se de uma construção que é certamente sempre incerta, porque o sujeito encontra-se inserido na realidade que pretende conhecer [...]. Existe a objetividade, embora a objetividade absoluta assim como a verdade absoluta constituam enganos. (MORIN; MOTTA; CIURANA, 2003, p. 37)

2.1 A NOVA DANÇA E AS RAÍZES ORIGINÁRIAS DOS *VIEWPOINTS*

Em termos cronológicos, a prática dos *Viewpoints* surge no início dos anos de 1970, quando Aileen Passloff, dançarino e coreógrafo norte-americano diretamente ligado à Judson Church, se torna professor de Anne Bogart. Assim como o movimento ao qual pertence, o trabalho de Passloff é baseado na utilização de diferentes materiais para a criação teatral – uso de sonhos, objetos, propagandas –, assim como de diferentes linguagens – pintura, arquitetura, música, cinema, etc.

Em 1979, Bogart conhece Mary Overlie, professora, bailarina e coreógrafa que inventou os “seis *Viewpoints*” a partir das influências que a Judson Church exerceu também sobre ela. O trabalho que Overlie desenvolveu sistematiza alguns princípios de improvisação relacionados, especialmente, ao espaço e ao tempo. Os seis *Viewpoints* iniciais organizados pela bailarina são: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História. Ela utilizava esses parâmetros para o trabalho de ensino de dança, embora ainda não os empregasse diretamente nas coreografias apresentadas.

A proposta de Overlie acabou influenciando inúmeros artistas da dança, até alcançar também pessoas de teatro, que reconheceram e extrapolaram os *Viewpoints* dentro de sua nova perspectiva. No caso de Anne Bogart, reconhece-se a capacidade que essa técnica embrionária tem de gerar movimento para cena e, assim, estabelecer princípios não psicologizantes e baseados na presença dinâmica do ator.

No fim da década de 1980, mais precisamente em 1987, Anne Bogart conhece Tina Landau, ao trabalhar com ela no American Repertory Theater. Ao longo de dez anos, a dupla aprimora os seis *Viewpoints*, transformando-os nos atuais nove *Viewpoints físicos* (Relação Espacial, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Ritmo, Duração e Topografia) e nos *Viewpoints vocais* (Tônus, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre).

É num cenário efervescente, pois, que se localizam as raízes originárias do sistema dos *Viewpoints*, quando a contracultura traz novas perspectivas para as artes.

Esse período foi marcado por grandes transformações dos aspectos políticos, culturais, sociais e artísticos no mundo todo. Fatos como a Guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis, o surgimento do expressionismo abstrato, do pós-modernismo e do minimalismo exemplificam as inúmeras mudanças ocorridas.

A cidade de Nova York passou a ser um pólo de referência, onde o teatro Off-Broadway, os *happenings*, a dança, o cinema e as artes visuais estavam em plena ebulição. Algumas dessas transformações são sublinhadas por Sally Banes, autora norte-americana que publicou importantes estudos sobre esse contexto:

Aqui em Greenwich Village, em 1963, numerosas redes de artistas, pequenas, sobrepostas, às vezes concorrentes, estavam formando a base multifacetada de uma cultura alternativa que floresceria na contracultura do final da década de 1960, semearia os movimentos de arte da década de 1970 e moldaria os debates sobre o pós-modernismo na década de 1980 e adiante. [...] Esses artistas foram forjando novas noções de comunidade, de democracia, de trabalho e diversão, dos papéis das mulheres, de natureza e tecnologia, do profano e do absoluto. (BANES, 1999, p. 14)

Num clima otimista, toda essa geração se organizava em torno da ideia de liberdade, das relações entre a cultura popular e a vanguarda e, ainda, entre estas e a cultura burguesa. A atitude transgressiva que daí emergia, entretanto, também era cercada por inúmeras contradições, especialmente quando todo esse movimento buscou “reinventar a tradição, a comunidade e a mitologia” (Ibid., p. 22):

Se os Estados Unidos se expandiam, então o mundo, proclamou-se, estava encolhendo. Se a vida nacional estava cada vez mais refinada e burocratizada, o mundo se tornava cada vez mais primitivo, como uma aldeia global. Se os subúrbios eram uma terra inóspita, então o espaço urbano, mais do que o rural, era uma utopia. (Ibid., p. 22)

A afirmação feminista de que “o pessoal é político” já se fazia presente, assim como o início dos modos de produção coletivos, que ambicionavam a desalienação do trabalho por meio de um sistema de cooperação. Tais exemplos reforçavam a redescoberta, naquele período, das questões políticas na arte, embora as estratégias, tais como se viam na postura dita mais pragmática ou na arte antiexpressionista, refletissem outros modos de expressá-las.

Alguns outros temas abordados pela autora, como o trabalho interdisciplinar, a arte não hierarquizada e a ênfase no presente, são exemplos de como os *Viewpoints*

tratam de retomar, numa perspectiva contemporânea, alguns dos temas-chave discutidos desde os anos 1960.

A proposta de contaminação entre as variadas linguagens artísticas, por exemplo, tem como marco expressivo os experimentos realizados no Black Mountain College. Surgido na década de 1950, ele continua sendo uma das grandes referências das artes contemporâneas, por ter reunido num mesmo cenário importantes nomes da época, como o coreógrafo Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg e o compositor John Cage. Ainda que vindos de disciplinas específicas, esses artistas, ao se encontrarem, propiciaram um conjunto de referências para a criação interdisciplinar, influenciando desde os *happenings* até o cinema produzido desde então.

No livro *Composition in retrospect*, John Cage retoma alguns desses princípios norteadores:

Não intenção (aceitação do silêncio), levar-se pela natureza; renúncia ao controle, permitir que os sons sejam ouvidos. Cada atividade é centrada em si mesma, ou seja, a composição, a performance e a escuta são atividades diferentes. (a música é) instantânea e imprevisível, nada é concluído pela partitura, audição ou pela peça de música tocada, nossos ouvidos estão agora em excelente condição. necessidade de poesia. joyce: "a comédia é a maior das artes porque a joia da comédia é mais livre que o desejo ou a repugnância". afirmação da vida. propositadamente despropositada. arte = imitação da natureza em sua forma de funcionamento. (CAGE, 1993, p. 56, tradução nossa)²

O músico americano fazia uso de instrumentos musicais convencionais associados a diversos materiais: brinquedos, clipes de papel, etc. E, ao invés de discutir a qualidade técnica das produções de seus alunos, Cage procurava refletir sobre seus desdobramentos filosóficos, evitando assim a mera reprodução dos modelos musicais previamente estabelecidos.

Além do uso do acaso, o método permissivo de John Cage trazia à luz aspectos encontrados na cultura oriental, tais como o silêncio e o vazio, assim como

² No original: "Nonintention (the acceptance of silence) leading to nature; renunciation of control; let sounds be sounds. Each activity is centered in itself, i.e., composition, performance, and listening are different activities. (music is) instantaneous and unpredictable; nothing is accomplished by writing, hearing, or playing a piece of music; our ears are now in excellent condition. a need for poetry. joyce: 'comedy is the greatest of arts because the joy of comedy is freest from desire and loathing'. affirmation of life. purposeful purposelessness. art = imitation of nature in her manner of operation."

sonoridades percebidas na vida cotidiana. Sua proposta consistia em uma “teatralidade não dramática de todas as artes, e num humor caracteristicamente dadaesco” (BANES, 1999, p. 47).

O entendimento do corpo para além da técnica clássica e a incorporação do acaso nas coreografias de Merce Cunningham também representavam algumas das significativas transformações percebidas naquele período.

Em menos de uma década, contudo, os discípulos de Cunningham passaram a problematizar os paradigmas lançados pela então ainda recente dança moderna. Os *workshops* realizados por Robert Dunn e, na sequência, os eventos apresentados pela geração formada na Judson Church radicalizariam os trabalhos do mestre americano.

Surgiam criadores como Yvonne Rainer e Steve Paxton que, para além de libertar os corpos do treino tradicional, procuravam destruir as amarras que normatizavam a própria dança. Esse tipo de engajamento também se assemelhava ao que vinha ocorrendo nas artes visuais:

As vanguardas das artes visuais tinham consumado no decorrer do século a erosão progressiva dos laços e dos quadros não artísticos que ligavam a arte ao “sistema” (dos poderes): a crítica do museu, do enquadramento das obras, da forma e do lugar da exposição, da mídia utilizada, da relação autor-público, etc. – de tudo o que constitui a esfera que rodeia o mundo da arte e que parece não ter relação com ela. [...] E o pressuposto fundamental das vanguardas era que esse quadro aparentemente transartístico condicionava o próprio conteúdo das obras. (GIL, 2004, p. 149)

Além das questões propriamente artísticas, foram as profundas mudanças no comportamento humano que serviram de interesse aos novos dançarinos e coreógrafos. Buscando alternativas que libertassem a coreografia do seu entendimento tradicional e revestido de psicologismos (“Se uma pessoa atravessa o palco, isso pode ser considerado dança?”), eles provocativamente indagavam. Além das regras da dança, esses artistas começaram a mudar os locais onde a arte acontecia. Trisha Brown, por exemplo, apresentou em 1971 *Roof piece*, um trabalho em que toda a movimentação ocorria sobre os telhados de Nova York.

O questionamento, portanto, sobre o que podia a arte começava a ser ampliado, e a improvisação se tornava um procedimento frequentemente utilizado. O texto-manifesto escrito por Yvonne Rainer anuncia alguns desses ideais:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “*glamour*” e à transcendência da imagem de *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover. (GIL, 2004, p. 151)

A busca do real, designado pela Judson Church, não almejava o fim da dança enquanto linguagem. Ao contrário, servia com um “princípio regulador”, que radicalizava o movimento do bailarino, bem como a sua presença ativa no acontecimento coreográfico. Assim, o que mobilizava esses criadores não era o encontro com a realidade dita ordinária, mas as tensões que emergiam do “real” na sua acepção mais explosiva, na qual vida e arte já não podiam ser vistas em simples oposição. Com essas barreiras afrouxadas, o que se pretendia ressaltar, portanto, era o real dos corpos, dos objetos, do espaço e, conseqüentemente, da própria dança.

A dança enquanto tema, estrutura e procedimentos criativos operacionalizou novas relações baseadas na concretude dos materiais envolvidos. José Gil descreve esse processo colocando em foco a ênfase na ação que reforçava o momento presente. Se até então o ilusionismo e o virtuosismo da dança acadêmica eram o que prevalecia, agora era a literalidade de uma atividade feita (ou de uma “tarefa”, como o autor propõe) o que mais interessava.

Do mesmo modo, a coreografia não mais se pautava por relações hierárquicas nas quais o encadeamento linear da movimentação resultaria, assim, num clímax coreográfico. As composições se tornaram unitárias, organizadas por módulos cujas partes tinham igual valor. O uso da repetição ressaltava a simplicidade da movimentação dentro de uma escala humana, e a singularidade dos corpos era, portanto, um novo destaque.

Em última análise, a natureza das realizações que marcaram aquele período estava comprometida com uma percepção aguda da época em que foram executadas. Como se viu, a vanguarda de 1960 não espelhava passivamente a sociedade; antes disso, pretendia transformá-la, produzindo assim uma nova cultura e, no campo da dança, um outro entendimento do corpo:

Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado

para as tarefas mais exigentes e rígidas da *realidade*. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer, reativá-lo enquanto *corpo paradoxal*, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias. (GIL, 2004, p. 169)

2.2 PRINCÍPIOS, OBJETIVOS E METODOLOGIA

Uma teoria não é uma chegada, é a possibilidade de uma partida.

Anne Bogart

Em termos práticos, os *Viewpoints* normalmente são utilizados para três principais finalidades: como um treinamento contínuo e sistemático para o ator; para a criação de movimento e composição da cena num processo criativo; e, ainda, quando um estado permanente de jogo e criatividade deve ser mantido ao longo da temporada de um espetáculo.

Esse procedimento teatral foi sendo pouco a pouco formulado, num constante diálogo entre o fazer artístico e o desejo declarado de Bogart de alterar o DNA do teatro, por meio de uma sistematização baseada nos elementos principais da cena: o tempo e o espaço. Para Bogart, diante de um mundo cujo funcionamento é cada vez mais digital, a condição inevitavelmente analógica da cena pode ser alterada pelo trabalho com alguns pontos de percepção que o ator deve conhecer e saber transformar. Esse conhecimento, contudo, já está presente na própria natureza da linguagem teatral. Anne Bogart se detém em

[...] elementos que pertencem aos princípios naturais do movimento, tempo e espaço. Através dos anos, nós simplesmente articulamos um conjunto de nomes para coisas que já existem, coisas que fazemos naturalmente e sempre faremos, com maior ou menor grau de consciência. É uma filosofia transformada em técnica [...]. É um conjunto de nomes relacionados a certos princípios do movimento [...]. Os *Viewpoints* são pontos de percepção que o ator ou criador utiliza enquanto trabalha. (BOGART; LANDAU, 2005, p. 7)

É o conceito-chave de “pontos de vista”, que inclusive dá nome à técnica, o ponto de partida para compreendê-la no contexto da sala de ensaio. Isso porque, a

cada sessão de improvisação, um dos seus elementos é explorado como foco principal, ainda que todos os demais continuem presentes.

Em relação aos nove *Viewpoints* **físicos**, eles se subdividem em duas categorias: os *Viewpoints* de Espaço (Forma, Relação Espacial, Gesto, Topografia e Arquitetura) e os *Viewpoints* de Tempo (Ritmo, Duração, Repetição e Resposta Cinestésica). Cada um deles pode ser explorado individualmente ou em diversas combinações, fazendo com que o sistema se abra para inúmeras abordagens e finalidades artísticas.

Os *Viewpoints* relacionados ao Espaço buscam mapear as diferentes ignições do ambiente de trabalho, numa dinâmica em que os próprios corpo e gestualidade do ator estão diretamente relacionados a outros corpos, objetos e estruturas concretas do espaço. Ao invés de serem ignorados, como normalmente são dentro das propostas mais tradicionais, todos os elementos exteriores são compreendidos, nesse tipo de exploração, em sua potencialidade material, despersonalizados, portanto, colocando-se em segundo plano dados psicológicos, ilusionistas, etc.

A **Forma** está diretamente relacionada com o desenho do próprio corpo no espaço, sua silhueta se organizando a partir das extremidades dos membros conectados à coluna vertebral. A Forma adquire diferentes qualidades: sinuosa, angular, agrupada, expandida. Assim, o corpo pode adquirir uma configuração específica, seja no trabalho de construção de personagens, por exemplo, seja na experimentação das diferentes linhas da expressão corporal.

A **Relação Espacial** busca conectar o corpo do ator aos demais corpos presentes no ambiente, num jogo em que as distâncias e proximidades entre todos os integrantes do experimento ganham ênfase. Assim, é possível experimentar relações entre pequenos grupos, como a oposição entre apenas um corpo e os demais. A Relação Espacial também pode ser a chave para o trabalho de coralidade cênica, quando a relação entre o coro e um corifeu é estabelecida.

O **Gesto** se divide em duas principais categorias: gesto cotidiano e gesto simbólico. Ambos são, normalmente, realizados a partir de partes específicas do corpo (a mão, os ombros, etc.), embora o corpo todo, naturalmente, possa estar engajado. Os gestos cotidianos são aqueles normalmente reconhecidos dentro de uma determinada cultura, como o aceno, o cumprimento, etc. Já os gestos simbólicos estão ligados à expressão de sentimentos da alma, poetizados, normalmente distintos da comunicação mais banal. Assim como a Forma, e talvez de um modo ainda mais

específico quando a ação ganha começo, meio e fim, os Gestos são uma importante fonte para a composição de personagens ou para o estabelecimento de uma dada atmosfera produzida pelo grupo de atores.

A **Topografia** pode ser compreendida como os modos de deslocamento dos corpos no espaço, sejam eles lineares ou circulares. O “rastro” (ou padrões de chão, termo bastante presente na dança) produzido pela Topografia cria uma movimentação dinamizada na qual os diferentes níveis (alto, médio e baixo) colaboram tanto para a exploração individual quanto para o trabalho em grupo.

Quando se fala em **Arquitetura**, consideram-se todos os elementos materiais presentes no espaço, com exceção dos corpos dos atores. Assim, a textura das paredes, a estrutura do local, as fontes de iluminação, o piso, as cores das roupas, etc. são estímulos para o ator. A Arquitetura leva em conta as coincidências e oposições, a manutenção de um mesmo elemento ou a contraposição a ele, configurando um jogo altamente explorado pela capacidade visual dos atores.

Os *Viewpoints* de Tempo procuram enfatizar o elemento cronológico das ações a partir do constante cruzamento entre as diferentes percepções, como a auditiva e a sensorial, e entre essas e a materialidade do espaço. Tanto a movimentação produzida pelo ator quanto os acontecimentos do grupo são, nessa perspectiva, elementos que podem sofrer alterações de acordo com as pausas, as acelerações e o dilatamento do tempo, num jogo em que o espaço evidentemente também adquire outras nuances. Os *Viewpoints* de Tempo compreendem: Ritmo, Duração, Repetição e Resposta Cinestésica.

O **Ritmo** se define pela pulsação geral do grupo, podendo ser modificado de acordo com alguma instrução externa ou interna, pelos próprios integrantes. A consciência rítmica adquirida com os *Viewpoints* promove um entendimento sutil sobre os acontecimentos. Numa sessão de improviso, por exemplo, o trabalho sobre o Ritmo pode culminar na radicalização tanto da rapidez quanto da lentidão.

A **Duração**, por sua vez, está ligada aos ritmos subexistentes dentro de uma pulsação mais geral, quando o contratempo, as oposições, a pontuação de uma mesma ação podem produzir uma “polifonia” de movimentos, gestos e ações. Um bom exemplo do trabalho com esse *Viewpoint* é a movimentação basicamente lenta, mas que, pontualmente, promove ações de curtíssima duração, produzindo um interessante contraste entre os sentidos temporais.

A **Repetição**, como o próprio nome diz, refere-se à possibilidade de manter um gesto, ação ou movimento continuamente presente, seja por parte do próprio ator, configurando uma repetição interna, seja por parte de outra pessoa ou grupo, o que Bogart chama de repetição externa. Esse *Viewpoint* é um elemento muito importante para sublinhar determinadas informações, produzir novos sentidos a partir do mesmo ato ou mesmo criar uma partitura coreográfica em conjunto.

Finalmente, a **Resposta Cinestésica** talvez seja a contribuição mais significativa que os *Viewpoints* trazem, na medida em que promove o cruzamento das percepções, através de uma escuta sutil sobre todos os estímulos produzidos pelo meio. Assim, qualquer ruído ou acontecimento que surja inesperadamente deve ser incorporado ao jogo pela improvisação do ator. Os sentidos (visual, tátil e sonoro) e a intuição se afinam, colaborando para uma ampliação das percepções tanto de quem atua quanto de quem assiste.

Por meio da assimilação prática de cada um dos seus nove elementos, o sistema dos *Viewpoints* colabora para a construção de um vocabulário cênico comum a todos os integrantes do processo criativo. Nesse sentido, não só os atores, mas também os demais criadores (iluminadores, cenógrafos, figurinistas, criadores da trilha, etc.), podem desempenhar suas funções a partir de alguns conceitos precisos, porém abertos aos mais variados modos de exposição.

Justamente por isso, a prática não pressupõe um resultado estético específico, mas provoca, a cada núcleo, uma abordagem diferente, como é possível se verificar nos diferentes ambientes em que ela é exercitada.

Podem-se citar alguns dos conceitos fundamentais que estão ligados aos *Viewpoints*, aprofundando-os: a **escuta extraordinária** (quando o participante improvisa, sem ideias pré-concebidas, reagindo a todos os estímulos externos e com o corpo todo), o **foco suave** (a mediação entre a atenção que o ator deve ter em relação ao seu estado interior e os acontecimentos vindos da realidade externa) e os **quatro níveis de energia** (horizontal, vertical, explosiva e sutil, referência direta ao método Suzuki). Alguns desses tópicos, em especial as questões relacionadas à escuta, serão discutidos nos capítulos seguintes.

No que se refere à metodologia da prática com os *Viewpoints*, normalmente se inicia o trabalho com um aquecimento coletivo, em que a atenção e a conexão são o foco de inúmeros exercícios e jogos. São também explorados procedimentos relacionados à ampliação da percepção espacial (espaço positivo/espaço negativo,

portais, figuras A, B e C) e figuras geométricas simples (linhas, círculos e aglomerados).³

Na sequência, os *Viewpoints* em si são investigados, a partir das necessidades de cada ambiente. Inúmeras são as formas de abordá-los. Durante o treino, é possível, por exemplo, aprofundar a consciência temporal por meio de sessões (termo usado para cada experimento improvisacional) nas quais o início, o desenvolvimento e a finalização do improviso podem ser definidos por um comando externo ou de um dos integrantes. Ao final, há uma avaliação coletiva que permite a cada integrante refletir e compreender criticamente os desafios e dificuldades do trabalho feito.

Finalmente, a pesquisa com os *Viewpoints* pode incorporar alguns outros elementos, tais como o diálogo com diferentes estímulos sonoros, fragmentos dramáticos, figurinos e objetos diversos, que podem ser manipulados e ressignificados de acordo com o resultado pretendido. Destaca-se, ainda, a possibilidade de os *Viewpoints* serem explorados quando se visa ao trabalho de composição, no qual a improvisação é o meio utilizado para a construção de uma cena possível de ser repetida e amplamente refinada.

Em síntese, o treinamento com os *Viewpoints* está ancorado na tríade corpo, espaço e ações físicas, explorados coletivamente quando não há necessidade de um texto prévio para a criação da cena. As instruções, normalmente simples e objetivas, servem para dar maior liberdade ao praticante, permitindo que o grupo desenvolva parâmetros objetivos para a sua própria avaliação, assim como para a construção de um ambiente baseado na confiança. A ênfase maior do trabalho está no aprimoramento da presença cênica por meio de um jogo dinâmico no qual a criatividade e a espontaneidade são intensamente exploradas.

Um bom ponto de partida para se compreender a prática do sistema dos *Viewpoints* é retomar algumas das ideias que abrem o livro de Anne Bogart e Tina Landau (2005). Logo no prefácio, as autoras explicam que o livro é fruto dos questionamentos surgidos no trabalho prático com os *Viewpoints* realizado ao longo dos anos. São questões que possivelmente estão presentes na rotina de muitos artistas de teatro e que, até então, não tinham sido sistematizadas numa publicação voltada para esse fim. Trata-se de perguntas ligadas à continuidade do processo criativo, à transmissão dessa prática e à utilização de seus elementos, tendo em vista a possível

³ Para maiores detalhes sobre os exercícios, conferir o subitem 3.2.1, “Ponto de vista 1: a dramaturgia performativa”, p. 59.

elaboração de um texto cênico.

Como um “manual prático”, o livro serve de referência aos atores, estudantes de artes e interessados em geral, embora não tenha qualquer intenção de esgotar o tema. Por se tratar de uma experiência que sugere inúmeras abordagens, o sistema dos *Viewpoints* pressupõe que as informações, assim como o próprio trabalho, não sejam compreendidas como uma metodologia fechada, ainda que haja um rigor e uma profundidade específicos.

Porque os *Viewpoints* se apresentam como uma técnica aberta, não há um modelo de perfeição a ser seguido nem, tampouco, uma normatização prévia. Isso já sugere que tipo de trabalho pode ser realizado e que tipo de produto está sendo gerado: uma obra aberta, um *work in progress*; em última instância, aquilo que se denomina uma experimentação artística. Sua fundamentação é estabelecida de acordo com regras internas, coerentes e potencialmente interessantes.

Assim, não são as respostas em si (ou a melhor técnica) o que resolve um processo de criação (ou uma pesquisa acadêmica), mas a capacidade de articular as melhores perguntas, o verdadeiro trampolim para novas descobertas. Trata-se de saber articular, problematizar, estabelecer interlocutores que potencializem o próprio conhecimento, construir um ponto de vista pessoal, poroso, permeável, porém singular. Nesse sentido, e como se verá adiante, essa perspectiva, a dos *Viewpoints*, é bastante comprometida com o teatro contemporâneo, na medida em que não está em jogo a pretensão da originalidade, mas a possibilidade de lidar com toda a herança cultural de um jeito peculiar, específico a cada ambiente.

2.3 PRINCÍPIOS DA COMPOSIÇÃO

Anne Bogart define a composição – independentemente de ela ser ou não uma extensão do treino com os *Viewpoints* – como o ato de escritura de um grupo, no tempo e no espaço, através da linguagem do teatro. Isso se dá a partir das soluções encontradas em algumas atividades consideradas pela diretora como “tarefas”, propostas ao longo de todo o processo criativo. Essas soluções surgem da cooperação entre os integrantes e pressupõem uma rapidez nas respostas trazidas e um aguçamento da capacidade intuitiva.

O trabalho compositivo que Bogart propõe começa por uma estrutura simples que, aos poucos, vai se tornando mais complexa. Trata-se de um caminho que cria as

próprias perguntas, que sugere um modo para que elas sejam respondidas e que depende, em grande medida, da capacidade dos atores de entender as propostas como instigantes provocações a serem investigadas na ação.

Um elemento que pertence à composição é o **princípio da montagem**, segundo o qual a imagem pode ser explorada em inúmeros formatos: pela via da sobreposição, da justaposição, por seus contrastes, ritmos, pela manipulação da sequência linear da história. Aqui, o vocabulário de referência é semelhante ao da linguagem cinematográfica, sendo utilizados diversos vocábulos transpostos para o universo teatral, como “edição”, “pontos de vista”, “*close-up*”, entre outros.

Há na formulação de Bogart uma diferenciação entre a interpretação descritiva e a expressiva, sendo que a segunda não reproduz a vida tal como ela é (acarretando uma ilustração enfraquecida da realidade), mas os sentidos por ela indicados. Um exemplo citado por Bogart é a situação de um casal que se separa, havendo duas principais possibilidades de composição: quando um dos atores sai com a sua mala e diz adeus à sua amada, ou quando a dupla explora uma caminhada de costas, um indo em direção ao outro num ritmo ralentado, procurando materializar, em linguagem teatral, a ideia do rompimento (BOGART; LANDAU, 2005, p. 146).

O conceito oriental de *jo-ha-kyu* é frequentemente utilizado como referência para a estrutura geral do roteiro, assim como para cada cena, gesto, movimento, interação com o público e ação geral do espetáculo. Trata-se de um “padrão de ritmo” vindo da tradição proclamada por Zeami e retomado no teatro contemporâneo, em que o início, o meio e o fim de qualquer ação, em diferentes níveis de complexidade, podem ser explorados na sequência “resistência, ruptura e aceleração”.

Nesse sentido, Anne Bogart compara a experiência vivida dentro da sala de espetáculo a uma longa viagem, em que o público tem a oportunidade de passar por diferentes ambientações, montanhas, vales escuros e trilhas iluminadas. Dentro dessa perspectiva deve haver, inclusive, o momento para que o público-viajante possa respirar ou mesmo passar pela experiência plena de tensão ou dramaticidade inesperada, ações esculpidas no tempo e no espaço ficcionais.

Assim, a diretora confia na potência das contradições e expansões internas do espetáculo, quando mesmo os objetos se tornam “atores” ajudando a narrar uma determinada história. Nesse caso, Bogart cria regras muito específicas: toda a ação deve acontecer exclusivamente sobre uma mesa no palco, por exemplo.

Uma das tarefas, denominada “perdas/encontros”, introduz aspectos da gramática teatral por uma via dinâmica. A proposta é que os atores comecem a exploração em um *site-specific*, que faz o papel de um *set* de filmagem, cuja disposição dos objetos e diversos materiais no espaço incentiva os participantes a “sonharem com o corpo todo”, incorporando os mínimos detalhes a partir dos estímulos encontrados no próprio ambiente.

2.3.1 A composição na criação

O processo de composição é especialmente empregado na realização de trabalhos originais, quando não há um texto prévio e quando o próprio processo criativo busca, passo a passo, elencar as ideias no tempo e no espaço. Essas ideias são pontos iniciais para a identificação do tema, que pode ser analisado criticamente, refinado e melhor definido de acordo com as próprias imagens e soluções práticas que vão sendo criadas pelos atores. Muitas vezes, esse repertório inicialmente esboçado pode, inclusive, ser levado para o próprio espetáculo, criando uma ponte dinâmica, processual, caracteristicamente não autocrática ou, como se nota, de base não textocêntrica.

Nesse sentido, Bogart cita as sugestões abaixo a fim de indicar um caminho claro e simples para a investigação de um tema. A ideia é que, a partir dele, seja possível gerar um novo e potente material dentro dessa perspectiva colaborativa:

Passo I – Definição das bases para o trabalho coletivo

A questão (ou tema): aquilo que motivou inicialmente o processo e que deve ser potente o suficiente para atrair e contaminar toda a equipe.

A âncora: pessoa ou evento que serve como veículo para a questão.

A estrutura: esqueleto onde os eventos tomam forma. É o jeito de organizar os diferentes elementos, tais como o tempo, a informação, o texto e o imaginário geral da obra.

Passo II – Criação de pontes entre os materiais

Listagem de tudo o que já se sabe sobre o projeto: ideias, personagens, texto, situação, história, desenvolvimento, universo imaginário, etc.

Listagem de tudo o que não se sabe sobre o projeto: o que se ignora pode ser tão útil quanto o que já é de conhecimento geral. Essas lacunas constituem um terreno fértil, ainda que seja num nível mais subterrâneo.

Coleta de textos, imagens, músicas, sons, objetos e de tudo o que se relaciona direta ou indiretamente com a pesquisa. Compreende também a introdução dos materiais e a troca com os colegas, visando à construção do “universo geral da peça”. Nesse caso, cada material pode ser uma dica ou um componente vital para o desenvolvimento futuro do processo.

Passo III – Exercício do pensamento lateral

Trata-se de um “método para sonhar em grupo”, segundo Bogart, uma etapa do processo que não estabelece um julgamento mental sobre o material e o repertório coletados, havendo uma espécie de ruminação de toda a “matéria-prima”, através de soluções que particularizam os problemas, e um compartilhamento das possíveis soluções por todos os integrantes da equipe.

Passo IV – Composições

O objetivo, nesta etapa, é transformar as teorias e ideias em ações, eventos e imagens, explorando-se concretamente os caminhos da ação. A proposta de Bogart é começar com as questões que estão sendo pensadas inicialmente ou com as principais (e melhores, talvez) dúvidas. Deve-se fazer uma lista com essas ideias e materiais a serem explorados. As tarefas propostas não devem descrever os resultados, mas propor uma espécie de quebra-cabeça a ser resolvido conjuntamente pelo grupo. Cada uma das tarefas explora uma ou mais das seguintes qualidades: pontos de vista, arquitetura, papel do público, diferentes formas narrativas, variação de luzes e cores, materialização dos personagens, etc.

Passo V – Propostas e criações

Aqui, deve-se definir alguma tarefa e propor que o grupo gaste nisso, no máximo, 60% do tempo definido. O objetivo é criar intuitivamente e sem medo de falhar: as boas composições são normalmente uma combinatória entre falhas e saltos gigantes.

Passo VI – Apresentação e discussão

A questão central a nortear esta etapa final do processo é: “Como criar um universo com suas próprias leis de tempo, espaço e lógica?”

2.3.2 A composição no ensaio

Quando se trabalha com um texto previamente definido, pode haver, também, um exercício composicional: a exploração que empreende o ator se torna uma fonte detonadora de outras fontes, internas ao universo específico dado originariamente pelo texto. O trabalho de pesquisa dessas fontes se dá no início do processo, a fim de que a equipe se conecte intelectual e emocionalmente com a peça, e pode incluir, caso haja a possibilidade, o treino com os *Viewpoints* e com as demais estratégias compositivas. Esse tipo de processo também prevê uma exploração mais pontual das composições, a partir, por exemplo, de temas específicos da peça, que deve servir para que o ator produza, passo a passo, o seu próprio material criativo.

Em suma, a composição, aqui, também serve para que o tempo do próprio processo seja desvendado, aquecendo os seus motores e fazendo com que ele se torne um “convite para a obsessão”, como a diretora sugere.

Algumas ações gerais são sugeridas, tais como assistir a filmes, pesquisar músicas, estudar os temas relacionados, fazer pesquisas históricas, etc. O trabalho, inicialmente racional, pode acordar, na sequência, conteúdos vindos do inconsciente do ator.

Ao longo do trabalho, as “leis” que pertencem àquela peça, e a nenhuma outra, devem ser identificadas, a fim de que a equipe não corra o risco de recorrer a generalizações fáceis e normalmente já percebidas pelo senso comum. Assim, Bogart disponibiliza alguns temas para as composições, para que um estudo do universo da peça seja feito:

- Composição individual de três minutos, apresentando a natureza geral da peça;
- Composição a partir de temas avançados;
- Composição do mundo físico da peça;
- Composição do personagem;
- Composição das relações entre os personagens;
- Composição de eventos específicos.

2.4 QUANDO A CULTURA É O CORPO: O MÉTODO SUZUKI

No trabalho que Anne Bogart desenvolve, a exploração dos *Viewpoints* está diretamente associada ao método Suzuki, prática oriental formulada por seu parceiro e também diretor Tadashi Suzuki. Juntos, eles buscaram dinamizar suas respectivas experiências artísticas com a finalidade de criarem as bases do treinamento da SITI Company. Ainda que um mergulho profundo no assunto seja inviável, dado o recorte deste estudo, vale apontar algumas das informações principais sobre o método Suzuki e a sua reverberação no trabalho de Bogart. Assim, uma breve introdução será feita, na medida em que alguns dos seus parâmetros podem colaborar sobremaneira para o entendimento do treinamento do ator, estando ele associado ou não ao sistema dos *Viewpoints*.

Segundo o próprio Tadashi Suzuki (2002), o objetivo principal do seu método é trazer para o primeiro plano a inteligência física que originariamente, no que diz respeito à sua expressão, o ator possui, mas da qual se distancia à medida que, ao trabalhar os variados estilos interpretativos, perde a conexão mais profunda com o seu próprio corpo e sua percepção. O treinamento deve ser compreendido com um vocabulário que, assimilado pelo corpo, pode servir como um “segundo instinto”, fazendo com que o ator volte a “confiar verdadeiramente em suas camadas ficcionais no palco”, através da sensibilização física.⁴

Suzuki acredita que uma sociedade que valoriza verdadeiramente a sua cultura permite, quando se exploram os elementos básicos da comunicação, que as habilidades expressiva e perceptiva do corpo humano sejam amplamente utilizadas, inclusive em sua “energia animal”. Isso, no entanto, não acontece atualmente porque cada vez mais o ser humano depende de fontes energéticas artificiais, seja para se alimentar, com a atual emergência dos inúmeros produtos altamente processados, como enlatados ou congelados, seja para se expressar em diferentes contextos e ambientes, fazendo com que as suas qualidades humanas naturais sejam igualmente distorcidas.

No que diz respeito ao teatro, a opção pelo uso de fontes energéticas “não animais” o condenaria a uma estética cada vez mais artificializada, contribuindo para a fragmentação das percepções, e, num nível mais amplo, a uma cultura e a uma

⁴ “For actors to realize the images they themselves pursue, they will have to develop at least this basic physical sensibility” (SUZUKI, 2002, p. 163).

civilização em completa desarmonia. Esse uso abusivo do aparato tecnológico provoca uma distância cada vez maior entre o homem e as suas origens expressivas, diferentemente de toda a tradição ligada ao teatro Nô, em que pouquíssima ou nenhuma energia “não animal” é utilizada (um exemplo prático disso são os figurinos e máscaras que, antigamente, eram confeccionados manualmente pelos próprios atores).

Uma ideia importante que está na base do treinamento é a de que o ator pode descobrir, no teatro, uma ponte de conexão mais profunda com a própria humanidade, assim como com os outros indivíduos, na inter-relação que desenvolve com eles. Um dado significativo, nesse sentido, é a grande importância dada aos pés, que são um ponto de conexão profunda com a ancestralidade humana e com o próprio solo, a base da vida humana na Terra.

A síntese do trabalho ligado ao solo e a sua capacidade de reverberação num estado de concentração do corpo podem ser conferidas nas palavras do próprio mestre:

O ponto essencial da primeira parte do treinamento é manter a explosão com uma força constante, sem que a metade superior do corpo balance. Se o ator não tem consciência de seus pés, pernas e quadril, os quais devem ser bem disciplinados, é impossível continuar a explosão com consistência, ainda que seja um ator enérgico. Além do mais, sem o poder espiritual e o desejo para controlar sua respiração, a metade superior do corpo gradualmente começa a balançar, e depois disso o ritmo das explosões se torna irregular [...]. Os atores devem realizar o movimento de explosão sempre tendo consciência das relações entre as metades superior e inferior do corpo, que são conectadas pelo quadril. (SUZUKI, 2002, p. 165, tradução nossa)

O treino consiste na exploração física de vetores em oposição, produzidos pelo movimento dinâmico do corpo e pelas pausas, uma característica também presente no teatro japonês, que considera a oposição entre céu e terra, peso e leveza, como importantes ingredientes da expressão cênica. Essa amplitude energética, exigida na potência tanto da sua emissão quanto da sua contenção, só ocorre quando há uma grande concentração por parte do ator, que passa a ter maior controle da própria respiração.

O treino também tem como um significativo foco de trabalho o aprimoramento do centro pélvico, comum a muitas outras propostas técnicas, mas que, aqui, por sua

conexão profunda com o chão, acaba se diferenciando das demais:

[...] Acredito que a especificidade do meu treinamento é que, em primeiro lugar, os atores são preparados para se tornarem conscientes dessa explosão e dessa batida dos pés no chão. Isso se deriva da minha crença de que a sensibilidade física básica de qualquer ator em cena depende dos seus pés. (SUZUKI, 2002, p. 165, tradução nossa)

As séries de movimentos do Suzuki dividem-se em duas partes principais, sendo que, na primeira, a concentração está no quadril (o que ajuda a localizar e manter o centro de energia) e no trabalho de movimento explosivo com base num ritmo constante. Na segunda parte, o corpo funciona como uma marionete que responde a um comando externo, cedendo ao chão e levantando, mas que mantém uma “força calma” (*“calm strength throughout the body”*).

Todo esse trabalho intensivo visa à mudança de qualidade do uso cotidiano do corpo, que o transforma, segundo Suzuki, num corpo “desconcentrado”. O uso estritamente mecânico das suas funções impede a delicadeza e as nuances expressivas, e, ao buscar um método no qual tenha a capacidade de falar com o corpo todo, o ator descobre a possibilidade de trabalhar as diferentes qualidades de presença cênica, da potência vocal ao silêncio.

Originariamente, a memória e a sensibilidade física são exploradas num espaço ritualístico, oferecendo-se ao ator a oportunidade de ele criar as suas próprias metáforas pessoais ao longo do aprimoramento técnico:

[...] Entretanto, não há nada a se fazer com o peso das pernas ou a estamina, mas sim com a descoberta de uma sensibilidade física ou com o reconhecimento de uma profunda e intrínseca memória inata do corpo humano. Em outras palavras, é a habilidade em se descobrir a profunda sensibilidade física completamente que é posta em jogo [...], um espaço ritualístico, no qual podemos descobrir uma metáfora pessoal. (Ibid., p. 166, tradução nossa)

A batida do chão descende dos antigos rituais japoneses, ligados a um ritmo dançado que acalmava os espíritos, e é uma importante chave de conexão para os atores de hoje, voltados à busca incessante do sucesso comercial e do enriquecimento a qualquer preço:

A ressonância força o sentido físico a responder ao espírito. Ainda

hoje em dia, uma ilusão é necessária aos atores em cena: que a energia dos espíritos possa ser sentida através da ativação dos pés em nossos próprios corpos; é a ilusão mais natural e útil aos seres humanos. (SUZUKI, 2002, p. 167, tradução nossa)

Na produção acadêmica brasileira atual, vale citar a dissertação *Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação* (SANTOS, 2009). O estudo busca relacionar o procedimento técnico de Suzuki com seu discurso cênico, sua visão de mundo e a cultural oriental. O item “Das disciplinas de atuação” apresenta detalhadamente o sentido e o funcionamento do método, e o anexo tem exemplos de como o trabalho prático se desenvolve.

Segundo o estudo de Santos, são seis as disciplinas de atuação, que se dividem nos seguintes estudos: básicos, caminhadas, teneketen, estátuas, *kanjichô* e marionetes. Cada um deles constitui uma sequência de exercícios de alto rigor técnico, com alternância de movimentos de variadas pulsações rítmicas e uso do corpo e da voz. A imaginação, compreendida como uma musculatura que também deve ser acionada ao longo do treino, contribui para que a prática não se restrinja ao seu nível físico.

A oficina oferecida pelo norte-americano Donnie Mather é um exemplo do trabalho prático com o método Suzuki. Ocorrida em 2011, no Rio de Janeiro, na sede da Cia. dos Atores, compreendeu um trabalho intensivo de sete horas por dia, ao longo de algumas semanas. Na primeira parte, o treino se concentrava em ativar o centro energético a partir de uma sequência de ações que exigiam resistência física e mental. Uma delas, por exemplo, consistia em realizar, em diferentes contagens de tempo (10, 5, 3 e 1), um movimento de flexão dos membros inferiores, sem que o chão fosse tocado. Os atores deveriam, nos variados tempos, descer e subir até a posição ereta, como num *plié* do balé clássico, sem perder o contato com o centro vital que, uma vez ativado, criava um tônus muscular específico, levado em conta também no trabalho com os *Viewpoints*. Os braços e mãos deveriam ser mantidos como que segurando um comprido bastão imaginário, o que também colaborava para o alinhamento correto da coluna.

De uma maneira geral, os exercícios do método Suzuki de fato produzem uma conexão profunda do ator com o chão, seja em movimentos de deslocamento (como numa marcha que acontece na diagonal da sala, num ritmo e numa pulsação que exigem bastante precisão), seja nos exercícios em que todos permanecem parados

num mesmo lugar e buscam a mudança de eixo a partir da coluna (para frente, trás e laterais, em diferentes contagens).

A variação rítmica e a exploração do tempo dilatado ao máximo também são característicos dessa prática, como quando um grupo de atores organizado numa única fileira atravessa um outro grupo vindo da direção oposta. Nesse caso, a proposta é que os atores sejam “estátuas”, cuja qualidade para o mínimo movimento só existe na ativação do centro energético e na conexão direta do corpo com o solo. Quando o espaço é atravessado, um texto pode ser pronunciado, e a voz, nesse caso, surge de um lugar muito mais profundo, apoiado por uma musculatura que está ativada, porém não rígida.

Por fim, Climenhaga salienta algumas questões em relação ao método Suzuki que valem ser destacadas. Segundo o estudioso, a aparente simplicidade dos exercícios propostos não impede, antes ajuda, que o esforço físico transforme a qualidade da presença, além da consciência e da expressividade dos seus praticantes:

Quando executado com convicção, se torna belo ver, simplesmente ver o que surge dos atores completamente engajados num ato de presença colaborativo. Atuar, nesse sentido, é literalmente fazer [...]. (CLIMENHAGA, 2010, p. 295, tradução nossa)

O treino com o Suzuki, portanto, propõe restaurar a noção de integridade e presença do corpo humano num contexto teatral mais amplo, não apenas voltado às formas vistas no passado (como o Nô e o Kabuki), mas disposto a empregar seus princípios na criação de algo que transcenda as práticas vistas no teatro moderno, como é o caso de Anne Bogart com os *Viewpoints*.

Algumas características produzidas pelo cruzamento entre o Suzuki e os *Viewpoints* podem ser identificadas, como a diferenciação entre o foco na própria qualidade energética, vindo da técnica oriental, e a capacidade de escuta aos estímulos externos, que lida com a energia externa do grupo. Segundo Eelka Lampe:

Os “*performers* treinados em Suzuki” têm uma capacidade extraordinária de expressão física, que é baseada e originada no baixo ventre (e não em motivações psicológicas), servindo como uma perfeita fundamentação técnica para Bogart, que dirigirá seus *performers* justapondo suas criações coletivamente criadas pelos movimentos dos *Viewpoints* com o texto verbal e, ainda, evocando a tensão e o futuro rompimento desses com a representação. (LAMPE, 1995, p. 158, tradução nossa)

Nesse sentido, a tarefa de Bogart foi absorver e transformar, dentro da perspectiva cultural à qual pertence, alguns dos princípios anteriormente citados por outras práticas. Essa dinâmica entre diferentes culturas e contextos, aliás, pode ser notada ao longo dos últimos séculos, quando o teatro ocidental e seus principais nomes, como Brecht, Meierhold, Artaud, Grotowski, entre outros, destinaram uma especial atenção à sabedoria e aos conhecimentos produzidos no Oriente.

Assim, soma-se à perspectiva técnica dos *Viewpoints*, vista anteriormente, a noção de que a linguagem teatral se faz viva, num processo inesgotável de experimentação e trocas também culturais. Cabe a cada artista ou grupo de teatro conduzir, dentro de um amplo panorama, seu próprio percurso, num diálogo que pode ser enriquecedor, porque disponível a inúmeras contribuições técnicas vindas de diferentes regiões e pontos de vista.

2.5 NOTAS SOBRE A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ANNE BOGART

Uma das primeiras influências de Anne Bogart foi a montagem de *Macbeth* dirigida por Adrian Hall, vista por ela no Trinity Rep, em 1968. Ainda adolescente, Bogart percebeu que, embora não tivesse compreendido todos os acontecimentos da peça, a energia e o foco dos atores lhe possibilitaram uma experiência que, mais tarde, sustentaria a sua convicção pessoal de que o teatro não serve para explicar algo ao público, mas, antes, que ele é como uma arena, cuja ação convida o espectador a se engajar, mais do que a simplesmente consumir um produto cultural.

A formação de Bogart passou pelo Bard College, onde, em 1972, criou uma colagem a partir da obra de Ionesco e, na sequência, juntou-se ao Via Theater, um grupo interessado nos conceitos e ideais grotowskianos. Na Universidade de Nova York, Bogart apresentou sua tese no futuro Departamento de Estudos da Performance, dirigido por Richard Schechner, onde também fez parte de um grupo experimental.

Um artigo escrito por Eelka Lampe (1995) faz referência ao “círculo paradoxal”, fruto da dinâmica que Bogart travou junto às tradições orientais. A autora retoma ainda algumas das principais características do seu trabalho, como a desconstrução dos clássicos e a estrutura híbrida entre o teatro e a dança, para nomear sua prática como uma “estética do rompimento”, feita na dissociação entre a fala e as ações:

[...] Na ruptura em relação à atuação convencional, o conceito moderno de sujeito se separa em múltiplos *eus* que interagem com os outros através de níveis mais cinestésicos que psicológicos. (LAMPE, 1995, p. 153, tradução nossa)

Fato é que, desde os anos 1970, Bogart vem promovendo uma constante interação com a cultura oriental, tanto do ponto de vista filosófico, quanto do estético. Suas influências, por exemplo, passam pelo *tai chi chuan* e pelo *aikido*. Alguns desses princípios são, inclusive, a base para a filosofia dos *Viewpoints*, como a não interferência, a disponibilidade em estar aberto para colher do outro os estímulos da criação e a não hierarquia entre os criadores. As ideias vindas do Taoísmo também se relacionam com a improvisação, pois o vazio permite que haja uma resposta mais profunda em relação ao ambiente exterior.

Toda essa influência levou Bogart a desenvolver uma concepção do ator com base no seu “estado físico”, pautado pela consciência do seu centro energético, em detrimento de uma construção psicológica. Além disso, a prática também se alinha com o movimento feminista, na medida em que busca promover, pela ruptura e pela paródia, um discurso contra o padrão ocidentalizado, tradicionalmente reproduzido pela cultura ocidental do homem branco e heterossexual.

Bogart também buscou algumas conexões com o teatro europeu, sobretudo com o teatro alemão, embora tais experiências tenham influenciado sua decisão de investigar cada vez mais a identidade da cultura norte-americana. Assim, por volta dos anos 1980, Bogart se tornou conhecida por uma visão incomum ao dirigir e adaptar uma série de espetáculos das mais variadas formas expressivas, como musicais e *site-specifics*, sempre numa linha radical e inovadora.

Além de ir, pouco a pouco, sendo reconhecida por seus trabalhos experimentais, a diretora também teve algumas poucas experiências, um tanto quanto problemáticas, com o teatro mais convencional, que a levaram a definir ainda mais radicalmente suas convicções artísticas. Logo após essa fase, Bogart estreou uma peça que se tornou referência em sua carreira, *Another person is a foreign country*, com a colaboração do dramaturgo Charles Mee e da produtora Anne Hamburger. O comentário de Climenhaga indica as pistas do que Bogart iria desenvolver ao longo de toda a sua futura carreira:

A inovação passa pela escolha do espaço, do material e dos atores, muitos dos quais não têm nenhuma bagagem teatral e notavelmente

são identificados a partir de muitas características provenientes de suas “diferenças”: cegos, surdos, tranvestidos, ou mesmo um senhor aposentado de 72 anos que surgiu inesperadamente num dia de ensaio e pediu para fazer parte da peça. (CLIMENHAGA, 2010, p. 289, tradução nossa)

Motivada pelo desejo de oferecer uma experiência em que o público se engajassem por uma via sensorial, muito mais que intelectual, a diretora foi buscar diferentes estratégias para a sua criação, todas elas implicando num uso não convencional do tempo e do espaço. Como Climenhaga comenta, mais do que a organização linear de uma história e das palavras, o que interessa a Bogart é a criação de uma atmosfera aberta, na qual o público seja encorajado a descobrir algo desconhecido, que não está dado a priori.

Essa perspectiva levou Bogart a descobrir novas estratégias para o trabalho de direção, assim como para o treinamento preparatório dos atores. Alguns princípios formais do seu trabalho, como a rigorosa noção rítmica e a ênfase na visualidade, apontam para uma visão coreográfica da diretora, que aposta, assim, num ator cuja habilidade física é notoriamente valorizada.

Como foi dito, ainda que os *Viewpoints* sejam a base inicial de todo o treinamento que aos poucos foi sendo lapidado, foi a colaboração do mestre japonês Tadashi Suzuki, iniciada em 1990, que trouxe uma ampliação dessa técnica, tornando-a ainda mais refinada. Os dois artistas deram início a um projeto de intercâmbio internacional que culminou na criação da SITI Company, estabelecida desde então no Skidmore College, em Nova York.

Além de atuarem nas diversas produções, os atores integrantes da SITI Company, existente até hoje, promovem um trabalho intensivo no qual o ensino e o treinamento são constantemente aprimorados, segundo a missão da companhia:

Criar novas produções ousadas; apresentar e viajar com essas produções dentro e fora dos EUA; ensaiar juntos sistematicamente; treinar profissionais e estudantes de teatro numa abordagem pela qual os artistas se tornam únicos e altamente disciplinados; criar oportunidades para o diálogo e o intercâmbio cultural. (BOGART, 2007, p. 290, tradução nossa)

Diante dessa perspectiva, um ambiente teatral multicultural pôde ser articulado, mantido não apenas pelos espetáculos, mas também pelos *workshops* e intercâmbios internacionais frequentemente oferecidos à comunidade interessada.

Fato é que, na concepção de Bogart e de sua companhia, o treinamento do ator sempre foi valorizado, como Climenhaga cita:

Os dançarinos têm barras para trabalhar. Os cantores exercitam suas escalas. Os músicos não poderiam sonhar se não praticassem. Ao mesmo tempo, pensamos que, por podermos andar e falar, podemos, assim, atuar. (CLIMENHAGA, 2010, p. 290, tradução nossa)

O treino, como parte da rotina do ator, é um elemento essencial, embora cada trabalho apresente suas próprias necessidades de aprimoramento e expressão. Assim, o autor norte-americano complementa:

Os atores da SITI Company são treinados para serem abertos ao mundo que os cerca e para contribuir no processo criativo. [...] O trabalho de Bogart cria as condições que permitem a ação e que depois dão aos atores uma abertura necessária para que existam em cada momento, para que estejam vivos a cada instante. Essa é a peça-chave do treinamento, e ela é alcançada através da concentração nos detalhes da presença. (Ibid., p. 291, tradução nossa)

Assim, aos poucos a diretora foi sistematizando uma prática artística voltada para a exploração das ações, mais do que para “como” elas se desenvolvem. A espontaneidade e a capacidade de reação são elementos constantemente perseguidos pela companhia, que elabora seu trabalho a partir de ingredientes específicos, como a objetividade, a abertura, e a permanência.

Como suas peças ainda não chegaram ao Brasil, impedindo uma análise mais precisa dos espetáculos produzidos, vale ressaltar aqui algumas significativas declarações sobre o comportamento da diretora junto à sua equipe de trabalho. Para o dramaturgo Eduardo Machado,

Anne trabalha numa peça coreografando os movimentos dos atores, com os quais vai preenchendo o palco, como uma pintura em movimento. Parece que as palavras são supérfluas. E as palavras para um dramaturgo são muito importantes. Então, havia um momento de pânico. O roteiro deve depender da sua própria capacidade em expor a sua mensagem, eu cochicho para mim mesmo. Na verdade, o que acontece é que as palavras são animadas dentro de uma realidade teatral, ao invés da realidade televisiva. Ao longo dos ensaios, eu tinha uma liberdade que jamais tive como escritor. Eu comentava livremente com os atores sobre aquilo de que a peça precisava, e todos nós juntos trazíamos à vida uma

música do movimento, do verbo, da emoção. (MACHADO, 1995, p. 74, tradução nossa)

Segundo a diretora, não há verdade a ser descoberta, mas a ser criada.⁵ O dramaturgo e também parceiro Charles Mee complementa a descrição do seu processo criativo, dando importantes dicas sobre o modo como Bogart concebe suas criações:

Ela pode criar uma peça cuja estrutura é intelectual, ou política, ou musical, ou matemática, ou que é criada pelo desenvolvimento da sua própria estrutura – simplesmente respondendo ao que é dado, ao que é descoberto no palco, na própria performance. Isso é trabalhar sem regras pré-estabelecidas – ou criá-las enquanto o processo ocorre; essa é uma verdadeira experiência sobre como é ser livre – uma rara experiência –, para ser sentida, apreciada e testada em todos os lugares [...]. Grandes diretores fazem peças sobre o que acontece no palco, sem pré-concepções, sem nada a não ser a performance pura: aquilo que é realmente vivo no teatro. (MEE, 1995, p. 80, tradução nossa)

Por fim, vale lembrar aqui a opinião de Mee em relação à própria Anne Bogart e ao modo de ela se relacionar com as pessoas à sua volta:

Anne é bem conhecida por seu calor e empatia com as outras pessoas, pela sua gratidão com o ser humano, pela sua habilidade em trabalhar com jovens atores ou pessoas que não são atores – assim como com atores treinados – de um modo que os permite sentirem seguros para oferecerem o que for ao teatro e ao que floresce no palco. Tudo isso parece uma simples conversa, simplesmente uma descrição de como Anne é uma pessoa maravilhosa. Mas é isso também que a permite criar um teatro único. (Ibid., p. 79, tradução nossa)

O livro *Anne Bogart: Viewpoints*, organizado por Michael Dixon e Joel Smith em 1995, é, portanto, uma referência para se conhecer o trabalho da diretora norte-americana. Nele, são apresentados alguns artigos que vão das teorias sobre os *Viewpoints* às opiniões de colaboradores e críticos sobre o tema. Há, também, um roteiro teatral na íntegra, “Small Lives/Big Dreams”, da SITI Company.

Um artigo a ser destacado é “Anne Bogart and the new play”, de Paula Vogel, que trata da relação entre o processo de criação de Bogart e a dramaturgia e a cena “pós-moderna”. Além dele, o artigo “The meat of the medium: Anne Bogart and the

⁵ “We do not discover the truth; we create it.” (BOGART apud MEE, 1995, p. 80)

american avant-garde”, de Porter Anderson, também vale ser apontado, pois relaciona o pensamento de Anne Bogart e toda a tradição norte-americana, que normalmente se baseia na tradição realista.

A pergunta que paira sobre o artigo de Anderson é uma das preferidas da própria Anne Bogart: “o que você faz com a carne?” (“*what do you do with the meat?*”). Não é uma pergunta retórica, mas prática, que, naturalmente, tem a ver com o rigoroso trabalho físico desenvolvido pela companhia graças à ligação entre os *Viewpoints* e o Suzuki. Mas tem a ver também com as questões advindas do espaço virtual (*cyberspace*), quando a tecnologia transformou o papel do corpo dentro da cultura. Essa questão não se esgota aí, no entanto, pois também se amplia para o campo filosófico e político.

Bogart é definida por Anderson como uma “clássica atual”, capaz de sintonizar passado e futuro numa atenção situada no exato momento presente:

O “teatro”, ela fala, “nos dá a presença da memória... Uma memória presente... Distanciada e próxima. Uma *mise-en-scène* pode abalar e perturbar, deliciar e relembrar” [...]. (ANDERSON, 1995, p. 110, tradução nossa)

Embora seja considerada uma artista da vanguarda, todo o repertório de Bogart é construído sobre a tradição e a cultura norte-americanas, vistas sob um ângulo pouco analisado até então (há exceções: nomes como Bob Wilson, Martha Clarke, Julie Taymor). Para Bogart, a memória da cultura norte-americana é curta e desconectada das suas raízes originárias, favorecendo um ambiente artístico que normalmente reproduz os mesmos padrões sociais:

Essa tendência da vanguarda nova iorquina a um teatro autorreferente, narcisista e autobiográfico é produto de uma sociedade que glorifica o caubói, nesse caso um indivíduo isolado não apenas dos outros mas também da sua própria história. (Ibid., p. 113, tradução nossa)

Contra um teatro autorreferente, sua alternativa é proporcionar, a exemplo de Peter Stein e Ariane Mnouchkine, um teatro ligado à sociedade e à cultura num sentido mais amplo. Seu maior desafio, portanto, é trabalhar a questão do conteúdo de suas peças, pois a forma surge em decorrência dele.

Na estrutura “colaborativa” da qual lança mão, todos os atores compartilham com ela a responsabilidade e o conhecimento profundo, e ao mesmo tempo sutil, sobre o movimento que mantém o ator vivo em cena. E, como se viu, esse trabalho vem sendo desenvolvido pelo menos desde os últimos vinte anos, desde que a diretora deu início a uma pesquisa que atravessa tanto as suas produções quanto o ambiente de formação do ator, nas universidades em que atua como professora.

O foco principal de Bogart é libertar a sua prática da referência ao modo como o método de Stanislavski foi processado pelo teatro norte-americano, o que não significa ir contra a fonte russa, mas fazer uma oposição à via “emocional” tão constantemente vista nos palcos. Para tanto, ela crê numa estrutura de trabalho concreta, como Anderson aponta:

[...] A estrutura de um trabalho deve ser concretizada. Uma vez que isso tiver acontecido, os artistas terão seu comportamento físico tão intimamente ampliado que poderão estar abertos a todo o tipo de vulnerabilidade humana que compõe uma rica vida dramática. (ANDERSON, 1995, p. 115, tradução nossa)

O que Bogart persegue não é uma cena desprovida de emoção, mas um caminho diferente, indireto, de acordo com a filosofia oriental. Nesse sentido, sua tática não é diferente dos princípios originários vistos no método de Stanislavski:

“E isso foi Stanislavski quem primeiro entendeu”, Bogart diz, “para criar um momento real no palco, você deve pensar em noventa coisas diferentes. Sua abordagem era psicológica. Isso permitiu ao teatro apontar algo que eu descobri ser insuportável. Mas o princípio é correto. Você não pode apenas andar no palco e ser verdadeiro ou ser autêntico. Os *Viewpoints* são coisas sobre as quais o corpo e a alma podem ‘pensar’ verdadeiramente, ao invés de tentarem ‘ser natural’”. (Ibid., p. 116, tradução nossa)

Na sequência, o artigo de Anderson cita algumas das peças criadas pela diretora, como a versão para *O bonde chamado desejo*, na qual uma dezena de atores representava Stanley e Blanche, numa crítica direta à visão mitificada impregnada pela referência à atuação marcante de Marlon Brando.

Bogart considera as peças de teatro valiosas amostras a compor a memória da humanidade. No caso das tragédias gregas, que ela retoma sempre com um olhar atual, elas seriam justamente a oportunidade de se trabalhar com as questões universais para além dos tempos.

A questão, portanto, é que não há conteúdo independente de uma forma própria, e a busca de uma “memória do presente” permite que as mais antigas tradições e culturas sejam vistas sob uma óptica atualizada. Do mesmo modo, o futuro, imaginado pelas teorias sobre o ciberespaço, é explorado devido a uma combinação potente entre sensibilidade e apuro técnico.

Assim, sua interrogação sobre por que precisamos ainda (ou tanto) do teatro se conecta diretamente com suas opções estéticas, também traduzidas a partir da pergunta inicial sobre o que fazer com a carne, e é entendida, assim, como um ato de sobrevivência:

O trabalho de Anne Bogart é soberbamente equilibrado entre a experimentação formal e a experiência política da vanguarda, entre a efervescente tradição e a fria melancolia da potência cibernética, entre a sobrevivência e a extinção – sobrevivência e extinção do próprio teatro. (ANDERSON, 1995, p. 130, tradução nossa)

2.5.1 O artista da cena segundo Anne Bogart

Tendo-se em vista que a prática utópica de Bogart exige de seus praticantes paixão e conhecimento aguçados, as suas três principais publicações (BOGART, 2005, 2007, 2011)⁶ apresentam um conjunto de ideais, ações e experiências que conectam teoria e prática com uma simplicidade admirável, oferecendo um ponto de partida para o sentido ético que essa técnica possui. Com exceção de *The Viewpoints book*, que serviu como base para uma das pesquisas práticas destrinchadas no segundo capítulo⁷, os livros serão objeto de uma apreciação mais detalhada neste item, por indicarem valiosas pistas sobre o caráter utópico que sustenta a técnica dos *Viewpoints*, segundo a qual o teatro não deve fugir da realidade que o circunda, mas, antes, ter a capacidade de forjar existências alternativas, como Bogart comenta.

Escritos numa linguagem ágil e acessível, que mescla sua própria trajetória artística e diferentes referências, vindas da filosofia, da ciência e da arte, os livros de Bogart compreendem os mais variados temas de análise. Ela justifica a escolha desses temas pelo fato de serem problemas normalmente presentes em seus próprios processos criativos: “Você pode estudar cada situação em que se encontra. Pode

⁶ É importante ressaltar que, apesar de a versão original de *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro* ser datada de 2001, consultamos, para este trabalho, a edição traduzida pela Martins Fontes em 2011.

⁷ Conferir o subitem 3.2.1, “Ponto de vista 1: a dramaturgia performativa”, p. 59.

aprender a ler a vida enquanto ela está acontecendo.” (BOGART, 2011, p. 11) Justamente por isso, analisar tais problemas foi a opção que ela encontrou, a fim de que eles pudessem se tornar, ao contrário, seus maiores aliados. Essa perspectiva de abraçar as dificuldades, aliás, pode ser reconhecida tanto na sua teoria quanto na prática proposta pelos *Viewpoints*.

Acima de tudo, Anne Bogart considera os artistas figuras indispensáveis na fabricação e na manutenção dos mitos que organizam uma determinada sociedade. A diretora salienta o momento atual, marcado por profundas mudanças pelo advento da tecnologia que atravessa a vida no âmbito cada vez mais cotidiano, e considera o fazer teatral o espaço onde a “transitoriedade e a transformação” proporcionam diferentes perspectivas sobre uma mesma realidade. Para a diretora, além da capacidade de sobrevivência artística num mundo extremamente competitivo como o atual, faz parte dos desafios que o artista enfrenta saber mobilizar seu espírito de doação, a fim de promover uma espécie de viagem a ser experienciada pelo público.

A possibilidade, portanto, de articulação entre a violência e as novas mitologias deste novo momento estariam, assim, pautadas em cada um dos temas desenvolvidos pelo livro de Bogart (2011). Trata-se da primeira escritura da encenadora destinada principalmente aos diretores, discutindo, ao longo de sete breves ensaios, alguns dos temas recorrentes do fazer teatral, tais como a **memória**, a **violência**, o **erotismo**, o **terror**, o **estereótipo**, a **timidez** e a **resistência**.

No que tange à **memória**, o primeiro tema, a autora discorre sobre a construção da sua própria identidade artística a partir das principais influências percebidas, vindas normalmente de companhias e artistas que foram os ícones da década de 1970 em Nova York, como o Living Theatre, o Open Theater, o Manhattan Theater Project, o Bread and Puppet Theater, os bailarinos da Judson Theatre e os diretores Robert Wilson, Richard Foreman e Meredith Monk. As perguntas que fazia a si mesma pretendiam essa conexão com a memória histórica de seu país e a ancestralidade cultural herdada:

Quais são os meus códigos? O que meu corpo iria lembrar? [...] O que é cultura? De onde vem o teatro dos Estados Unidos? Nos ombros de quem estamos apoiados? O que informam minhas sensibilidades artísticas? Qual é o papel da memória? (Ibid., p. 31)

Seu objetivo, àquela altura, seria retomar as inúmeras referências da sua cultura (o *vaudeville*, o cinema mudo, os pioneiros da dramaturgia norte-americana, etc.) e estabelecer, com elas, uma relação viva, atualizada e voltada para o futuro.

Bogart cita então dois nomes principais, cuja influência foi determinante para grande parte da produção cênica vista nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos: Constantin Stanislavski e Martha Graham. Diante do forte impacto causado pelo mestre russo, que contaminou toda uma geração de jovens que o traduziram para o cinema (Lee Strasberg e Stella Adler, por exemplo), a diretora lamenta os inúmeros equívocos que culminaram num entendimento raso do uso da emoção no trabalho do ator.

Graham, por sua vez, é citada como a importante figura que, inspirada pela arte expressionista, criou uma diferente abordagem para a criação do personagem, a partir de um desenho coreográfico. Para a bailarina, cada texto deveria ser desmontado a fim de que fossem descobertos os gestos por trás das palavras, eliminando, portanto, o risco do sentimentalismo.

Em síntese, o papel da memória para Bogart pode ser identificado nas seguintes linhas:

Teatro é *sobre* memória; é um ato de memória e descrição. Existem peças, pessoas, e momentos da história a revisitar. Nosso tesouro cultural está cheio a ponto de explodir. E as jornadas nos transformarão, nos tornarão melhores, maiores e mais conectados. Possuímos uma história rica, variada e única, e celebrá-la é lembrar. Lembrar é usá-la. Usá-la é ser fiel a quem somos. É preciso muita energia e imaginação. E um *interesse* em lembrar e descrever de onde viemos. (BOGART, 2011, p. 47, grifos da autora)

Sobre a **violência**, é possível identificar o seguinte ponto de vista de Anne Bogart:

Trabalho com uma companhia, a SITI Company, porque é um grupo de artistas que aprenderam a discordar uns dos outros com generosidade. Desenvolvemos uma forma de usar a violência com compaixão e delicadeza. [...] Ser cruel é, em última análise, um ato de generosidade no processo colaborativo. (Ibid., p. 64)

A implicação da violência no ato criativo está atrelada à capacidade de decisão, de rigor e de precisão nas ações, assim como a saber aproveitar as limitações

intrínsecas a cada processo. Cabe ao ator, nesse sentido, conseguir não apenas identificar as suas limitações, mas enfrentá-las ou mesmo transcendê-las. Bogart utiliza dois princípios vindos da cultura oriental: o *ura* (saber dar a volta, ter paciência diante uma dificuldade) e o *irimi* (saber entrar, encarar radicalmente um certo desafio), que devem ser respeitados em cada momento dos ensaios.

Ao lançar mão de inúmeros exemplos, vindos tanto do cinema (Alfred Hitchcock, Bernardo Bertolucci, entre outros) quanto da pintura (Pablo Picasso), Bogart reforça a noção de que, assim como na vida, a arte expressa uma “tensão entre opostos” e cria, por consequência, um sentido dialético no qual são estabelecidas formas variadas de percepção. Esse espaço de tensão propicia justamente a ocorrência do *insight*, elemento essencial a toda criação. Dessa maneira, cada elemento na cena, cada mínimo objeto, deve ser apresentado com o maior cuidado possível, pois, conclui Bogart, o grau de importância atribuído pelo público está diretamente relacionado ao interesse da equipe no momento em que as escolhas e decisões são tomadas.

Os passos que compõem uma relação amorosa são a base de inspiração para o desenvolvimento do tema seguinte, o **erotismo**. O roteiro desenhado é aparentemente simples: o momento inicial em que algo ou alguém provoca um arrebatamento; a atração produzindo uma espécie de desorientação; e, finalmente, a transformação profunda que esse contato pode produzir.

Essa metáfora, no entanto, exige uma análise mais atenta ou pormenorizada quando se trata de refletir sobre o complexo universo teatral. No caso do arrebatamento produzido pelo ator, por exemplo, Bogart comenta a relação direta entre esse sentimento produzido e a capacidade de se movimentar, de ficar imóvel ou mesmo de dizer o texto, situações diferentes que exigem do ator a criação de uma “paisagem interna complexa”, na qual ele deve saber operacionalizar de forma dinâmica.

Do mesmo modo, a tensão que sustenta o erotismo no teatro existe em inúmeras facetas: nas relações entre atores e público, entre os próprios atores, e entre estes e o diretor. No que diz respeito ao ator, Bogart aposta na contenção, cuja capacidade de concentração energética cria espaço para uma troca fluida e convidativa ao espectador. O funcionamento da relação do ator com o público, por sua vez, se dá como na física quântica, quando “o ato da observação altera a coisa observada” (BOGART, 2011, p. 77). É nesse ciclo, nessa tensão permanente, que o

teatro se instaura. Ele é fruto, principalmente, da qualidade dos ensaios, que são uma espécie de microcosmo do que futuramente ocorrerá ao vivo, diante da plateia. Finalmente, o elemento-chave está no interesse provocado ou mesmo perseguido, pois é nesse jogo interativo que o melhor teatro pode acontecer, fazendo com que o momento presente se torne arrebatador tanto para quem atua quanto para quem presencia.

Sobre o **terror**, Bogart admite a maior facilidade em apresentar todas as suas reflexões do que a efetivamente pô-las em prática, em qualquer momento, nos períodos de ensaio e mesmo ao longo da própria vida. Algumas questões merecem destaque, em especial aquelas que procuram considerar o terror, o sentimento de desorientação e as dificuldades inerentes a todo processo criativo como elementos que não devem ser combatidos, mas, antes, incorporados ao trabalho. Para a diretora, à medida que o artista consegue confiar no seu próprio medo, negociando com ele as suas convicções, um outro modo de agir se apresenta; de acordo com Hurt⁸ (apud BOGART, 2011, p. 87), “os que funcionam por medo buscam segurança, os que funcionam por confiança buscam liberdade.”

O papel do teatro, para Bogart, é despertar as grandes questões humanas em reação ao terror do cotidiano. Nesse sentido, é justamente por meio do sentimento profundo de amor, confiança e senso de humor compartilhado entre todos os colaboradores que um processo pode alcançar sua maior potência, cada um tendo a chance de trabalhar a partir da própria intuição, transformando-se, assim, no veículo através do qual algo se expressa (Ibid., p. 90).

Bogart discorre, ainda, sobre a possibilidade que toda grande obra tem de produzir uma *diferenciação* e sobre como isso está ligado, no caso do ator, à sua capacidade de arriscar-se, de se tornar imprevisível e cheio de vitalidade. O fato de se produzir um trabalho em colaboração não significa que deva haver uma concordância morna, apaziguada; ao contrário. E cabe aos artistas oferecer alternativas que serão testadas, repetidas e capturadas durante o processo, ainda que o sentimento de angústia possa sempre estar presente.

Quando a diretora norte-americana discute o quinto item do livro, o **estereótipo**, é possível identificar a sua grande colaboração nesse que é um dos temas mais polêmicos no ambiente artístico. De acordo com a sua perspectiva, conhecer os

⁸ Entrevista de William Hurt ao *The New York Times*.

significados e usos desses elementos na constituição de uma cultura é também reconhecer sua solidez e sua significativa presença naquilo que a humanidade herda ao longo dos tempos. Assim, antes de negá-los, é preciso saber identificá-los, assim como saber transformá-los em momentos autênticos, a partir da sua exploração radical. Nesse sentido, o trabalho inovador é aquele que lida com toda a tradição de uma maneira única, peculiar, ao invés de ignorar completamente tudo aquilo que já tenha sido criado anteriormente:

[...] Essas formas sólidas, imagens e até preconceitos herdados podem ser penetrados e incorporados, lembrados e despertados novamente [...]. Um estereótipo é um continente da memória. Se esses continentes culturalmente transferidos são penetrados, aquecidos e despertados, talvez possam, no calor da interação, recuperar o acesso às mensagens, significados e histórias originais que eles incorporam. (BOGART, 2011, p. 99)

No que tange ao trabalho do ator, Bogart reconhece que as ações cotidianas, por serem justamente as mais familiares, correm o risco de rapidamente se tornarem impregnadas dos velhos clichês. É apostando no quesito formal, portanto, que a liberdade emocional pode se instaurar, quando passa a importar mais *como* essa ação será externalizada:

Se você libera as emoções para reagir ao calor do momento, está determinando a forma, o continente, o *kata*. Trabalha-se desse jeito não porque, em última análise, se esteja interessado na forma, mas porque, paradoxalmente, se está mais interessado na experiência humana. Você se afasta de uma coisa para chegar mais perto dela. Para permitir liberdade emocional, você presta atenção à forma. (Ibid., p. 106)

Finalmente, é feita uma diferenciação entre as obras ditas “fechadas” e as obras abertas (numa referência direta à proposta de Humberto Eco), geradas por acontecimentos variados e disponíveis a inúmeras interpretações, nas quais a plateia tem liberdade de sentir e pensar o que bem entender. No caso das obras “fechadas”, não há ambiguidades, e a complexidade humana é reduzida a esquemas totalizantes e encerrada num único propósito, sendo o público manipulado em nome de um sentido único.

Timidez é o conteúdo voltado especificamente para o trabalho do ator, pois compreende a consciência e a coragem que ele deve ter ao saltar no vazio, a cada

momento da cena. Sem desconsiderar o desconforto que isso acarreta, Bogart aponta dez estratégias para o ator se sentir “adequadamente desconfortável”:

- reconhecer que o crescimento artístico está diretamente ligado ao amadurecimento da própria vida;
- entender como necessário o salto no desconhecido, normalmente possibilitado somente por um momento de crise ao longo do processo criativo;
- criar não os resultados em si, mas as condições para que algo aconteça;
- aceitar os desafios e “entrar pelas portas dos fundos no paraíso”, ou seja, ter consciência de que a habilidade técnica advinda do treinamento é sempre um forte aliado da espontaneidade e a habilidade intuitiva que o ator deve disponibilizar;
- compreender que o desequilíbrio é parte importante do processo;
- não esquecer que o sentimento de insegurança também faz parte do ato criativo;
- utilizar a incorporação do imprevisto e do imprevisível como uma estratégia para o espetáculo;
- saber negociar fases de controle e fases de caos;
- cumprir com as obrigações inerentes a todo processo, mas, também, saber o momento exato de abrir mão delas;
- dar atenção aos detalhes.

Quanto ao último tema debatido, a **resistência**, eis a proposta de Anne Bogart: saber cultivá-la e, ao mesmo tempo, reconhecer que a qualidade de todo trabalho artístico é resultado direto do modo como se lida com os obstáculos e dificuldades envolvidos nele. Fazer teatro é, por si só, um ato de resistência, e a energia produzida à medida que inúmeras limitações físicas, financeiras, cronológicas, etc. são encaradas pode fortalecer a musculatura diária do artista. Criatividade, intuição, concentração e resiliência são alguns dos ingredientes fundamentais citados no livro:

A compressão torna possível a expressão. Sem compressão não há expressão. A expressão só acontece depois da compressão. É o resultado da contenção, da formulação e da incorporação da excitação que ferve dentro de você. (BOGART, 2011, p. 144)

Bogart lembra o importante papel do ensaio enquanto ambiente no qual a qualidade do relacionamento interpessoal deve ser sempre um desafio a ser

perseguido, onde cada um deve saber escolher o momento e o modo mais adequado de expressar algum tipo de descontentamento ou dificuldade. Além disso, no seu trabalho criativo, a resistência corporal também deve ser perseguida, tanto quanto a expansão emocional. A luta, em todo caso, é contra a preguiça, a impaciência e a distração, confrontadas com algumas das qualidades intrínsecas do ser humano: imaginação, energia e vontade.

São estas palavras que, finalmente, encerram esse livro-manifesto, elaborado a partir de uma consciência e de uma experiência ímpares sobre o fazer teatral, e que, certamente, pode alimentar muitas outras iniciativas:

Não parta do princípio de que você precisa de condições determinadas para fazer seu melhor trabalho. Não espere. Não espere ter tempo ou dinheiro suficiente para realizar aquilo que tem em mente. Trabalhe com o que você tem *agora*. Trabalhe com as pessoas que estão ao seu redor *agora*. Não espere por um suposto ambiente adequado e livre de estresse no qual possa gerar algo expressivo. Não espere pela maturidade, pelo *insight* ou pela sabedoria. Não espere até você ter certeza de que sabe o que está fazendo. Não espere até dominar suficientemente a técnica. O que você produzir *agora*, o que fizer com as circunstâncias atuais vai determinar a qualidade e o alcance de seus futuros esforços. E, ao mesmo tempo, seja paciente. (BOGART, 2001, p. 154, grifos da autora)

O segundo livro de Anne Bogart a ser tratado neste item, *And then, you act: making art in an unpredictable world* (2007), foi motivado pelos atentados às torres gêmeas, em 11 de setembro de 2001, que provocaram uma forte onda de protestos e discussões ao redor do mundo. Foi se posicionando contra o silêncio, a paralisia e a banalização de um mundo onde tudo parece possível após tamanha destruição que Bogart apostou uma vez mais na linguagem teatral como um importante espaço de resistência. Caberia ao artista, ela comenta, saber nutrir-se das energias necessárias contra as adversidades para se tornar efetivamente a ponte que liga os desejos e crenças humanos a uma nova perspectiva de futuro.

Como o livro ainda não foi traduzido para o português, dificultando o acesso a muitos estudantes e interessados, vale apresentar nas linhas que se seguem uma descrição mais pormenorizada das suas ideias. Essas, basicamente, conectam à realidade atual estratégias e procedimentos teatrais, a partir de novos temas: **contexto, articulação, intenção, atenção, magnetismo, atitude, conteúdo e tempo.**

Em cada um desses oito itens, a autora nos revela uma visão bastante lúcida e ativa sobre o papel do teatro em nossos tempos. Sua leitura incentiva a ampliação da consciência artística e do papel que a arte adquire em nossos tempos: a de fazer lembrar onde existe água em pleno deserto, como no exemplo que cita dos poetas tradicionais africanos.

O primeiro dos ingredientes, o **contexto**, fala sobre a busca de uma sintonia fina entre as energias que mobilizam um processo de criação e a realidade na qual isso ocorre. Segundo a autora, um novo contexto nasce da justaposição de acontecimentos significativos num mesmo tempo e espaço, revelando, desse modo, as tensões existentes dentro de um complexo panorama social, político, econômico, etc. A aquisição de consciência sobre um determinado contexto influencia diretamente a seleção dos temas e questões que uma obra artística concentra. Esse elemento também pode alterar radicalmente o significado de uma peça, facilitando a percepção de novos paradigmas, num trânsito dinâmico entre os eventos de uma sociedade e a ficção exposta no palco.

Anne Bogart sugere o uso da justaposição como estratégia de trabalho sobre as complexas questões da nossa realidade, já que o entrecruzamento de imagens pode ampliar os significados de uma realidade tida como única. Para tanto, a diretora defende um entendimento dialético da vida, uma compreensão capaz de articular diversos pontos de vista sob o signo da liberdade. Liberdade considerada, aqui, como o exercício da dúvida e da tensão entre verdades opostas. Por fim, Bogart lembra da impossibilidade de se negar o contexto cultural ao qual cada indivíduo pertence, sendo que um dos desafios do teatro é justamente saber identificar as questões fundamentais próprias de cada ambiente e, assim, dar voz aos sonhos e desejos reprimidos na atualidade.

A **articulação**, o segundo tópico discutido, diz respeito à dimensão invariavelmente política que todo discurso engendra. A fala se constitui como um ato de sobrevivência, sendo que toda linguagem, ao mesmo tempo em que acessa histórias do passado, dando vazão ao futuro, constitui-se de uma ação ocorrida no momento presente. Daí a importância em se apropriar de um discurso coerente e, assim, conseguir resistir a um panorama no qual os cidadãos são constantemente tratados como meros consumidores. Saber articular, para Bogart, é aprimorar, com eficiência e persistência, as potencialidades que um conjunto de ideias, imagens e gestos tem ao compor um discurso. Trata-se, em última instância, de saber desafiar

certas instâncias do poder para, quem sabe, fortalecer as pontes entre o universo íntimo e o mundo exterior.

Os problemas e as dificuldades, quando bem articulados, podem se tornar bons desafios. As frustrações, se abraçadas com inteligência pelo processo criativo, produzem a “alquimia espiritual”, reforçando o caráter contestatário que o teatro sugere. Quanto mais específico é o trabalho do ator, mais bem articulado ele se torna, conclui a diretora. Isso não apenas no sentido técnico, de se ter domínio sobre a elocução de um texto, mas, também, na relação direta com o público. É importante se apropriar das palavras por uma via corporal, a partir do uso correto da energia. A atuação, entendida pelo seu viés físico, é inicialmente articulada pela respiração. Saber articular é saber gerar a energia necessária e, assim, manipulá-la, tendo em vista a comunicação.

A metáfora é uma das figuras de linguagem citada por Bogart. Sua utilização no teatro está ligada à articulação das palavras, signos e imagens, que produz uma gama de significados abertos à imaginação do público. O teatro é o lugar onde uma boa metáfora pode ser articulada com consistência, atravessando os limites linguísticos e, assim, ampliando o foco de um determinado assunto.

Sobre a **intenção**, a autora retoma algumas das questões fundamentais do fazer artístico: “quem são seus companheiros?”, “qual é o seu foco?”, “quando há arte?”, “por que criar?”, “como proceder?”. Reivindica-se a expressão de realidades mais “subjetivas”, por meio do uso de associações e metáforas. Em oposição a uma cena psicologizada, a diretora evita reproduzir os mesmos mecanismos de duplicação da realidade que ocorrem, normalmente, no cinema e na televisão. Além disso, suas produções procuram estabelecer momentos surpreendentes, que tenham conteúdos consistentes e que provoquem a imaginação e a reflexão do público. Bogart defende o palco como o lugar do risco intencional, e considera decisivo para a criação o processo desenvolvido coletivamente em sala de ensaio.

A **atenção** é o item seguinte e, talvez, o que mais diretamente se remete ao treinamento prático com os *Viewpoints*, por conta da noção de “escuta” que ele implica. Ter atenção está diretamente relacionado a uma certa qualidade de presença, à ação integrada dessa presença no mundo. Como na física quântica, o ato da observação altera o fenômeno observado, fazendo com que sobreposições ou mesmo interações ocorram.

De acordo com a origem grega da expressão, ter atenção também significa proteger, manter, seguir, perseguir, notar, etc. Desenvolver a atenção é uma prática e exige disciplina. Segundo a diretora norte-americana, é função do artista saber cultivar a percepção, a receptividade e a atenção em cada etapa do processo teatral. O trabalho, nesse sentido, consiste numa exploração contínua, indo além dos clichês previsíveis.

Uma vez que a atenção é acionada, um complexo desdobramento surge, fazendo com que ela se cruze com a memória, com a percepção, com as imagens, com os pensamentos e, por fim, com a consciência do próprio criador. Se tornar um artista, conclui Bogart, é ser radicalmente atento, sensível, lúcido, responsável; é saber, portanto, quais os modos de conexão possíveis com o mundo em volta, a partir da própria individualidade.

São sete os elementos que constituem o caráter atrativo e irresistível da experiência teatral: empatia, diversão, ritual, participação, espetacularidade, educação e alquimia. Eles são tema de análises do capítulo seguinte, sobre o **magnetismo**. A empatia diz respeito à habilidade em afetar-se e, ao mesmo tempo, em ser afetado pelo outro. Tanto no processo dos ensaios quanto no momento do encontro com o público, o ator deve trabalhar para que sua presença seja dilatada por meio de uma negociação mútua entre os detalhes mais profundamente humanos e a circunstância ficcional na qual ele atua. A diversão e o ritual estão ligados às necessidades humanas de divertimento e de construção simbólica. Bogart recorda o sentido da diversão proposto por Bertolt Brecht, que considerava o humor um dado vital para a arte, além de uma ferramenta crítica poderosa. Já o sentido ritualístico retoma a dimensão profunda do humano, determinado pelas trocas entre emissor e receptor dentro de um espaço limiar, de transição.

Na sequência, a autora questiona os modos de participação do público, considerando-o um elemento ativo dentro do espetáculo. Como um detetive que desvenda as pistas criadas no palco, o público tem a oportunidade de completar com sua imaginação as associações lançadas por uma narrativa. Quanto mais se compartilha a experiência cênica, maior é a apropriação dessa experiência, confirmando a força transformadora que o acontecimento teatral pode produzir nos indivíduos.

Sobre a espetacularidade, Bogart considera importante a conscientização que esse tipo de magnetismo encerra. Lembra, ainda, como nossa cultura é bombardeada

pela exposição desenfreada da imagem e sugere que o teatro pode descobrir outras configurações da beleza. Contra o apelo visual desenfreado, a autora insiste num “belo horrendo”, capaz de acrescentar novos conteúdos e formas aos desejos humanos.

O teatro também mantém um elo profundo com a educação, pois está diretamente ligado ao apetite humano pelo conhecimento e pelo outro. No entanto, nenhuma manifestação artística deve se colocar como detentora de um saber dogmático; ao contrário, é necessário que os artistas sejam eternos aprendizes dialogando com o mundo. Num processo cíclico, a constante troca com o outro pode ampliar todo tipo de conhecimento e, assim, garantir a continuidade do próprio desenvolvimento individual. A arte mais efetiva é uma doença contagiosa, sentencia Bogart.

A alquimia, último dos temas ligados ao magnetismo, retoma os processos de transmutação que a religião e a ciência produziram, fazendo dessa arte o veículo ideal para que a imaginação do público seja despertada. Como trabalhar a combinatória entre o mínimo de materiais e a produção máxima de estímulo para seus participantes é um dos desafios lançados pela autora. Um espaço alquímico é feito, de acordo com Bogart, por intensas fisicalidade e síntese, construindo-se, assim, uma linguagem não meramente representacional.

A **atitude** é o conceito do sexto capítulo, que problematiza o comportamento do artista em relação aos temas abordados e ao próprio ambiente de trabalho. A atitude determina a qualidade de uma ação e, assim como a atenção, é um elemento a ser cultivado. Trata-se de uma postura física e mental que determina nossa relação com tudo aquilo que nos rodeia.

Próxima do *Gestus* brechtiano, a atitude diz respeito não apenas à gesticulação, mas ao tônus que emoldura as transações entre as pessoas e as convenções específicas. Diferentemente do método de Lee Strasberg, interessado numa atuação voltada para a câmera e com ênfase na memória emotiva, a proposta dos *Viewpoints* é justamente considerar todos os elementos cênicos, confiando maior vitalidade e frescor ao trabalho do ator junto aos seus materiais.

Da relação entre formas côncavas e convexas que o ator deve ter, referência à Ariane Mnouchkine, à prontidão pré-expressiva preconizada por Eugenio Barba, os ingredientes citados por Bogart são parte de uma combinatória complexa, por vezes paradoxal ou contraditória. Implicam uma atitude ambígua em que verdade/dúvida,

experiência/inocência, ação/reação, incertezas/exatidões formam o eixo que sustenta a presença do *performer*. Deve-se, no mais, saber ajustar-se a cada momento, aprofundando-se a sensibilidade para as questões do espaço e do tempo cênicos, e, por fim, ter a ousadia da precisão.

O **conteúdo**, penúltimo item do livro analisado, lembra a possibilidade única que o teatro tem de relacionar temas subjetivos com a própria sociedade. Não seria, contudo, a forma a indicadora do conteúdo, mas o próprio tema que implicaria um formato apropriado. Anne Bogart apresenta alguns passos práticos nesse sentido: começar por uma necessidade (a fome artística como guia da experiência, exercitando-se a musculatura da diversidade diante de uma realidade cada vez mais complexa), desenvolver a percepção (considerar a própria escuta como medida, evitando as superficialidades), descobrir o que foi esquecido (o teatro como espaço humanizado, de celebração e compartilhamento coletivos, propício à invenção de diferentes universos), aprender o que é necessário saber (artistas como ativistas que produzem um discurso útil ao mundo) e, por fim, desenvolver a paciência (descobrir o mecanismo de funcionamento único de cada peça antes de impor as conhecidas concepções).

O elemento final do livro é o **tempo**. Se, por um lado, o teatro é a experiência do efêmero, daquilo que não sobrevive materialmente ao longo dos anos, por outro, é pela intensidade das sensações trazidas que ele pode criar um encontro de grande força. Conforme Bogart aponta, é possível escolher um modo e uma atitude exatos para se lidar com o tempo.

Para que a arte seja um microcosmo pressurizado da vida, a lógica do sonho é visada: como no sonho, a linguagem teatral pode ser impregnada do elemento subjetivo. O tempo não pode ser manipulado diretamente, mas as formas de percepção, sim, pois elas variam de acordo com as escolhas artísticas: lógica não linear, condensada, feita por meio de associações, suspensa, acelerada, etc. O domínio do tempo depende de um conhecimento muito mais intuitivo, e está conectado com o próprio movimento da natureza. Considerando seu caráter transitório, Anne Bogart nos faz lembrar que ele poder ser muito mais um parceiro, atuante no processo de criação, do que um inimigo a ser evitado.

Mais do que uma simples eleição e coleção de ideias, o livro de Bogart atenta para o sentido das escolhas que devem ser feitas ao longo de cada processo criativo. Dos inúmeros pontos de vista, aqui sinteticamente revisitados, reiteramos aqueles que

nos pareceram de maior relevância. Concordamos, uma vez mais, com a opinião de Bogart quando ela menciona que, embora não seja possível forçar a criação de uma obra-prima, cabe aos artistas de teatro a responsabilidade pela manutenção das melhores condições e circunstâncias que viabilizam, enfim, essa outra realidade.

2.6 OS *VIEWPOINTS* E AS NOVAS UTOPIAS

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Mas para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Eduardo Galeano

Neste primeiro capítulo, foram indicadas algumas pistas que sugerem uma visão até mesmo utópica do sistema dos *Viewpoints*. Essa afirmação, desenvolvida em artigo recente por Josette Féral (2005), aponta um interessante paralelo entre o fazer artístico e os princípios que gerem uma determinada sociedade.

Numa sociedade, estão implicados inúmeros direitos e deveres que exigem do cidadão um posicionamento ético, moral e político. No ambiente artístico, inúmeros acordos também ocorrem a fim de que uma ideia seja materializada cenicamente. Além disso, ambos os ambientes podem servir como um importante espaço de resistência, já que tratam indiretamente das inúmeras formas de relação entre o sujeito e o coletivo.

Ao ampliar, por exemplo, a percepção do público, o teatro cria a oportunidade para que os modos de entendimento de uma dada realidade sejam revistos. A ênfase no corpo e na materialidade que os *Viewpoints* trazem é um elemento que não se opõe ao texto, mas que cria uma constante e dinâmica tensão, colaborando para as diversas camadas de leitura e valorizando, assim, a investigação do mundo sensível.

Esse sistema estimula o ator a lidar com as inúmeras formas que o cercam, evitando os clichês e revelando diferentes maneiras de interação, seja no diálogo estreito com os demais elementos da cena, como a iluminação, o figurino ou os objetos, seja na troca com diferentes linguagens, como a dança e a música. Sua metodologia oferece ao ator a possibilidade de se tornar um colaborador ativo dentro

do processo, já que a criação é coletiva (mas valoriza, ao mesmo tempo, as singularidades).

Com os *Viewpoints*, a dramaturgia do ator é explorada pela relação direta do corpo com o espaço e o tempo. Nesse sentido, o texto teatral se torna mais um dos elementos no desenvolvimento de uma escritura espetacular, em oposição ao que acontece na encenação tradicionalmente textocêntrica.

Como a própria trajetória de Bogart sugere, a organização do sistema dos *Viewpoints* teve um caráter processual, sendo feita ao longo do tempo e a partir da herança das gerações anteriores. Esse percurso também atravessou diferentes ambientes, como o acadêmico e o das companhias profissionais, além do dos *workshops*, que promovem uma interação de nível internacional.

Para o pesquisador da cena, muitas questões podem emergir: qual a visão de mundo que um procedimento cênico oferece? Como se conduz um trabalho coletivo dentro dessa perspectiva?

É possível, enfim, afirmar que a estética e a ética ou caminham juntas ou são mesmo inseparáveis.

3 CENA EM FOCO

3.1 OS *VIEWPOINTS* EM TERRAS TUPINIQUINS

Uma rápida pesquisa na internet oferece um parâmetro razoável sobre a presença do sistema dos *Viewpoints* no ambiente artístico brasileiro atual. Para se ter uma ideia, ao digitarmos, em *sites* de busca, três palavras básicas em torno desse tema – “*Viewpoints*, teatro e Brasil” –, tivemos acesso a inúmeras e diversificadas propostas que, visualizadas num piscar de olhos, confirmam essa primeira impressão. São cursos de iniciação ao teatro, ofertas de *workshops* para atores profissionais, divulgação de espetáculos que utilizam a técnica, entre outras inúmeras informações que, disponíveis no mundo virtual, são testemunhas da curiosidade crescente sobre a prática cênica dos *Viewpoints*. Como exemplo do seu alcance de norte a sul do país, veem-se a divulgação de um curso oferecido por uma companhia profissional carioca, artigos assinados por alunos das universidades federais de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul ou, ainda, um depoimento dado por um artista que trabalha no estado amazonense. Isso, sem contar a oferta de um “*workshop* inédito”, recentemente oferecido num dos mais populares, se não o maior, festivais de dança do país.⁹

Todos esses fatos são a prova de que os *Viewpoints*, no Brasil, sobretudo a partir de 2004, tornaram-se foco de interesse de muitos artistas, professores e pessoas interessadas em estratégias de criação e conectadas com a cena contemporânea. Isso se explica, em parte, pelo fato de os *Viewpoints* apresentarem uma solução interessante aos acordos estabelecidos coletivamente no compartilhamento da autoria da cena, tanto para o ator quanto para o encenador.

Um dos principais motivos da recente popularização dos *Viewpoints* no país foi a montagem do espetáculo *Ensaio.Hamlet*, da Cia. dos Atores, dirigido por Enrique Diaz. A estreia ocorreu em 2004 e obteve grande sucesso de público e de crítica, no Brasil e no mundo.

Segundo as palavras do próprio diretor, um dos objetivos do espetáculo era “abrir frestas para que William Shakespeare respire o ar de nossos tempos [...]. A ideia é de desconstrução, de agregar material pessoal criado na sala de ensaio [...]. Montar uma peça e, ao mesmo tempo, falar de teatro” (BELUSI, 2007). Nesse

⁹ Pesquisa feita no Google. Disponível em: <http://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=%22viewpoints+Brasil+teatro%22&ie=UTF-8&oe=UTF-8>. Acesso em: 20 mar. 2013.

sentido, a peça era fruto de um instigante diálogo artístico com o genial autor inglês, através de um jogo dinâmico que produzia um material “vivo”, “desempoeirado”, revelando interessantes camadas de sentido do texto até então pouco exploradas pelas montagens mais convencionais.

Todo o processo de criação sofreu influência dos *Viewpoints*, pois parte da equipe havia recentemente entrado em contato direto com o sistema e o método Suzuki, em dois cursos intensivos que Anne Bogart e a SITI Company ofereceram em 2001, em Nova York. Além disso, a busca por uma composição original produzida pelo ator, uma constante na trajetória da Cia. dos Atores, resultando em cenas coreográficas, gestualidades precisas e refinadas e “atuações em abismo” (FERNANDES, 2012, p. 145), pôde, com os *Viewpoints*, ser sistematizada, a fim de que uma “composição poliédrica” emergisse. Para uma melhor definição desse conceito, a estudiosa Sílvia Fernandes explica:

[...] Visa a mostrar as personagens como prismas de possibilidades que o espectador observa por ângulos diversos e a partir de diferentes lugares de percepção. Próxima do teatro físico, parece sintetizar os processos de construção dos outros trabalhos, revelando a maturidade do investimento no treinamento corporal, iniciado nos primeiros estudos da biomecânica de Meierhold e agora definidos numa marca própria, em que a fisicalidade, o ritmo e a musicalidade aliam-se ao humor e ao deboche, e as partituras de ação são postas a serviço da crítica da realidade brasileira. (Id., 2010, p. 147)

Uma segunda montagem, também carioca e aliada ao treinamento com os *Viewpoints*, foi *A falta que nos move ou Todas as histórias são ficção*,¹⁰ de 2005, dirigida por Christiane Jatahy. Essa peça foi muito elogiada e ganhou, na sequência da estreia, uma versão cinematográfica homônima, com algumas modificações que não alteraram a sua concepção aberta, disponível à contribuição efetiva do ator.

A peça fazia parte de uma trilogia intitulada *Uma cadeira para a solidão, duas para o diálogo e três para a sociedade* e jogou abertamente com as relações entre o ator e a plateia. Enquanto preparava o jantar e esperava um convidado, o elenco conversava com o público, sem deixar claros os limites entre interpretação, realidade

¹⁰ Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=5893>. Acesso em: 20 mar. 2013.

e ficção. O espetáculo, segundo Sérgio Salvia Coelho, caracteriza-se como uma “obra-prima do naturalismo experimental” (COELHO, 2006).

Não havia exatamente uma trama na peça, mas a proposição de um encontro. A conversa girava em torno da amizade entre os personagens, indo do maior gesto de afetividade à agressão pura, num balé de carências, cobranças e decepções. O objetivo da montagem era promover um registro do presente em que o público pudesse ser surpreendido a qualquer momento. As situações dramáticas eram propostas, mas o acaso preenchia todo o resto, com o agravante de que os atores bebiam de verdade, tanto no filme quanto na peça.

É possível supor que em ambos os espetáculos, uma vez que o texto não é o objeto central da exploração, o trabalho de preparação dos atores foi focado na busca de uma determinada presença cênica que, em larga medida, se associa à qualidade da escuta entre os próprios atores, e entre eles e qualquer tipo de estímulo oferecido pela encenação. Esse jogo dinâmico, exposto muitas vezes diretamente na cena, implica em acordos específicos, a fim de que a incomunicabilidade dos personagens não afete a total clareza de comunicação que os atores devem ter ao longo do processo criativo.

Os *Viewpoints*, nesse sentido, sugerem um reequilíbrio das forças entre o ator-criador, cuja potência se encontra na qualidade de presença e de metamorfose, a partir dos seus “metacorpos”, e a escritura teatral estruturada pelo encenador, responsável pela concepção, pela direção e pelo roteiro do espetáculo. O resultado desse discurso cênico, no entanto, é sempre fruto de uma autoria coletiva: as funções são definidas e a autoria individual se revela, por exemplo, na originalidade compositiva de cada ator.

Esse vocabulário, processualmente e fisicamente construído, pode ter no sistema dos *Viewpoints* um eixo seguro e, ao mesmo tempo, dinâmico. Nesse sentido, ambas as peças são exemplos de como os *Viewpoints* se associam às mais inovadoras estratégias de teatralidade, de acordo com a definição proposta por Óscar Cornago:

Como um efeito redobrado sobre a representação, a teatralidade projeta um olhar específico sobre aquela, levando o espectador à percepção da própria artificialidade no jogo entre ator e personagem. Trata-se, sobretudo, de perceber a distância promovida pela tensão entre os dois campos que a semiótica desenvolve: o significante e o significado, vistos como que “fraturados” em cena. Como num jogo ou numa simulação, a realidade se torna ela mesma um mecanismo que evidencia a representação, enfatizada pela intensa materialidade dos signos que, no entanto, revelam o falso com toda força de verdade [...]. Esse olhar teatralizante transforma o

espaço e o tempo da cena, impregnando-a de uma vertigem que, paradoxalmente, se ancora no vazio, ou ainda, na aparência da superficialidade. (CORNAGO, 2005)

Muitos outros exemplos da crescente popularização dos *Viewpoints* na cena brasileira poderiam ser citados. Vários deles são, de fato, encontrados no discurso de muitas companhias jovens paulistas, como em OPOVOEMPÉ e no coletivo Teatro Dodecafônico, que apresentaram recentes produções no circuito não comercial.

No que tange a uma discussão mais ampla, entretanto, faz-se necessário ponderar que muitos são os desafios (e também as possibilidades) para que essa técnica seja processada dentro de uma perspectiva “antropofágica”, ou seja, relativa à cultura feita no Brasil, evitando assim uma simples repetição de suas regras. Até porque essa é a perspectiva adotada pela própria Anne Bogart quando ela resolve incorporar aos *Viewpoints* o treinamento intensivo com o Suzuki:

Eu não fui para o Japão para trabalhar em Toga com o Suzuki e tentar compreender ou mimetizar outra cultura [...]. Eu não posso entendê-la, ou mimetizá-la. Eu fui para lá a fim de aprender mais sobre a cultura americana, olhando-a externamente. (BOGART apud ANDERSON, 1995, p. 117)

3.2 RASTROS DE UMA TRAJETÓRIA *IN PROCESS*

É somente quando você tropeça que pode encontrar o tesouro.

J. Campbell

São vários e bons os desafios enfrentados pelos artistas interessados em pesquisar sistematicamente os *Viewpoints* pelo trânsito teórico-prático, pois, nele, as incertezas e as perguntas, mais do que as soluções pré-fabricadas, são de fato valorizadas. Contra o senso comum que, ainda hoje, insiste em desconfiar do treinamento contínuo do ator, tanto quanto das possibilidades potenciais existentes no diálogo entre o ambiente acadêmico e a criação, o laboratório do ator se mostra uma ótima oportunidade para se reverem alguns dos padrões recorrentes, às vezes até ultrapassados. Pois é justamente nesse ambiente que o ator pode conquistar maior consciência e autonomia sobre o seu trabalho e compreender, inclusive, as escolhas do seu percurso, a partir de uma perspectiva *in process*, ou seja, de uma contínua elaboração.

São duas as experiências a serem detalhadas neste estudo, sendo que ambas evitam o uso indiscriminado dos *Viewpoints* – às vezes empregados como um mero modismo, ou numa linha que se mostra estéril, redutora, ou de maneira superficial. Assim é que, passo a passo, o olhar sobre os *Viewpoints* também pode se ampliar e ganhar uma maior fundamentação, à medida que as pistas apontadas no capítulo inicial se materializam numa proposta de investigação que busca ser o mais simples e objetiva possível.

3.2.1 Ponto de vista 1: a dramaturgia performativa

A oportunidade inicial de desenvolver para esta pesquisa um experimento prático com os *Viewpoints* surgiu dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na disciplina “Encenações em jogo: experimentos de criação e aprendizagem do teatro contemporâneo”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Bulhões. Naquela ocasião, houve um convite para que a técnica dos *Viewpoints* fosse trabalhada junto ao Desvio Coletivo, um núcleo de artistas, professores e pesquisadores que Bulhões coordenava dentro do Laboratório de Ações Performativas da USP e do Laboratório de Performance e Educação da UNESP.

Entre maio e julho de 2012, ocorreram encontros semanais nos quais o Desvio Coletivo teve um contato inicial com os elementos dos *Viewpoints*. Essa experiência também serviu como base para o experimento performático apresentado na IV Semana de Estudos Teatrais da UNESP, entre os dias 3 e 10 de julho.

A proposta que o Desvio Coletivo já vinha desenvolvendo tinha como referências a cena performativa e a ação relacional, além do cruzamento entre diversas linguagens (performance, dança contemporânea, teatro ambiental) e tecnologias (projeção de imagens, experiências com iluminação, alternância de sonoridades eletrônicas com músicas ao vivo). Em relação às habilidades dos *performers* envolvidos, cerca de vinte pessoas, o projeto contemplava diversas práticas corporais: massoterapia, *body suspension*, *hip hop*, balé, jazz, *pole dance*, tecido circense, kung fu e contato improvisação.

A sequência das ações que vinham sendo criadas situava o experimento dentro de um ambiente próximo ao hospitalar, onde *performers*-pacientes e *performers*-médicos constituíam dois pólos ora antagônicos, ora semelhantes. Temas como a

falência do corpo, da alma e do espírito, bem como a celebração da vida no momento presente, foram pouco a pouco explorados num ambiente que evitava a representação naturalista, ao mesmo tempo em que investia no desempenho performático dos seus integrantes. A criação inspirava-se no princípio nietzschiano do “corpo em potência” e dava vazão às mais variadas metáforas de cura no contexto da atualidade.

No período em que o trabalho foi desenvolvido, o objetivo era apresentar aos *performers* algumas ferramentas práticas que colaborassem para a noção de uma “coralidade performativa”. Buscava-se, com isso, sintonizar a singularidade de cada indivíduo dentro de um conjunto não homogêneo ou tecnicamente coreografado. A produção de uma “dissonância em conjunto” também deveria considerar o diálogo com os elementos conjugados simultaneamente pelo experimento, tais como as interferências sonoras, visuais e materiais.

Para tanto, criou-se um cronograma estratégico de trabalho que pudesse contemplar tais demandas inicialmente identificadas. Ao longo do processo, porém, novas descobertas foram feitas, lançando, assim, outras possibilidades de utilização dos *Viewpoints*, como nas composições individuais ou nas trajetórias que definiam as transições das cenas.

Considerando-se as possibilidades e limites que aquela circunstância oferecia, um percurso de treinamento criativo com base nos *Viewpoints* foi sendo descoberto. Apesar de sugerir inúmeras abordagens, o estudo aqui presente foca sua atenção, principalmente, no caminho desenvolvido para a criação da cena “Corpos libertos”.

Em *The Viewpoints book* (BOGART; LANDAU, 2005), sugerem-se alguns passos metodológicos para a utilização dos *Viewpoints*. Os passos variam de acordo com o momento em que os *Viewpoints* são utilizados (no início de um processo, ao longo dos ensaios e mesmo durante a temporada de apresentações). Os capítulos 5, 7 e 10 serviram como ponto de partida para a prática com o Desvio Coletivo.

De acordo com Bogart, os *Viewpoints* podem ser úteis em processos que não são guiados por um texto prévio, em montagens que não buscam uma composição de personagem pelo viés psicológico ou, ainda, em trabalhos que possuem uma natureza eminentemente processual. Todas essas premissas são compatíveis com o contexto em questão, ainda que o seu foco extrapole as questões puramente teatrais. De todo modo, as estratégias criadas para a aplicação prática junto ao Desvio Coletivo almejavam um diálogo estreito com um tema caro à pesquisa aqui presente: a atuação com base na intensa presença e a fisicalidade dos atores.

Como os *Viewpoints* não impõem um estilo pré-determinado e podem ser explorados também por um viés mais coreográfico, o principal desafio, nesse caso, foi estabelecer uma ponte entre alguns conceitos sensibilizantes¹¹ e as futuras composições que seriam criadas pelos atores. Para que o experimento cênico pudesse ser construído de uma maneira colaborativa entre todos os participantes, incluindo, portanto, além dos próprios *performers*, a equipe de mídia, trilha e iluminação, foram definidos os principais eixos conceituais da pesquisa, dispostos a seguir:

- Escuta extraordinária: capacidade de o ator reagir com o corpo todo aos diversos estímulos; princípio voltado à “reação” do *performer* em detrimento da motivação interior ou psicológica. Ativam-se as capacidades intuitivas e o estado de prontidão, e passa a haver disponibilidade e abertura aos demais elementos da cena. Segundo Anne Bogart, “escutar a cena” difere de “preocupar-se” com o que fazer em cena, uma vez que esse último comportamento impede que novas descobertas sejam feitas, restringindo o trabalho aos padrões expressivos já anteriormente reconhecidos.
- Foco suave: investigação do “olhar”, que deve estar ampliado em 360° para que tudo o que venha a acontecer na cena possa ser percebido pelo ator. O conceito também leva em conta um modo de olhar tecnicamente mais apropriado, que não é fixo ou voltado a algo externo, mas que negocia dinamicamente com as transformações internas que também vão ocorrendo. A emoção, inclusive, não é rechaçada, mas consequência de um estado de maior receptividade para com as possíveis influências externas.
- Pensamento lateral: busca de soluções por diferentes ângulos, evitando-se os clichês e os lugares comuns. A atenção se volta ao humor, à provocação e às “anomalias” que surgem quando se trabalha com o imprevisível. Investe-se em outro tipo de lógica, não ortodoxa e calcada em diferentes percepções que deslocam as abordagens para o corpo e no corpo.
- Quatro níveis de energia: vertical (ligação dos pés com o chão, como raízes, e do topo da cabeça com o céu), horizontal (conexão entre os indivíduos e o ambiente ao redor), energia de explosão (nível visível da força física, que conduz a ação com maior vitalidade, gerando movimentos de explosão do corpo) e energia sutil (negociação entre os acontecimentos externos e o movimento interno – as pulsões e

¹¹ Termo sugerido por Uwe Flick (2004, p. 18).

forças íntimas –; são as nuances criadas pelo ator quando ele adquire maior maturidade expressiva).

Os jogos de aquecimento foram fundamentais para se afinar a relação espaço-temporal dos *performers*. Condicionados por estratégias que variavam de acordo com as fases do processo, eles foram amplamente explorados, a partir das indicações de Anne Bogart. Alguns exemplos de jogos a serem destacados são:

- Exploração do espaço positivo/negativo: tudo o que é matéria é considerado espaço positivo, ao passo que o espaço negativo seria a ausência de corpos, objetos e demais elementos presentes no espaço. Mais do que buscar um espaço “equilibrado”, como normalmente é requisitado nesse tipo de jogo, interessou, aqui, a consciência sobre as escolhas de cada indivíduo e a maneira com que o grupo foi percebendo as transformações do espaço em questão. Uma indicação feita, nesse sentido, foi a de nunca “abandonar” o espaço ou deixá-lo “solenizado”. Coube também fazer com que o grupo soubesse “silenciar” o espaço, quando as pausas foram incluídas durante as caminhadas.
- Portais: jogo em que os participantes atravessavam dois espaços positivos (sejam pessoas ou matérias). A dinâmica se estabelecia quando os integrantes se disponibilizavam a cruzar as trajetórias realizadas pelos demais, fazendo com que elas fossem sempre imprevisíveis e exigindo, desse modo, grande atenção e disponibilidade na movimentação. Surgiu um fluxo praticamente infinito de caminhadas, que chamava atenção pelo caos e ordem que aparentemente não se enfrentavam, mas coexistiam.
- Apropriação dos nove elementos constituintes dos *Viewpoints*: a organização da sequência possibilitou um entendimento que partia dos elementos mais simples, relacionados ao espaço, e ia para os complexos, que exigiam novas relações entre o ambiente e as variadas noções de tempo. Estrategicamente, o treino foi estabelecido na seguinte ordem: Topografia, Forma, Relação Espacial, Ritmo, Duração, Resposta Cinestésica, Gesto, Repetição e Arquitetura.
- Exercícios semiestruturados: sobreposição de um ou mais elementos dos *Viewpoints*, a fim de que alguns aspectos da improvisação pudessem ser refinados com base nas necessidades específicas do processo de criação. Normalmente, se trabalhava dando ênfase a grupos de três *Viewpoints*, como Gesto/Duração/Ritmo,

que, naturalmente, poderiam encaminhar a pesquisa para os demais elementos. O que se esperava, contudo, era a capacidade dos participantes de criar consciência sobre os acontecimentos em cena, com o objetivo de contribuir para o processo com maior precisão e clareza de ações realizadas.

Um roteiro de ações foi sendo construído a partir de um dos exercícios de aquecimento que o grupo explorou com maior frequência ao longo do processo, e culminou na cena “Corpo liberto”. A cena em questão acontecia num momento ápice do espetáculo: a ideia de libertação dos indivíduos era explorada, a ponto de eles se desnudarem totalmente. Com essa cena, finalmente, seria brindada a potência da vida e dos seres em comunhão, em evidente oposição aos momentos mais sombrios que até então o espetáculo explorava.

O exercício que originou a cena chamava-se “linhas, curvas e aglomerados”. Ele era bastante simples em suas regras, mas exigia uma escuta refinada, baseada em acordos coletivos instáveis e dinâmicos. O que se esperava, a partir de caminhadas livres pelo espaço, era a formação de linhas, curvas e aglomerados pelo grupo todo. O desafio consistia em se perceber o momento mais adequado para que as formas fossem criadas, uma a uma, sem que algum indivíduo se sobrepusesse à escolha geral ou que a decisão surgisse de um comando externo. Era o grupo, portanto, que deveria encontrar o momento mais oportuno para criar cada uma das formas solicitadas, em suas diferentes opções de formas, pausas e ritmos.

Foto: Eduardo Bernardino

Ao longo de várias sessões de improvisação, um roteiro foi sendo desenhado a partir das imagens criadas. Além disso, foram incluídos na pesquisa os quatro níveis de energia que colaboravam para as diferentes percepções que cada um dos elementos explorados sugeria. O roteiro final consistia nos seguintes itens:

- 1) Energia vertical em “linhas”: “linha andando”/“giro no eixo”/“tango”/“paredão”;
- 2) Energia horizontal em “círculos”: “caída lateral”/“rede”/“2 níveis”/“focos”/“saltos com gritos”;
- 3) Passagem da energia sutil para a energia de explosão nos “aglomerados”: composições com maiores pausas; aos poucos, também seriam incorporadas as participações (voluntárias) do público.

Ao longo do processo, foi notável a transição de um entendimento puramente técnico dos *Viewpoints* para a construção de um saber que potencializava as qualidades individuais e coletivas do grupo em questão. O esforço inicial em refinar as trajetórias do experimento também se transformou no desejo de compartilhar algo que estava além do material palpável, mas que dizia respeito às possibilidades sensíveis que conduziam o trabalho de composição.

As questões que surgiam, tais como as diferenças entre o sentido tradicional da interpretação psicologizante do tema e a proposta de atuar/performar uma ação, a partir de uma lógica “energética” ou corporal, sugerem inúmeros desdobramentos. O que se constatou, em termos de resultado prático, é que, de fato, a movimentação geral dos *performers* partia de uma consciência maior sobre as possibilidades dos materiais envolvidos.

A trilha, por exemplo, não era mais entendida como um estímulo a ser simplesmente seguido. “Dançar conforme a música”, como dita a expressão popular, poderia ser uma das possibilidades entre várias outras inspiradas em relações não causais, baseadas, por exemplo, na harmonia, nos ritmos, nas dinâmicas e nos volumes que o elemento musical igualmente incita.

Aos poucos, também foi sendo transformado o entendimento mais comum sobre o papel da imaginação no trabalho do ator. Como não havia uma intenção de representar “realisticamente” o ambiente, ainda que as circunstâncias pudessem ser altamente ficcionais (o ambiente hospitalar, a relação médico/paciente, etc.), a presença e a imaginação do ator trabalhavam a partir da concretude dos materiais

oferecidos.

Os corpos se movendo pelo espaço construíam, assim, uma “poesia concreta”, baseada nos comandos que exigiam um posicionamento ativo por parte de cada um. Nesse sentido, também houve uma ampliação do repertório gestual dos atores. Essa abertura pôde revelar antigos padrões, hábitos e tendências que, ao invés de serem simplesmente descartados, puderam ser reconhecidos e resgatados quando melhor conviesse ao trabalho.

Foto: Eduardo Bernardino

Ainda que de início faltasse um vocabulário corporal comum a todos os integrantes, havia uma grande disponibilidade à troca de experiências. A intenção de incorporar ao processo a prática sistemática dos *Viewpoints* forneceu maior diálogo para o experimento como um todo, já que alguns dos itens e princípios abordados foram, naturalmente, contaminando todo o processo criativo.

Ao discorrer sobre o conceito de “articulação”, Anne Bogart se pergunta quais são as metáforas que o corpo pode produzir e que tipo de discurso surge daí, nessa relação dinâmica entre mundo exterior e interior. Quando Bogart se refere ao trabalho do ator, considera que uma atitude ambígua deve ser mantida, para que haja sempre uma qualidade porosa no processo de criação. Assim é que as frustrações, falhas e imprecisões podem surgir como parte integrante da criação. O tônus preciso e a consciência aguçada devem ser cultivados, a fim de que o ator conquiste a “ousadia da precisão”. Segundo a autora, a “atitude” pode ser treinada e aprimorada, produzindo, consequentemente, uma ação cênica de melhor qualidade.

Certas perguntas surgidas no processo, ainda que não sejam explicitamente objetivas, vieram à tona. Algumas se referem ao trabalho com a improvisação, outras, mais gerais, dizem respeito às possibilidades que a linguagem cênica pode ter:

- Como reconhecer as diferentes instâncias do acontecimento cênico? Aquilo, por exemplo, que já é parte do espaço e do tempo, a despeito das ações voluntárias dos atores?
- Como reagir “agindo”?
- De onde surge a intuição que move o ator?
- Quando as regras do jogo cênico definem os princípios, e não o resultado final?
- Existiria um teatro sem tema *a priori*, realizado sobretudo pela materialidade dos dispositivos cênicos?
- Quando o tema é a forma?

Como ponto de partida para a proposta prática com os *Viewpoints*, algumas considerações sobre a natureza geral do projeto, além do conceito do espetáculo, foram levadas em conta. Nesse sentido, foi necessário assumir que os *Viewpoints* existiam para colaborar com um trabalho artístico previamente delineado, ou seja, eles não seriam introduzidos para que o seu apuro técnico se sobrepusesse às necessidades intrínsecas ao projeto e ao andamento do trabalho, que, inclusive era anterior ao período em que o treino foi introduzido. Explorar os *Viewpoints* exigia, portanto, uma escuta do contexto em questão e uma negociação sutil entre ambas as partes, para que um horizonte em comum pudesse ser, assim, vislumbrado.

As relações não hierárquicas que foram sendo construídas para além do treino em si propiciaram a emergência de outras qualidades artísticas. No que diz respeito aos *performers*, isso significava que a ênfase no indivíduo, tanto quanto no coletivo, produzia contrastes, aproximações, ajustes, alternâncias, adesões e oposições. Apesar de não ser uma tarefa simples, essa perspectiva permitiu que a estabilidade do acontecimento no âmbito espaço-temporal fosse de responsabilidade de todos. Não “abandonar o espaço”, uma ideia que foi perseguida constantemente, propiciou a contaminação entre os diferentes estímulos, sendo eles corporais ou não.

O trabalho de composição gestual, ainda que não fosse exatamente o foco principal de investigação, lançou novas possibilidades ao grupo. Partindo de gestos cotidianos, ele poderia ser futuramente ainda mais explorado pela via das

“idiossincrasias do eu”. São os gestos que revelam os truques, as tensões, as excentricidades, as relações entre o feminino e o masculino, a partir de ações simples, tais como “cumprimentar”, “levantar”, etc. O diálogo entre os corpos poderia, não só nesse contexto, como em tantos outros trabalhos desse gênero, produzir a fala da peça: seria esse um caminho possível para o texto dito performativo?

Foto: Eduardo Bernardino

Outras possibilidades que poderiam ser aprofundadas vêm da relação com a cultura oriental. Os princípios do *jo-ha-kiu*, comentados por Bogart no capítulo 11 (BOGART; LANDAU, 2005), sugerem uma outra maneira de se estruturar a escritura cênica.

Também apontada em termos de possibilidades, a radicalização de alguns dos elementos dos *Viewpoints*, tais como Resposta Cinestésica e as variações temporais (Ritmo e Duração, por exemplo), configuraria uma nova experiência para o corpo em composição.

De volta ao processo, foi notável a mudança na qualidade de presença do atores quando houve referência ao comportamento da criança que brinca com total seriedade. Entre tantas informações contrastantes sobre o que o ator deve “pensar” em cena, ter como exemplo essa potência criativa ligada ao universo infantil significou uma amplitude em termos da qualidade de presença desejada. Essa questão, inclusive, parece ser um ponto-chave no depoimento de um dos integrantes do processo:

[...] Uma discussão que sempre aparece é o **não uso da razão** [...]. Até então, pensei que o mais interessante de tudo era que o trabalho

realizado antes aparecesse sem que se pensasse nisso, mas você me disse sobre a razão da **criança** [...] então, talvez, mais do que abolirmos a razão, podemos tentar tratá-la de forma diferente. E com isso fez todo sentido a **ideia de reação**, de que não estamos como propositores de ações, mas sim, reagindo a tudo e a todos, o que faz com que estejamos ligados o tempo inteiro, reagindo sempre em grupo e mantendo a energia, a conexão estabelecida nos primeiros exercícios. **Penso que talvez seja uma tendência natural agir e se individualizar, com certeza é muito mais difícil conectar-se o tempo inteiro.** Fazendo os exercícios, na maioria das vezes depois de um grande período de repetição, percebi que uma interação ia se formando, às vezes mantida por alguns instantes e se desfazendo. Mas sempre acontece um crescimento desse nível, talvez o que permita, cada vez mais, que os momentos aconteçam; pessoalmente a repetição consegue atingir níveis diferentes. É muito difícil, mas sinto um caminhar a cada encontro, e os resultados vindo com o tempo. (Informação pessoal)¹²

Por outro lado, a composição aqui retratada, “Corpo liberto”, inevitavelmente trazia uma série de questões pelo fato de expor a nudez dos *performers*. No entanto, quando o corpo nu passou a ser o instrumento “formal” que garantia a execução das ações, sua sensualidade não foi ofuscada nem tampouco ignorada. A perspectiva de fazê-lo dançar por entre as formas fez com que alcançasse, assim, um aspecto lúdico, tanto quanto sensual ou simplesmente material. Matéria humana, evidentemente, que não se expõe de maneira gratuita ou simplória, mas de maneira liberta, em sua potência concreta e poética avivada pelo ambiente.

A vivência com o Desvio Coletivo alimentou-se da química que cada um dos integrantes soube oferecer. Os comandos com base nos *Viewpoints*, encaminhados muito mais como sugestões e estímulos, puderam reverberar para além dos muros, fazendo com que o percurso alcançasse, assim, seu melhor resultado. As perguntas são inúmeras e continuam: quais os caminhos na transição de um conhecimento técnico para o sensível? Num trabalho cuja estrutura dramática fosse mais fechada, como manter a força do “imponderável” que os *Viewpoints* tanto valorizam?

Ainda que todos os livros sobre o tema fossem lidos, cada experiência artística cria a sua própria oportunidade de exploração. Por conta dessas descobertas e de tantas outras potencialmente sugeridas, o trabalho com o Desvio Coletivo significou, para esta pesquisa, um espaço propício para troca e ampliação das perspectivas

¹² Depoimento de Otto Blodorn sobre o encontro ocorrido em 4 jun. 2012, postado originalmente na página de facebook do grupo. Disponível em: <<http://www.facebook.com/groups/322458924432231/>> (grifos nossos).

inicialmente apenas imaginadas.

3.2.2 Ponto de vista 2: fricção entre texto e improviso

Quase um ano após a experiência desenvolvida com o Desvio Coletivo, demos início, junto ao ator Vinicius Piedade, aos Estudos Cênicos, uma série de quatro experimentos práticos que friccionaram os *Viewpoints* com trechos do texto inédito *Apenas mais uma de amor*, de Natalia Nolli Sasso. O trabalho ocorreu entre fevereiro e maio de 2013, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, com carga horária de quarenta horas em sala de ensaio, além do tempo de preparação e análise dos materiais levantados.

A elaboração dos Estudos Cênicos considerou inicialmente as questões sugeridas pelos personagens ancorados no fluxo de suas memórias, como: o que permanece quando um relacionamento chega ao fim? Como as lembranças de uma relação são organizadas por quem as viveu? Se o amor é uma invenção, como é a narrativa dessa memória no espaço e no tempo da cena?

Consideramos também a *escuta-ação*¹³ enquanto estratégia metodológica que permitia lidar com o sistema dos *Viewpoints* a partir das necessidades intrínsecas a cada ambiente. Nesse caso, foram exploradas as relações entre o texto e a dramaturgia do ator, através de uma *escuta-ação* que não operava somente na repetição textual, mas, sobretudo, no atravessamento dessa fonte-base (atentando-se para palavras, ideias, estrutura, estilo, atmosfera, etc.), o que sugeria pistas para diferentes camadas de significação entre corpo e texto.

Também levamos em conta a provocação que Anne Bogart empresta da filosofia oriental, relativa à possibilidade de se buscar atingir um alvo agindo-se justamente a partir da sua força contrária. Assim, a pesquisa estava comprometida com a construção de uma experiência que não visava a um acabamento final e que mantinha um perfil “desinteressado”, sujeito às mais variadas dúvidas e ao levantamento de um repertório cênico geral aberto a novos parâmetros, não previamente estabelecidos por um projeto de encenação. Foram quatro os Estudos Cênicos, apoiados nos seguintes *Viewpoints*:

¹³ Para uma descrição mais detalhada do termo, conferir o capítulo 4, “ESCUTA EM FOCO”, p. 85.

- **Estudo 1:** texto (foco nas noções de Ritmo, Duração e Repetição);
- **Estudo 2:** texto e espaço (foco nas noções de Relação Espacial e Topografia);
- **Estudo 3:** texto e corpo (foco nas noções de Forma, Gesto, Ritmo, Duração e Repetição).
- **Estudo 4:** texto e objeto (foco nas noções de Forma, Gesto, Ritmo, Duração e Repetição com objeto).

Um quinto estudo também foi pensado, porém não pôde ser realizado a tempo. O mote principal seria a relação entre texto e som, com foco nas noções anteriormente citadas e a inclusão da Resposta Cinestésica. Também estava previsto o estímulo por meio de diferentes referências sonoras e o convite para que músicos viessem experimentar conjuntamente com o grupo, criando-se uma espécie de sessão de improviso livremente inspirada pelas bandas de jazz.

A metodologia pretendeu que os Estudos Cênicos fossem desenvolvidos através de diferentes atividades que culminassem em sessões de improvisação, com duração previamente estabelecida (cerca de quarenta minutos), e que fossem registradas em vídeo. Em cada sessão, um trecho do texto deveria ser decorado e trabalhado a partir do cruzamento com os *Viewpoints* selecionados, sendo que alguns elementos cênicos (mínimos) também poderiam ser utilizados, no caso um par de sapatos para cada ator e uma saia vermelha para a atriz.

Em síntese, as principais atividades realizadas foram: sessões sistematizadas com base no improviso; registro contínuo num diário de bordo; registro audiovisual ao término de cada estudo; leitura e discussão contínua do texto de base e de temas afins; experimentação sistematizada com os *Viewpoints*; e avaliações contínuas do processo após os experimentos.

Segue um breve relatório sobre a experiência:

Detalhamento do estudo 1: texto

O trabalho ocorreu em fevereiro de 2013, uma vez por semana. Na última sessão (25 fev. 2013), houve um registro em vídeo. Foram feitos três encontros práticos com duração de quatro horas cada um, totalizando doze horas. Trabalhamos com as cinco primeiras páginas do texto cênico e usamos as noções de Ritmo, Duração e Repetição para lidar com os diversos modos de elocução textual. O estudo

2 também foi incorporado nessa etapa, pois as noções de Relação Espacial e Topografia potencializavam a fricção dos elementos.

Inicialmente, o trecho foi trabalhado a partir das relações temporais vindas dos *Viewpoints*, mas também acrescentamos algumas noções externas a eles, como as de volume, intensidade, timbre, sobreposição de vozes, pausas, uso de outros idiomas, sussurros, vocalizações e sonoridades, que complementaram parte da investigação. Foi surpreendente depararmo-nos com a potência da palavra dita não pela via dos seus conteúdos (ou significantes), mas pela de sua materialidade, ou mesmo “textura”, como uma *palavra-corpo* que fazia ressaltar a sua fricção com o espaço e o tempo da cena.

Foto: Humberto Issao

Descobrimos muitas possibilidades para a fala. Os efeitos expostos da convenção cênica e a manipulação mecânica da voz também criaram um estado emocional forte, na medida em que a escuta foi ativada e os atores permaneceram o tempo todo num estado refinado de jogo, disponíveis aos diferentes estímulos. O resultado foi uma presença cênica não cotidiana e de forte vitalidade, ainda que o trabalho às vezes soasse estranho, ou mesmo não “orgânico”. Os *Viewpoints* atuaram como estímulos para a criação de um vasto repertório, num nível que poderia ser desdobrado caso fosse interessante ao processo.

Detalhamento do estudo 2: texto e espaço

Na segunda etapa, o foco era a Relação Espacial e a Topografia. Pretendíamos localizar o tema da peça a partir de um espaço ficcional que não permitisse uma

ligação literal com o seu conteúdo, embora se aproximasse do contexto geral da obra. O objetivo era justamente testar a tensão entre o espaço ficcional e o texto. Assim, definimos como espaço ficcional o auditório de um programa de TV que exhibe ao vivo a crise do casal. Isso implicou uma situação imaginária em que poderiam estar presentes no auditório, entre vários outros elementos, as câmeras e o público. Fizemos algumas tentativas, porém elas nos incomodaram por forçarem uma situação claramente “estereotipada”, pois o “onde” já se colava a um “como” bastante específico. Isso impedia, inclusive, o uso do texto como “pretexto”.

Por outra via, então, um outro ambiente ficcional foi definido: um consultório de terapia de casal, um espaço mais simbólico do que perfeitamente “realista”, e que também estava aberto às interferências e à materialidade do espaço real da ação.

Foto: Humberto Issao

Apesar de algumas descobertas terem sido bem interessantes, ficou evidente a tendência dos atores à reiteração da ligação entre texto e ação, esta última normalmente usada como ilustração das emoções provocadas pelas palavras. Entretanto, a opção por uma presença que aliava o jogo “técnico” com as palavras, do experimento anterior, e a disponibilidade ao imprevisto, ao acaso e às sincronicidades não explícitas no texto original permitiu que fossem exploradas pequenas lacunas no fluxo dito mais realista da narrativa.

Também chamou nossa atenção a teatralidade existente numa paisagem sonora que mobilizava os corpos para a ação e para a descoberta de alguns gestos, ainda que esse não fosse o foco principal da investigação. Um exemplo disso surgiu quando o

ator acenou positivamente ao mesmo tempo em que a atriz improvisou um minúsculo gesto de negação com a cabeça, criando-se uma sugestiva e inesperada síntese das desavenças expostas pelo casal, que poderia ser trabalhada como uma espécie de *leitmotiv* dos personagens numa futura composição.

Detalhamento do estudo 3: texto e corpo

O trabalho ocorreu em março de 2013, uma vez por semana, sendo que, na última sessão (25 mar. 2013), houve um registro em vídeo. Foram feitos três encontros práticos com duração de quatro horas cada, totalizando doze horas em sala de ensaio. Foram retomadas as noções de Topografia, Relação Espacial e Tempo (Ritmo, Duração e Repetição) e incluídas as noções ligadas ao corpo do ator a partir da Forma e do Gesto. No segundo encontro, incorporamos à prática uma proposta básica de figurino (uma saia vermelha), que funcionou como uma “roupa cênica”, intermediária entre o figurino definido e a roupa neutra de trabalho. Novos fragmentos do texto também foram utilizados.

Na experiência do dia 4 de março, cada um esteve concentrado principalmente nas ações realizadas pelo seu próprio corpo, porém houve uma conexão sutil entre os atores e o espaço geral, percebida nas frequentes contaminações e acordos incorporados ao improviso de base gestual. Foi necessário retomar um a um os elementos anteriores e buscar uma precisão maior tanto da instrução geral quanto da definição dos conceitos em si.

Na improvisação a partir da Forma, foi interessante notar como algumas outras noções estavam implícitas no jogo, como a potência expressiva das assimetrias e torções, a exploração de “estados emocionais” a partir da ação física e a repetição que transformava o sentido original do gesto. Tudo isso fez lembrar a necessidade de conhecermos a anatomia humana como os escultores a conhecem, trabalhando em busca de uma precisão técnica da expressividade humana na medida em que essa própria “humanidade” se revela enquanto um ideal artificialmente criado. Além disso, exploramos a imagem corporal, acompanhada ou não de estados normalmente “compatíveis” com o seu formato, criando um gestual disponível a muitas leituras e até a contradições.

Ao longo do estudo, cada ator buscou manter uma movimentação fluida, que também contou com a possibilidade de uso dos três níveis topográficos (ou de altura): alto, baixo e médio. Foram descobertas muito prazerosas, e muitas delas agregaram

pequenos ruídos vocais, sensações e estados, que se explorados com maior atenção e tempo também poderiam servir como pontos de apoio para a elaboração de uma cena.

Após esse trabalho mais individual, um exibiu ao outro algumas das formas experimentadas. Depois de conversarmos sobre a natureza desse repertório gestual, inventamos títulos para seus elementos: “olho cego”, “valsa solitária”, “abraço medroso”, “peixe-homem”, “toureira em ataque”, etc. As anotações no diário de bordo exigiram uma alta precisão “técnico-poética”, pois agregavam tanto a descrição da posição dos membros, troncos, torções, linhas, etc., quanto as imagens-símbolos que, em sua maioria, expressavam sensações e estados nem sempre tangíveis.

Na sequência, trabalhamos a ênfase no Gesto, quando uma vez mais o uso da repetição dos *Viewpoints* revelou novas possibilidades de leituras, sendo que os extremos entre o gesto mais cotidiano e o mais expressivo frequentemente se aproximavam. Uma pesquisa interessante, aliás, poderia aprofundar esse tema, investigando como os gestos cotidianos se transformam em gestos expressivos, e vice-versa, e quais as reverberações disso ao longo do espetáculo.

O Gesto foi entendido por nós como uma extensão da Forma, mas com uma continuidade que implicava um começo, um meio e um fim bem definidos. Muitos gestos colaboravam para uma atmosfera bem humorada, e também sugeriam interessantes possibilidades de uso nas transições e demais passagens de um espetáculo que buscasse evidenciar algo pelo corpo do ator.

Alguns exemplos dessa gestualidade se transformaram nas seguintes imagens-síntese: “tapar mosquitos que escorrem pela roupa”, “caçar o inimigo para esganá-lo”, “ombros duvidantes”, “vômito da alma”, “cabeça que não para de pensar, até que a mão a salve”, “ajoelhou tem que rezar”, “limpando o beijo que deixa a boca borrada”, etc.

Após exibirmos as descobertas pessoais, que, aliás, se revelaram bastante influenciadas pelo trabalho anterior – didaticamente foi mais acertado iniciar com a Forma e só depois trabalhar o Gesto –, desenvolvemos uma pequena composição.

A noção de tempo também foi incluída, a partir dos três elementos anteriormente citados (Ritmo, Duração e Repetição), essenciais para as transições e variações na densidade do espaço. Essa estratégia confirmou a noção de que o tempo é um elemento valioso na instauração e na desconstrução dos acontecimentos, além de ser um instrumento interessante nos rompimentos, nas pausas e na criação de uma atmosfera geral dos Estudos Cênicos.

O estudo do tempo a partir dos *Viewpoints* nos trouxe também a possibilidade de trabalhar em movimentos crescentes, com as ações alcançando o seu limite máximo de execução até serem transformadas num outro gesto, com o tônus semelhante ou oposto ao anterior. A descoberta de uma “música interior”, capaz de ativar a imaginação dos atores, foi vital para a descoberta e a sustentação das inúmeras variações nos esboços dessas composições iniciais.

Esse estudo também nos possibilitou perceber e transformar, no trabalho corporal, os padrões pessoais de cada ator, além de ter colaborado para a descoberta de uma inteligência do próprio corpo, um entendimento sutil e que exige alta capacidade “carnal” (não intelectual) para que consigamos nos concentrar e mergulhar na escuta daquilo que vai acontecendo. A mente dos atores, ocupada com tarefas objetivas, como a pesquisa da Forma, do começo, do meio e do fim das ações, oferecia as condições ideais para que a intuição emergisse de um modo mais livre, fluido e conectado à proposta de uma espontaneidade não “logocêntrica”.

Também foram notadas uma fragmentação muito interessante das diversas partes do corpo e a necessidade de se trabalhar a presença pelo olhar, coisa que num trabalho mais “técnico” normalmente não ocorre, já que, no caso do “foco suave”, definido por Anne Bogart, a presença não implica uma expressividade da face, que fica “neutra”. Mas essa conexão com a expressão facial pode ser, quem sabe, uma importante aliada do ator nas suas diferentes camadas de significação.

Algumas vezes, havia uma “história” que ia sendo contada; outras, nenhuma história, apenas uma sucessão de ações que criava um fluxo de energias, vetores em ação. Normalmente, contudo, o que nos chamava a atenção era o gesto preenchido por uma imagem interior, deixando de ser apenas uma ação meramente virtuosa ou “fria”, incorporada aos detalhes e fatos já expostos pelo acontecimento. O gesto então, se revelava como uma poesia da carne, feita de frases curtas, de palavras soltas e até mesmo de um pequeno parágrafo.

As emoções também estavam presentes, mas não eram o foco do trabalho, revelando-se muito mais como consequência dessa escuta integrada do ator do que como um alvo a ser perseguido.

Já na experiência de 18 de março, um dos maiores desafios da pesquisa continuou sendo evitar que as ideias contidas no texto fossem ilustradas, incentivando-se que as ações fossem produzidas a partir de uma escuta refinada, a

escuta-ação. Esta é ativada pelo corpo e promove as inúmeras interações que formam a dramaturgia do ator.

Constatamos o quanto a tarefa de trabalhar a improvisação e o texto é desafiadora, já que exige uma atenção e uma concentração simultâneas no que diz respeito a si mesmo e ao outro, e a possibilidade de responder criativamente aos estímulos nem sempre facilitava o uso do texto, pois as palavras já impõem, normalmente, um sentido muito definido e vulnerável aos clichês. Outra dificuldade foi conseguir conectar essa presença mais aberta com a precisão que o texto exigia, pois, ao invés de “pensar” a ação, o ideal era “dançá-la”. No final, lembramo-nos, inclusive, da escuta exigida na dança, que não passa pela racionalização do movimento, embora o dançarino deva utilizar a completude de sua presença e produzir, assim, um “pensamento-corpo”.

Em alguns momentos, foi muito importante retomar as definições dos *Viewpoints* utilizados, pois, quando não sabíamos o que fazer em cena, literalmente nos concentrávamos nos elementos e buscávamos neles o material de ação.

No caso desse Estudo Cênico em particular, a Forma nos foi mais estimulante, pois trabalhamos também com a ideia de *flashes*, quando uma determinada pose era construída a partir das pausas. Os Gestos normalmente nos atrapalhavam, pois exigiam de nós uma maior racionalização, já que pressupunham um detalhamento que dificultava o fluxo entre as palavras e as imagens interiores. Nossa noção temporal também foi truncada, pois a leitura feita pelo Vinicius não nos ajudou a produzir um contraponto; ela já era muito “desarmônica” em si, então preferimos tentar manter o trabalho apenas na relação entre o movimento e as pausas.

Ao longo da improvisação, naturalmente, algumas ações da composição feita na semana passada surgiram, e quase “couberam”, como numa colagem, no trecho lido. Vale retomar o trecho:

Desde o início me incomodou perceber aquelas asas. Eu não entendia por que a vida era desse modo, desde o primeiro beijo. Apesar do quanto é sedutor sentir uma mulher assim, isso me causava uma vertigem estranha, um sentimento que não conhecia, não dominava [...].¹⁴

¹⁴ Excerto da peça *Apenas mais uma de amor*, de Natalia Nolli Sasso. Texto inédito.

Essa imagem das asas que incomodavam serviu para o início da composição, quando, de costas para o outro ator, estapeávamos de um modo muito rápido um dos ombros, de acordo com a imagem anteriormente citada de “tapar mosquitos que escorrem pela roupa”. Essa ação acontecia de maneira crescente, até o ponto de nos virarmos de frente para o ator com as mãos coladas nas costas, como num “abraço solitário”. Toda a sequência explorada anteriormente produziu uma conexão muito interessante e não óbvia com o fluxo das palavras, que muito se aproximava da ideia de um “descolamento” entre a fala e a ação.

Em suma, os exercícios dessa etapa promoveram uma descoberta importante e uma maior aproximação do texto. Partes antes vistas como puro lamento da personagem se tornaram até mesmo engraçadas – a personagem feminina tinha um verdadeiro horror ao fato de seu companheiro trazer, para dentro da casa deles, cada vez mais papéis, livros, revistas, etc. Essa compulsão parecia invocar nela um sentimento quase de nojo. Por outro lado, o fato de ela não compreender esse jeito de ser, totalmente diferente do seu, também revela o seu lado de mulher prática, não consumista, que não acumula coisas e que, até por isso, não tem tanto apego material (inclusive com a relação entre ela e seu companheiro).

A experiência de 25 de março, por sua vez, trouxe como proposta desenvolver uma “frase gestual”, demarcando-se as palavras, o verbo e a pontuação, através de variações rítmicas e contaminações, colhendo-se do parceiro o material expressivo. Também valia escolher momentos de interrupção ou de quebra em relação à outra proposta, promovendo-se, assim, uma **escuta direta**, diferente do exercício anterior, quando havia uma **escuta do espaço** e uma **escuta dos atores** e as ações ocorriam paralelamente. Em síntese, trabalhamos com a imagem de um castelo de areia que era visto e desmanchado pelo outro ator, a fim de que um novo castelo fosse construído. No final desse estudo a importância e a presença do texto foram diminuindo, e o corpo foi crescendo. Trechos, palavras e sons criaram o espaço. Pareceu-nos o fim dessa primeira jornada.

Foto: Humberto Issao

As perguntas ao longo de todo esse processo foram, aos poucos, se refinando. Interessava-nos a questão da dramaturgia do ator e a compreensão das diferentes estratégias de criação a partir do estímulo que vem do texto (o qual, aliás, também teve seu entendimento expandido ao longo da investigação, transformando-se em um “texto-música”, um “texto-verbo”).

Ressaltamos, ainda, as descobertas decorrentes do “limbo”, quando nos deparávamos com um “não saber o que fazer em cena”. Um caminho que nos pareceu interessante foi trabalhar, em tese, com duas instâncias diferentes: a potência que surge do corpo-carne, quando bem aquecido, e que produz **estados de presença** por

meio de duas ignições simples (Forma e Gesto, temperados com variações rítmicas, por exemplo); e o próprio texto, que exige uma emissão, um controle e um sentido mais “racionalizados”. Em todo caso, evitávamos e percebíamos quando a representação, ao invés da “presentificação”, ocorria. A primeira, de fato, não interessava à proposta, até porque dificilmente usávamos como parâmetro a noção de “personagem”, preferindo, ao contrário disso, a ideia de que “performávamos” encontros, ações, fluxos e devires dos corpos num estado contínuo de prontidão e disponibilidade.

A impressão geral do andamento dos Estudos Cênicos é que pudemos testar diversas abordagens dos *Viewpoints* e que os resultados esboçados poderiam ser mais aprofundados futuramente. Em termos de uma imagem-síntese, foi como se duas crianças famintas tivessem entrado numa doceira e metido os seus dedos em cada um dos saborosos doces expostos no balcão...

Detalhamento do estudo 4: texto e objeto

O último estudo ocorreu num formato intensivo, nos dias 13, 14, 16 e 17 de maio de 2013, das 17h30 às 21h30, num total de dezesseis horas. Além das noções já exploradas de Gesto, Forma, Duração, Ritmo e Repetição, foi incorporado à pesquisa o uso dos sapatos que cada ator trouxe.

Na experiência do dia 14, após retomarmos cada uma das definições e estabelecermos alguns focos de apoio para a prática, assim como para a avaliação/reflexão de cada dia, chegamos à seguinte questão-proposta: quantas vezes sentimos que o castelo/cena não continuou a ser construído a partir do ponto em que o outro o deixou? Também foi levantada a necessidade de uma avaliação do aspecto dínamo-rítmico, que pudesse ser capaz de avaliar com alguma precisão a “música interna das ações”. Algumas das discussões realizadas também retomaram os seguintes temas: como se abrir verdadeiramente para o desconhecido? Como se disponibilizar para o “limbo” e como quebrar os padrões de atuação?

Um ponto destacado pela dupla como facilitador desse tipo de processo foi o uso do vídeo enquanto procedimento para se avaliarem alguns temas objetivos, como os modos de exploração do espaço, o uso dos três níveis de altura, etc.

Uma improvisação de aproximadamente trinta minutos ocorreu, e percebemos que um início “sem se fazer força” define todo o andamento do improvisado, o que possibilitou uma escuta mais apurada do outro, colhendo-se do próprio espaço o

estímulo para a ação. Também observamos a riqueza dos espaços explorados: um círculo entre nós, retas, desenhos no centro e nas extremidades, sincronidades, oposições, repetições, variações de um mesmo gesto, etc.

Depois da sessão livre, resgatamos e definimos uma sequência composta de seis ações que estruturaram a composição final:

- 1 – Com apenas um sapato nos pés, Vinicius caminhava em círculo;
- 2 – “Vestindo-o”: colocávamos o outro sapato, caminhávamos até lateral da cena, agachávamos de cócoras e afagávamos o bico dele;
- 3 – “Exercícios sobre o abismo”: a dupla caminhava em duas linhas retas paralelas e experimentava variações dos tempos e das ações (juntos ou em oposição, lentamente ou rapidamente, sempre de frente para as laterais da cena). Numa lateral, executava o gesto “pontada no peito”. Os ombros caíam. O corpo recuava. Recomeçava a sequência;
- 4 – “Distâncias”: Vinicius ia ao nosso encontro, mas nos distanciávamos. As ações eram repetidas. Quando o ator se apoiava na parede, era o fim do jogo;
- 5 – “Aproximações”: caminhávamos um em direção ao outro, a partir do extremo onde nos fixamos na composição anterior. Os textos surgiam em sobreposições, como numa disputa de *rap*, em motes tirados do próprio texto: “onde foi que você guardou?”, “assim não dá mais”, “o quê?”;
- 6 – “Roda de acusações”: Caminhávamos em sentidos opostos, Vinicius num círculo menor, Laís num círculo maior, ambos com o mesmo centro de referência. Divertíamos-nos. Nesse espírito de jogo, começavam as sucessões de acusações da atriz, com imagens que se referiam à bagunça do ator: “uma toalha úmida sobre o lençol da cama”, “a roupa limpa, mas amarfanhada sobre a cama”, “um copo com uma mancha licorosa”, “uma muda de roupas sujas no chão do banheiro”, “uma pilha de papéis no caminho entre o sofá e a estante da sala”. Repetia-se crescentemente, até o máximo da velocidade e do fôlego. Após a pausa para se respirar, chegava-se ao fim da sequência.

Outras ações não previstas inicialmente, que não tinham necessariamente uma lógica realista, também surgiram. Às vezes se colhia do outro, às vezes se repetia um gesto inicialmente explorado. Não era algo “realista”, mas orgânico; “hiper-real”, mas com uma camada sutil de composição, de artificialidade proposital. Falamos sobre a

possibilidade de trabalharmos com o mínimo de combinatórias e de, em alguns momentos, explorarmos composições mais definidas e detalhadas previamente.

O texto surgiu de uma lógica outra que não o “decorado objetivamente”. Dentro desse contexto, eram os recortes e a potência da sua materialidade o que interessava, catalisando-se novas configurações do espaço e do tempo. As transições (um tópico bem desafiador até agora) ocorreram de forma orgânica, com escuta recíproca. Os espaços e os tempos foram construídos juntos, embora cada um “atacasse” do seu jeito.

Uma discussão que valeria ser aprofundada refere-se à escuta: escutar é mesmo um ato passivo, na medida em que se deve “deixar que o outro faça”? Ou existe uma negociação, uma “passividade ativa”, uma escuta e uma ação que caminham juntas e que não são indissociáveis? Deve haver, portanto, uma ambiguidade na ideia de escuta, pois o caminho é sempre numa via dupla: é preciso procurar o estímulo exterior (ou seja, estar alerta, com a atenção e o corpo disponíveis), mas também ter a capacidade de lançar mão dos elementos dos *Viewpoints* nos momentos em que não se sabe o que fazer.

O fato de termos escolhido deixar para o meio (e não para o início ou para o fim) a inclusão da sequência de seis ações previamente estabelecidas também definiu uma qualidade de escuta durante a improvisação. Ao mesmo tempo, tomamos cuidado para que o previamente combinado não “sufocasse” as novas descobertas. Essa condição de um “estado contínuo de jogo”, com o desempenho de uma sequência previamente elaborada, exigiu dos atores uma **escuta dupla**, ambígua, voltada à própria noção da escuta e, ainda assim, da ação.

Conclusão parcial sobre os Estudos Cênicos:

De uma maneira geral, a *escuta-ação* dos *Viewpoints* promoveu o levantamento de um repertório expressivo não realista, refinado pela sobreposição de dois ou mais elementos (Gesto, Espaço e Tempo, por exemplo), no qual a improvisação dinamizava o jogo cênico. As relações espaço-temporais pertinentes à linguagem cênica eram metamorfoseadas por meio das ações dos atores e da qualidade de escuta/reação específica a cada estudo.

A sintonia entre a proposta e a dupla de atores só ocorreu porque havia uma rotina sistemática de trabalho e uma disponibilidade a se descobrir os detalhes da investigação na sua própria evolução, sem que as suas possíveis soluções fossem

antecipadas ou idealizadas. Assim, as etapas inicialmente pensadas se confirmavam ou não no próprio fazer, o que exigia uma confiança por parte da dupla no processo e nas instruções permeáveis às diferentes reações, normalmente imprevisíveis. A ideia de “contaminação” entre os atores talvez seja a que mais se aproxime do trabalho feito:

[...] Nesse mesmo estudo, ambos se permitiam uma espécie de “contaminação” pela proposta física do outro, de modo indireto, na medida em que a ação de um era sujeita à proposição do outro, ou, em outros termos: um jogo individual, do ator, com o material que propunha, mas permeável e permeado pela proposição do outro. (Informação pessoal)¹⁵

Uma perspectiva “ensaística”, que inclusive será detalhada no capítulo seguinte, trouxe maior liberdade aos atores, estabelecendo-se, além de um vocabulário preciso vindo dos *Viewpoints*, um imaginário comum, exemplificado pela metáfora que compara a sutileza da escuta à ideia de se construir, conjuntamente, um mesmo castelo de areia, que pode ser violentamente destruído ao menor descuido.

Também houve uma independência do processo em relação aos inúmeros elementos que compunham a cena e que, devido às limitações e especificidades desse contexto, não estavam em primeiro plano. Assim, as questões ligadas ao cenário, à iluminação e à trilha, por exemplo, foram temporariamente excluídas das observações dos atores.

O impacto da “teatralização” da palavra foi um elemento que chamou a nossa atenção. Ele endossa, inclusive, uma série de diretores “não logocêntricos”, que defendem o uso da palavra muito mais como elemento para uma “paisagem sonora” do que como condutora de uma narrativa. É o caso do pioneiro Bob Wilson e dos atuais Franz Castorf e Societas Raffaello Sanzio.

Alguns outros temas, surgidos indiretamente ao longo desse percurso, reforçam o caráter experimental da pesquisa em artes. Um deles é a necessidade de se confiar mais em si mesmo e nos demais companheiros. Confiar e, além disso, não temer a solidão e a dúvida. Porque não há o certo nem o errado, mas a coerência entre os objetivos propostos e o dia a dia na sala de ensaio ou no laboratório de pesquisa.

¹⁵ Depoimento de Natalia Nolli Sasso, autora do texto dramaturgico, na ocasião do encerramento dos Estudos Cênicos.

Trata-se de um trabalho semelhante ao de um escultor-cientista que não cria a imagem na pedra, mas que a deixa brotar a partir daquilo que ela já é.

Nossa proposta dialogou com os *Viewpoints*, mas não foi “purista”; muitas outras referências foram levantadas em conta, conscientemente ou não. Tratou-se, em última instância, de descobrir um “metabolismo criativo” singular e de saber como operá-lo a partir das diversas influências. Assim, intuição, leituras, pesquisas teóricas, encontros e debates com os parceiros caminharam juntos e tiveram o mesmo grau de validade e importância para o processo.

Acima de tudo, foi a noção de experiência em oposição à de experimento o que esteve em jogo. Em busca de uma diferenciação entre ambos os termos, o estudioso Jorge Bondía, comenta o seguinte:

Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade [...]. Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. (BONDÍA, 2002, p. 28)

No depoimento do ator Vinicius Piedade, a sensação de uma experiência *in process* pode ser notada, como mostra o trecho a seguir:

[...] A cada encontro, um novo desafio. O desafio do jogo. O desafio do limbo. Do excesso. E da falta [...]. O espaço infindável (mesmo que apenas dentro de uma sala pequena). O gesto que vem (e vai). O movimento que vai (e vem). As palavras fragmentadas sem sentido que fazem todo sentido. O sentido do texto saindo dos nossos olhares. A geografia do espaço [...]. O texto ressignificado a cada encontro [...]. Descobrimos que estávamos todos nos descobrindo através daqueles procedimentos que fazíamos com o ardor dos descobridores de terras [...]. Qual o meio? Qual o fim? Sabíamos que não sabíamos isso. Mas sabíamos que os desafiadores exercícios/ações nos dariam possibilidades. Possibilidades dentro das possibilidades. Possibilidades através dos gestos. Através do espaço. Do espaço/gestos. Movimentos. Palavras. Encontros [...]. O desafio passou a ser não ter pressa pra definir as respostas, já que todas as respostas pareciam possíveis. A questão passou ser entender (melhor) as perguntas. Perguntas que transcendiam o

como/onde/por que/quando. Perguntas que surgiam na cena [...].
(Informação pessoal)¹⁶

Um estudo como esse só acontece, enfim, pela pesquisa, quando colocamos a mão na massa, como diz a expressão popular. São as lacunas, as falhas, as dúvidas e as imprecisões do próprio caminhar que devem ser ouvidas e aprofundadas, dentro e fora da cena. Mas é justamente o apreço às imperfeições, às dificuldades e às ignorâncias o que alavanca o conhecimento do corpo em expressão, dentro dos limites e possibilidades do aqui e do agora. Assim, mais do que tentar inventar soluções mágicas, o que de fato mobilizou esta investigação foi a possibilidade de se reformularem as “perguntas práticas” (ou as ignições) que mobilizam o jogo cênico e de, diante dessa perspectiva “desinteressada”, deixar o tempo agir, fazer com que a experiência, enfim, dê conta do principal recado.

¹⁶ Depoimento do ator Vinicius Piedade dado à autora desta pesquisa na ocasião do encerramento dos Estudos Cênicos.

4. ESCUTA EM FOCO

[...] Somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa, só o descobriremos no decorrer da existência. Ao sabor dos encontros.

Peter Pal Pelbart

O mapeamento inicial dos *Viewpoints* e a experimentação em sala de ensaio, descritos nos capítulos anteriores, indicaram as pistas para que um dos princípios sensibilizantes, a “escuta extraordinária”, servisse como base para a **escuta-ação**, tema do presente capítulo. Enquanto um conceito formulado, portanto, no trânsito prático-teórico, esse neologismo permitiu à pesquisa encontrar novas reverberações ao ator, ampliando-se, desse modo, as fronteiras entre o seu trabalho na cena e os campos que o complementam.

Um dos artigos que primeiro chamou a nossa atenção discorre sobre a “escuta sensível” na educação (CERQUEIRA, 2006). São citadas duas autoridades da área, o educador Paulo Freire, que fala de uma “pedagogia da autonomia”, e René Barbier, que define a escuta como uma “presença meditativa”. Comentando sobre o decisivo papel da escuta na educação, em obra sua, Freire afirma:

Escutar é obviamente algo que vai mais além da possibilidade auditiva de cada um. [...] Significa a disponibilidade permanente por parte do sujeito que escuta para a abertura à fala do outro, ao gesto do outro, às diferenças do outro. [...] A verdadeira escuta não diminui em mim, em nada, a capacidade de exercer o direito de discordar, de me opor, de me posicionar. (FREIRE, 2000, p. 135)

Uma segunda fonte de inspiração é o sentido da escuta numa sessão de análise, quando a qualidade do silêncio, das pausas, das lacunas do discurso, além do ato falho, da livre associação e do fluxo de ideias, alavancados por alguma demanda “vital”, acabam detonando infinitas possibilidades de interpretações para o analista. Caberia ao artista da cena, porém, realizar concomitantemente os dois papéis que a clínica distingue: o do analista e o do analisado. Porque ele se escuta e, ao mesmo tempo, percebe a sua “fala”, que são as suas ações e interferências no espaço-tempo da cena.

Os desafios lançados no Programa do Teatro Vocacional¹⁷ também valem ser citados, na medida em que o projeto da prefeitura de São Paulo, a partir do seu material norteador, estimula que o artista-orientador se lance numa experiência junto aos vocacionados, instaurando “processos emancipatórios” cujo foco maior é a produção de subjetividades por meio de práticas artístico-pedagógicas. Nesse caso, a perspectiva do “mestre ignorante”,¹⁸ tanto quanto a do “nomadismo”,¹⁹ aposta na potência dos encontros, sendo que as relações instauradas nesse contexto não são hierarquizadas e tampouco visam à formação exclusivamente técnica do ator.

Essa perspectiva pedagógica exige do orientador uma escuta específica e se assemelha, em grande medida, ao trabalho do ator no momento da improvisação, já que, no improviso, ele deve ter disponibilidade para reagir sem ideias prévias, no exato momento do acontecimento. A clareza sobre as estratégias e os parâmetros dessa habilidade de **escuta em ação** é essencial ao jogo. Saber ouvir, portanto, o que acontece no tempo/espço, assim como saber lançar o bambu na hora correta e jogar a peteca com o tñnus apropriado, para citar alguns dos aquecimentos em teatro, se torna um indício essencial para que o artista, tanto quanto o ser humano em geral, aprimore sua sensibilidade e sua inteligência, tornando-as, ainda, elementos indissociáveis.

4.1 POR UMA *ESCUTA-AÇÃO*

Compreender não é mais do que traduzir, isto é, fornecer o equivalente de um texto, mas não sua razão. [...] Aprender e compreender são duas maneiras de exprimir o mesmo ato de tradução. Nada há aquēm dos textos, a não ser a vontade de se expressar, isto é, de traduzir.

Jacques Rancière

A *escuta-ação* é a estratégia metodológica que pretende que o sistema dos *Viewpoints* seja não apenas incorporado ao trabalho do ator, mas também traduzido

¹⁷ A autora desta pesquisa atualmente também trabalha como artista-orientadora no citado programa de formação artística da Prefeitura de São Paulo. O material norteador está disponível em:

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/MATERIAL%20NORTEADOR_1311018529.pdf>

¹⁸ Segundo o material norteador, o “mestre ignorante” é um autor de inquietações: “[...] Um pesquisador/perguntador [...], que se re-conhece [...], pronto à experiência da autoria de suas próprias inquietações.” (conferir link acima, sem paginação)

¹⁹ Para o citado programa, o habitar nômade “pretende ser capaz de [...] produzir novos territórios, físicos e imaginários, na cidade [...]. Esta produção [...] não é construção, mas é sim movimento, diálogo em perpétuo trânsito, viagem e errância.” (conferir link acima, sem paginação)

ou mesmo reinventado sob novos, e até então inexplorados, pontos de vista. Esse neologismo por nós sugerido, composto pela combinatória de duas ideias frequentes no trabalho do ator, foi desenvolvido, aqui, em consonância com as ideias de Giorgio Agamben sobre o uso dos dispositivos na perspectiva contemporânea.²⁰

O estudioso italiano critica a maneira como a natureza ambígua de todo dispositivo pode atrelar a ele um “desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e subjetivação deste desejo em uma esfera separada” (AGAMBEN, 2005, p. 14). Contra as formas ilimitadas dessa exploração pelo atual estágio do capitalismo, portanto, caberia a profanação desses disparadores, ou seja, a restituição dos seus próprios mecanismos de controle e funcionamento ao uso comum, acessível a todos os interessados.

Como o sistema dos *Viewpoints* é visto, aqui, como um sistema aberto, dialógico, passível de ser apropriado segundo as necessidades de cada contexto, o seu estudo sugere, então, a profanação dos dispositivos de Agamben, visando à *escuta-ação*: a ação de incorporar e reinventar o sistema só é possível na medida em que esse procedimento cênico é transcrito pelo ator, dentro de um contexto específico. Essa ideia também pode ser aproximada da perspectiva do ato responsivo de Bakhtin, quando a ação é realizada sem nenhum álibi, exigindo que o artista assuma uma postura de fato exploratória, inventiva e livre diante das suas ferramentas técnicas e conceituais. O professor e bailarino Klauss Vianna afirma:

Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento – então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte... Conheço apenas a forma, que é fria, estática e repetitiva e nunca me aventura na grande viagem do movimento que é a vida e que sempre tenta nos tirar do ciclo neurótico da repetição. (VIANNA, 2005, p. 72)

Numa via complementar, a ideia da *escuta-ação* também se fortalece da sugestão de Hodge, para quem o papel do treinamento só se valida quando se faz o recorte e a ampliação do mesmo em função de um novo contexto:

²⁰ Em recente conferência no Brasil, Agamben afirmou que o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões e os manicômios [...], mas a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 13)

[...] Ultimamente, os praticantes têm uma compreensão limitada de sistema. Devem preferir a identificação de seus princípios para que sejam trabalhados em seus contextos particulares, nas manifestações específicas do ator e na amplificação de técnicas distintas [...]. São úteis quando transcendem as suas origens e são reconhecidos como as partes de um sistema. **Isso sugere que identificar os princípios é a tarefa mais fundamental: transcender as suas origens, partindo de um conceito chave.** (HODGE, 2010, p. 25, grifos nossos)

Assim, mais do que a reprodução indistinta das regras do treinamento, a exploração sistemática do conceito de *escuta-ação* pode criar as condições para que emergja um metabolismo pessoal do artista da cena, de acordo com o horizonte do seu projeto artístico. Nesse sentido, mais duas estratégias sugeridas, agora pela pesquisadora brasileira Tatiana Motta Lima, podem ser levadas em conta – talvez as decisivas dentro de um processo:

[...] Busca-se, então, trazer no bojo dos conceitos, não um entendimento estéril ou erudito, mas uma inquietação e instabilidade àquilo que pensávamos já ter entendido ou realizado. A segunda regra é a de não trabalhar com vistas à “dicionarização” mas, num vaivém entre as experiências práticas e a terminologia, ver como um artista filia certas experiências a conceitos na tentativa de nomear aquilo que foi realizado e, ao mesmo tempo, de dialogar com outros que estão do lado de fora das práticas experimentadas. (LIMA, 2001, p. 50)

A *escuta-ação* se alinha, ainda, às estratégias pedagógicas propostas por Jacques Rancière, uma vez que o ator poderia também reivindicar para si a sua “emancipação”. Baseando-se, por exemplo, no comportamento da criança diante do mundo, sugerido pelo autor francês, vale “observar e reter, repetir e verificar, associar o que se busca aprender com aquilo que já se conhece, fazer e refletir sobre o que se fez” (RANCIÈRE, 2010, p. 28). Assim, “aprende-se sozinho e sem mestre explicador” (Ibid., p. 28). Essa qualidade em **escutar** cada proposta estética ou treinamento proposto, cada processo e cada experiência criativa permitiria, assim, “aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo o princípio de que todos os homens têm igual inteligência” (Ibid., p. 37).

É a capacidade de silenciar a si mesmo e ao espaço de trabalho que produz um estado de presença dilatada, no qual as conexões e transformações dos hábitos e

padrões se tornam presentes. Nesse sentido, a *escuta-ação* visa à capacidade do ator em saber **produzir a diferença** dentro do processo criativo.

A *escuta-ação* ancora-se nas três principais frentes de trabalho do ator: o treinamento, a criação e a manutenção do espetáculo ao longo da temporada. Mas ela também poderia ser praticada a todo instante. Pois, seja nos acontecimentos mais banais e cotidianos do dia a dia, seja em situações-limite, vivenciadas pontualmente ao longo de uma vida, é possível que o artista desenvolva continuamente essa escuta sensível de si e dos outros, qualitativamente mais ampla e refinada.

Além do mais, a escuta está ligada à ideia de percepção ou de contaminação entre os sentidos e sensações, entre o intelecto e a intuição, o que evidentemente extrapola essa capacidade auditiva, alcançando proporções ligadas ao “ser artista” num sentido mais amplo.

A *escuta-ação* incorpora, assim, o ponto de vista do atuator, como afirma Renato Ferracini:

Um atuator deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de **fissurar seus limites de ação** procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo, seja em um *happening* ou uma performance. No espetáculo e na ação performática se treina, assim como no cotidiano pode se encontrar estados cênicos. **O importante é encontrar potências de experiências que produzem vivências e que em si mesmas mantêm sua força vital:** experiências como força motriz que lançadas como virtuais potentes na memória dos atuadores serão sua fonte inesgotável de organicidade e vida em toda sua força de diferenciação. (FERRACINI, 2009, p. 133, grifos nossos)

A *escuta-ação* busca, ainda, o descondicionamento do ator e das convenções de representação tradicionais/idealizados, ou seja, busca a sua exploração processual e de acordo com o perfil original de cada projeto. Pois as premissas usuais, quando não conscientemente afirmadas, conduzem o ator para os conhecidos clichês e estereótipos.

Pautada na estrutura espaço-temporal organizada pelos *Viewpoints*, a *escuta-ação* permite lidar com os fundamentos da cena antes de se esgotar prematuramente todos os seus possíveis modos de abordagem. E é o entendimento dessa “**carpintaria cênica**”, apresentada inicialmente pelo mapeamento dos vetores espaço-temporais

vindos dos *Viewpoints*, mais do que a reprodução generalizada e indistinta dos seus nove elementos, o que vale ressaltar aqui. Isso equivale a dizer que o foco, aqui, é a qualidade de presença/escuta do ator ao lidar com as diferentes estruturas de ação, visando a novas soluções, a um novo “ponto de vista” sobre os *Viewpoints*.

A *escuta-ação* também problematiza os **modos de interação entre atores e público**, até então pouco explorados pelas montagens convencionais. O intuito da *escuta-ação* seria, assim, proporcionar ao público uma experiência ímpar, baseada na ressignificação das suas percepções e sob o ponto de vista dos afetos, na qual o seu imaginário possa encontrar reverberações poéticas capazes de ampliar as formulações críticas e o entendimento do papel do teatro dentro da sociedade. De acordo com tal proposta, a interação com a plateia, antes de ser um modo gratuito e inevitável de exposição, é, ao contrário, um meio para o enriquecimento da experiência já proporcionada pelo acontecimento cênico.

Finalmente, a *escuta-ação* se relaciona, também, com a pesquisa acadêmica, na medida em que a **perspectiva do artista-pesquisador** se define como a possibilidade de a prática cênica ser explorada sem os critérios puramente mercadológicos, a exigência científica colaborando para uma dinâmica contínua **entre** os ambientes de pesquisa, de ensino e de criação artística. Trata-se, pois, de um esforço polivalente, que cria inúmeros pontos de conexão e conversão entre universos complementares.

4.2 AFINANDO AS ANTENAS

Ao retomarmos um princípio central na obra de Bogart, a “**escuta extraordinária**”, sabemos que ela é definida como a capacidade do ator de responder aos diversos estímulos exteriores com seu corpo todo, sem uma ideia previamente construída e conectada aos acontecimentos realizados coletivamente. Ela é, portanto, um princípio voltado à reação do *performer*, em detrimento da motivação interior ou psicológica. Ou seja, esse conceito busca ativar as capacidades intuitivas e o estado de prontidão, além da disponibilidade e da abertura para com os demais elementos e estímulos da cena.

Segundo as ideias da própria Bogart, “escutar a cena” se difere do “preocupar-se com o que fazer em cena”, uma vez que esse último comportamento impede que novas descobertas sejam feitas, restringindo o trabalho aos padrões expressivos

conhecidos. Essa estratégia pode ser detectada ainda na própria relação que Bogart estabelece com os seus parceiros criativos, já que normalmente não há discussões analíticas ou intelectuais dentro da sala de ensaio, e quando o tradicional “ensaio de mesa” é substituído pelo estabelecimento de obstáculos aos atores que devem ultrapassá-los. A ideia, enfim, de que o ato colaborativo é sinônimo de possíveis discordâncias cria um jogo em que saber ouvir e lidar com as resistências inerentes à criação é a base para a ação²¹.

Nesse sentido, também o ator não age a partir de uma “pré-ocupação” ou da repetição dos seus padrões de comportamento, mas a partir de um estado de prontidão que em muito facilita a apreensão dos “acontecimentos” num dado espaço e num dado tempo. É como se ele tivesse uma antena, cuja habilidade em captar cada microacontecimento estivesse acionada na mais alta potência, exigindo que cada estímulo externo fosse conectado a um corpo só, no caso, o corpo-espetáculo. Essa qualidade de escuta, portanto, deve ser compreendida na medida em que se espera uma qualidade de prontidão, uma disponibilidade corporal e uma visão espacial de 360°.

Essa consciência dinâmica do jogo pela “escuta extraordinária” pode ser entendida a partir da ênfase no coletivo, como salienta a professora Sandra Meyer Nunes:

Essa escuta se dá no trabalho coletivo, o “ABC” do *Viewpoints*, como afirma Bogart (2005), uma vez que, habilitado para se mover de forma relacional com os colegas, o ator pode trabalhar com concepções mais avançadas de contraponto, justaposição e contraste. Grande parte dos exercícios evoca ações de motricidade fundamental, como caminhar, saltar, correr, cair e parar. O objetivo da proposta é praticar mais a escuta, sintonizar-se com o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos do que criar individualmente muitos eventos no palco. (NUNES, sem data, sem numeração)

Além disso, uma chave de acesso são os afetos, como informa a seguir:

Bogart (2005) refere-se a uma habilidade de escuta com todo o corpo, no sentido de envolver o sistema sensorio motor em sua integralidade. O ator se torna perceptivo ao seu entorno, utilizando-se de tudo o que ocorre ao seu redor, sem incluir ou excluir algo

²¹ Para maiores detalhes, conferir o item “Creative process” da dissertação de Jason Cormier (2005, pp. 216-218).

somente porque acha que é bom ou ruim. Este aspecto é marcante na filosofia dos *Viewpoints*, **ao invés de agir somente por impulsos e desejos próprios, o ator é estimulado a compreender sua individualidade em relação com o ambiente**. Em outras palavras, são formas com que os corpos de atores e bailarinos são afetados no espaço/tempo. O *Viewpoints* permite encontrar possibilidades que o artista a princípio não imagina. Bogart aposta no poder do corpo de ser afetado, a partir da ideia de corpo como relação. (NUNES, sem data, sem numeração)

Em síntese, as ideias-chave para a *escuta-ação*, retomadas a partir da obra da própria Bogart, são:

- **Surpresa**: permitir que algo simplesmente ocorra, não forçando o seu surgimento, pois a fonte para a ação e para as descobertas vêm dos estímulos externos, dos acasos e sincronicidades próprios a um dado ambiente, da sua materialidade física, e dos demais parceiros, na perspectiva de uma “reação” a eles.
- **Possibilidades**: não há certo ou errado, mas possibilidades e escolhas; é sempre um ato que exige **consciência, escolha e liberdade**.
- **Crescimento**: permitir que o treinamento revele o funcionamento padrão de cada um e a sua possibilidade de transformação.
- **Abertura**: aprender a escutar o corpo inteiro e a enxergar com o sexto sentido.

Numa perspectiva complementar, também é possível observar como a **escuta na dança** atua como uma noção estratégica, que gera “estados de atenção” em relação a si mesmo e aos demais:

Gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole e consiga organizar-se em direção a alguma coisa, interagindo com um fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos não só do corpo, mas das relações estabelecidas com o ambiente. (BASTOS, 2003, p. 19)

Nesse estado de “codependência”, corpo e ambiente estão num processo contínuo de contaminação, num tipo de interação que conecta diferentes instâncias internas (mental, neuronal, etc.) ao próprio espaço onde a ação se dá. Quando se trata de um ambiente artístico, essa relação de codependência é bombardeada por inúmeros atravessamentos que visam confrontar ideias e possibilidades, exigindo que as mais

diversas escolhas sejam feitas e que o conhecimento seja testado diretamente no corpo, um espaço privilegiado para que tais intervenções se tornem uma combinatória de movimentos – ou seja, a dança propriamente dita.

Essas intervenções, também chamadas de ações, são as “variações que invadem nossa percepção no instante em que o corpo precisa criar soluções no espaço” (BASTOS, 2003, p. 23). Nesse sentido, e como veremos mais detalhadamente a seguir, **não existe ação que não esteja ligada a um propósito**, trabalhado a partir de determinadas instruções ou mesmo de restrições. Como num ciclo infinito, a estrutura coreográfica produz alterações no estado corporal, o qual, conseqüentemente, também transforma sua atitude, fazendo com que uma nova qualidade de prontidão emergja. Essa escuta, no entanto, nunca está plenamente apaziguada, pois “o desafio é perceber na coreografia o que está para se reinventar e o que está para permanecer” (Ibid., p. 29).

Como estratégia para conquistar uma escuta refinada, a dança contemporânea frequentemente também lança mão do silêncio e da pausa. Ambos conduzem a um nível maior de concentração, facilitando a percepção de si mesmo, um dado fundamental ao intérprete. Trata-se, entretanto, de um “silêncio preenchido”, que pode até se parecer com uma aparente imobilidade, mas que, internamente, é constituído pelas possibilidades de escolha e/ou por uma prontidão que o dançarino deve saber criar no momento em que se movimenta. Nesse sentido, “silenciar-se” torna-se um importante recurso utilizado, influenciando na capacidade de o intérprete selecionar e ter discernimento sobre o que realiza no exato momento de sua movimentação.

Essa perspectiva, assim como numa sessão improvisacional com os *Viewpoints*, implica, enfim, num ato mesmo de coragem, num arriscar-se sem garantias prévias:

[...] Quanto mais experimentamos, mais treinamos o corpo a digerir noções básicas que lidam com seleção, abdicação, construção, invenção e configuração. Sempre é um aprendizado a partir do qual resolvemos, no espaço, a escolha adequada entre várias possibilidades de direções. (Ibid., 2003, p. 32)

Para a estudiosa da dança Christine Greiner a qualidade de escuta está, inclusive, diretamente ligada às ações, que significa dançar/atuar num estado alerta específico:

Atento a si, ao meio e ao instante presente, o corpo do ator abre-se simultaneamente à experiência imediata e às situações pré-estruturadas, como convém ao jogo teatral. Esse estado de atenção não dirigida abre caminho para a vivência do aqui-agora, uma espécie de estado passivo-alerta, que também pode propiciar, e por que não, um caminho para as ações dramáticas justas. (GREINER; AMORIM, 2003, p. 133)

Em síntese, a *escuta-ação* refere-se à:

- **Escuta de si:** escutar a consciência sobre a chegada no ambiente de criação, o estado geral do corpo, as expectativas, exigências e desafios gerais do processo e os desejos envolvidos, e escutar como todos esses elementos se assemelham ou não aos do coletivo;
- **Escuta do outro:** escutar a consciência sobre a chegada no ambiente de criação, o estado geral do corpo, as expectativas, exigências e desafios gerais do processo e os desejos envolvidos, e escutar como todos esses elementos se assemelham ou não aos do próprio ator;
- **Escuta das fontes e dos materiais:** escutar como eles se ligam ao ator e ao trabalho (e à humanidade no sentido mais amplo) e escutar suas relações com outras obras artísticas, com depoimentos colhidos, com a vida (a ênfase no trânsito vida-arte), etc.;
- **Escuta dos *Viewpoints* selecionados:** escutar como o entendimento vai se aprofundando, escutar novas dúvidas, possibilidades, tentativas e escutar a descoberta dos exercícios apropriados para esse contexto, apropriando-se de outras técnicas.

Além disso, a *escuta-ação* inclui: a escuta geral dos acasos e sincronicidades (no caso do trabalho com improvisação); a escuta do previamente elaborado (no caso do trabalho com composição); a escuta da instrução (objetividade tanto da proposta quanto do entendimento); a escuta na seleção, na execução e na observação do que o ator faz; a escuta na seleção, na execução e na observação do que o ator vê; a escuta do vazio, do silêncio, da não ação e do não saber.

4.3 A PRESENÇA NO *ENTRE*

É possível pensar no espaço intermediário entre nós como um bardo, um espaço vazio, no qual podemos descobrir algo do outro a fim de se criar uma

*relação positiva ou recuar para atacar, fazendo com que uma situação frágil se torne ainda pior. O espaço é puro potencial, e o que fazemos com ele depende da qualidade desse encontro, de uma forma proveitosa e adequada segundo aquele espaço intermediário.*²²

Tetsurô Watsuji

O princípio para o “foco suave”²³ é a mediação do olhar do ator sobre os acontecimentos internos e os externos, de forma que uma percepção global se desenvolva. Por uma outra via, Tatiana Motta Lima aponta as intrincadas relações entre a estrutura e a improvisação na prática grotowskiana, dando especial ênfase à interrelação dinâmica entre ambas (LIMA, 2001, p. 49).

Essa negociação, na cena, **entre** a técnica e a vida, aliás, em muito se assemelha à dupla formada pelo sistema dos *Viewpoints* e o método Suzuki, que lança o ator numa experiência que conecta o seu centro vital de energia à percepção refinada do ambiente externo. Ela também poder ser reconhecida na ideia-síntese do pássaro que bica e se vê bicando, a qual, segundo Eugenio Barba, pode ser a metáfora do desafio do ator, pois “se um ator tem a vontade de se expressar, então ele está dividido. Uma parte dele está fazendo o desejo, e a outra parte se expressando, uma parte está comandando e a outra está executando as ordens” (BARBA; SAVERESE, 1995, p. 20).

A perspectiva de fricção entre dois (ou mais) estímulos também está implícita na própria designação da *escuta-ação*, um substantivo composto que conecta duas ideias distintas com um hífen entre elas: é no trânsito dialético **entre** o escutar e o agir, na contaminação dessas ações, e, ao mesmo tempo, na distinção de cada uma delas, que o ator explora a sua presença cênica.

Para a estudiosa alemã Erika Fischer-Lichte, o trabalho do ator consiste na organização e na produção de relações entre os materiais de base, e na sua capacidade em utilizar corretamente os **significados** expressivos do seu corpo (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 80). Além disso, o ator nunca é completamente um personagem,

²² Tradução nossa.

²³ “Foco suave é um estado físico no qual os olhos estão relaxados e, ao invés de captarem pontualmente uma ou duas coisas, passam a captar várias [...]. Ao se diminuir a pressão, o corpo inteiro começa a escutar e juntar informações a partir de novos e sensíveis modos.” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 31, tradução nossa).

mas **está** (ou atua/age) em relação a algo ou alguém,²⁴ o que também pode ser verificado no sentido original que o verbo inglês “*to perform*” (performar) sugere.

A produção da presença do ator implica, desse modo, uma dupla tensão: a do corpo enquanto um “estar-no-mundo” e a da representação (no caso, a ação) de um personagem. É diante dessa ambiguidade propositadamente gerada, inclusive, que a noção de corporeidade surge, criando as condições para que o público também amplie a sua percepção:

Através da presença do *performer*, o espectador experiencia o *performer* e a si mesmo como uma mente incorporada num processo constante de tornar-se – ele percebe a energia em circulação como algo vital e transformador. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 98)

A noção de ***embodiment*** é retomada pela estudiosa alemã para discutir essa presença “instável” do ator na atualidade:

Enquanto o teatro psicológico, realista, desde o século XVIII afirmou repetidamente que o corpo do ator deveria ser percebido pelo espectador somente como um corpo do personagem [...], o teatro contemporâneo joga com essa perspectiva múltipla. O foco principal está no momento da desestabilização, no qual a percepção se alterna entre o fenômeno do corpo e da personagem [...]. Nesse sentido, estamos aptos a redefinir radicalmente o termo *embodiment*. Dando ênfase à corporalidade do ser-no-mundo [...], o *embodiment* cria a possibilidade de o corpo funcionar tanto como objeto, sujeito, material e fonte para uma construção simbólica quanto um produto de inscrições culturais. (Ibid., p. 89)

Assim, o entendimento do espaço **entre** a escuta e a ação é estratégico para o ator. Como Fischer-Lichte salienta, porém, trata-se de uma relação não dicotomizada, construída sobretudo nas transversais entre a arte e a vida – entre o ator e o personagem, enfim –, para além de qualquer simplificação dualista.

Assim, uma das finalidades da *escuta-ação* seria, por exemplo, oferecer condições para que o ator crie as múltiplas relações entre si e o texto, evitando uma operação de redundância ou de simples oposição diante do material literário. Pois o ator não precisa estar nem acima nem abaixo das demais fontes; ao contrário, ele se

²⁴ “Eu gostaria de direcionar o foco da minha análise para essa tensão entre dois estados de existência, entre ‘ter’ e ‘ser’. Em minha opinião, essa tensão provê as condições para se gerar a corporeidade na performance e capacita a percepção específica do público sobre tal corporeidade cênica.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 77)

fortalece nas relações que fabrica **entre** si e tais materiais. É, enfim, sobretudo através da capacidade expressiva do corpo em ação que a cena se transforma, numa engrenagem complexa, geradora de múltiplas presenças e em constante metamorfose.

4.4 O DESEMPENHO ESPETACULAR

O ator [...] é aquele que unicamente nos mostra no palco um corpo em ação.

Eugenio Barba

O teórico francês Patrice Pavis salienta o fato de que, para além de uma teoria geral das emoções, existem, atualmente, outras formas de abordagem e de análise do trabalho do ator, mais objetivas e “iridescentes”, ligadas à contaminação das fronteiras entre ele e o dançarino, o mímico e o *performer*, por exemplo. Sob a óptica do “**ator-dançarino**”, são as sensações cinestésicas e a noção do eixo e do peso do corpo que estão em jogo, assim como a consciência das relações espaço-temporais, pois:

No teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são traduzidas em *atitudes* ou em *ações físicas*, mais elas se libertam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão. (PAVIS, 2003, p. 50, grifos nossos)

O estudioso reconhece ainda que se o termo “*performer*” está cada vez mais em voga, é justamente pelo fato de ele reforçar a questão da presença no âmbito físico e psíquico do ator diante do espectador. Justamente por isso, é a ênfase na corporeidade que indica o jogo polifônico do ator-*performer*:

Assim o corpo do ator passou a ser objeto de reflexão e de saber. E também de experimentação. Seus poderes tornaram-se explícitos. Observa-se o seu papel nos fenômenos bem conhecidos de “presença” e de “projeção” [...]. **Graças a ele, a arte do ator vira uma polifonia.** (ROUBINE, 2002, p. 26, grifos nossos)

Ainda que este não seja um estudo focado na ação física, vale ressaltar que ela é uma importante aliada do trabalho do ator desde a modernidade, já que, diferentemente da emoção e da inspiração, ela pode ser treinada e aprimorada,

atuando tanto como isca catalisadora dos estados interiores (numa via de mão dupla) quanto na relação direta do ator com o material de base. Além disso, se os estudos das ações, inicialmente feitos pelo encenador russo Constantin Stanislavski, tinham como base o texto dramático, hoje em dia eles se dão sob inúmeras outras perspectivas,²⁵ constituindo, muitas vezes, o próprio eixo da atuação. Fato é que, pela ênfase no esforço físico, as ações potencializam, entre outras coisas, uma conexão sutil com a memória, por exemplo, evitando o puro psicologismo e ampliando, assim, os meandros da atuação realista.

Com a *escuta-ação* dos elementos dos *Viewpoints*, no entanto, a memória das ações também pode ser explorada, fortalecendo não apenas os cinco sentidos, mas também o engajamento total do artista, pela percepção e pela escuta das materialidades e de outras estratégias narrativas, não logocêntricas e ligadas aos fluxos dos desejos e dos devires. Através da disponibilidade corporal ou mesmo “pulsional”, temas originariamente stanislavskianos, como o dínamo-ritmo ou a repetição, passam a invocar não mais um mundo ficcional, mas, sobretudo, a situação real (*liveness*) e, consequentemente, o risco do *performer*.

Para avaliar o contexto em que a *escuta-ação* se situa vale citar as ideias do crítico e professor da USP Luiz Fernando Ramos, em recente artigo sobre a cena contemporânea:

Em termos teatrais, pensar o espetáculo contemporaneamente obriga a diferenciar o que nele está afeito ao dramático, funcionando nas correias de transmissão narrativa do tempo e espaço ficcionais e se confundido com a dita carpintaria teatral, do que é expressão de sua condição intrínseca, material e tridimensional, de superfície que se dá a ver e é tempo-espacialmente indissociável do aqui e agora. (RAMOS, 2009, p. 73)

A noção de desempenho espetacular seria, então, uma alternativa sugerida pelo professor, que também valoriza a questão da percepção e da presença na encenação:

O desempenho espetacular, neste caso, não poderá ser avaliado de acordo com regras prévias. [...] Tampouco se restringe a questões como as do cumprimento de rotinas [...] nem à compreensão de uma história, ou o reconhecimento de referentes de um mundo dado

²⁵ Alguns exemplos são as publicações *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, de Lúcia Romano, e *O ator-compositor*, de Matteo Bonfitto, lançadas pela coleção Perspectiva.

como real por uma cognição racional. O que se efetivará ou não [...] será a percepção daquele discurso espetacular enquanto tal, mensurado pelo grau de precisão com que se apresente aos sentidos no que diz respeito a sua visibilidade, superfície, sonoridade e consistência, enquanto matérias que se apresentam inaugurais, sem qualquer parâmetro auxiliar além de suas presenças concretas. (RAMOS, 2009, p. 83)

Além disso, o conceito de *mimesis* enquanto ato de invenção também se sobressai. Constitui-se, assim, como um bom parâmetro que, somado à performatividade, da qual trataremos a seguir, ajuda a ancorar a *escuta-ação* num processo criativo:

A *mimesis*, entendida não como mera imitação, cópia (sentido hegemônico modernamente), mas como produção que se constitui ontologicamente com identidade própria, será sempre a apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora se instaura, ou se repete, no sentido de suceder no tempo essa latência anterior, concreta ou imaginária, e se materializa diante dos nossos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo. (Ibid., p. 84)

4.4.1 Algumas considerações sobre a performatividade

É preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo para trabalhar. E, em primeiro lugar, materialisticamente, farejar, mastigar, respirar o texto. É partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso, que se encontra a respiração e o ritmo. [...] Fazer com que a palavra volte a morrer do corpo. Descer às posturas. Encontrar as posturas musculares e respiratórias nas quais se escrevia. Porque os personagens são posturas de órgãos e as cenas sessões de ritmo. [...] O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o instrumento de sua cabeça. [...] O ato não executa mas se executa, não raciocina mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem mas decompõe seu corpo civil, ordenado, suicida-se.

Valère Novarina

Do ponto de vista estritamente cênico, a performatividade ressalta o modo **como** os procedimentos artísticos ocorrem, a partir de diversos procedimentos ligados à citação, ao estranhamento, à ambiguidade, à falta de limites e ao embaralhamento das fronteiras. Essa ideia também se conecta aos procedimentos que tendem ao exagero, como é o caso da ênfase na grandiloquência, no melodramático, no pornográfico, etc. Além disso, algumas características da performatividade que também compõem o teatro performativo são a noção de evento, a ênfase no real, a ambiguidade assumida entre o verdadeiro e o falso, a pluralidade dos sentidos e a instabilidade dos signos.

Em relação ao jogo do ator performativo,²⁶ como a própria noção de representação é posta em xeque, o corpo se revela enquanto processo, as composições sobre a personagem são expostas diretamente ao público e o treinamento sistemático também é enfatizado. Normalmente, o ator performativo tem uma maior disponibilidade corporal, fazendo com que a sua presença seja posta em primeiro plano e pontuando, desse modo, no centro do ato performativo, a evolução das relações entre a imagem e o corpo.

Para Josette Féral, não há mais uma suposta “incorporação plena” do personagem, pois, situando-se entre a ficção e o real, o ator é ele mesmo, performando/profanando a palavra na cena, dentro de uma perspectiva inclusive próxima à noção de desempenho espetacular, anteriormente comentada:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*); em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met en place*). (FÉRAL, 2008, p. 209, grifos da autora)

A perspectiva do ator performativo promove, desse modo, um jogo no qual a oposição não é mais do ator em relação à personagem, mas do binômio ator/real. Por sua vez, a *escuta-ação* contribui para uma noção de jogo, enquanto ação que é compartilhada por todos e que implica olhar o outro e a si mesmo a partir da desestabilização das pretensas verdades cênicas.

²⁶ A partir de anotações feitas na disciplina “Teoria e prática do teatro: além dos limites”, com a professora convidada Josette Féral. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – ECA-USP, 18 a 28 ago. 2009.

Diante do papel decisivo que o teatro contemporâneo assume em relação aos mecanismos performativos, muitas são as questões e os desdobramentos que conectam tais conceitos às estratégias que potencializam a escuta trazida pela *escuta-ação*, principalmente no que tange às percepções do ator dentro do jogo em que as convenções cênicas são visíveis a olho nu. Pois, tanto no teatro performativo quanto nos estudos sobre a teatralidade, a relação com o real, com o próprio corpo e com a imagem em geral é amplamente enfatizada.

As categorias de jogo sugeridas por Michael Kirby (2002) para a atuação performativa, por exemplo, complementam o traço híbrido e de contaminação entre as diversas linhas estéticas, sugerindo um fértil horizonte para a *escuta-ação* a partir do trânsito entre o jogo realista, brechtiano, o jogo codificado do Oriente, o transe e o trabalho com máscara/marionete.

Mas como seria operacionalizar em sala de ensaio tais conceitos? Quais as atividades e ações pertinentes a um “desempenho espetacular”, com traços vindos da ideia da performatividade e da teatralidade? De que modo, enfim, a *escuta-ação* poderia dialogar com os diversos temas abraçados pelo contemporâneo que se revela atravessado pela “vetorização dos desejos”, como quer Pavis, ou mesmo com um teatro dito “energético”, como anunciou Lyotard recentemente? Como desenvolver, afinal, uma tática que abraça esse “multiverso teatral” e que busca “a transformação do ator um “objeto-homem, escultura viva” (BELLONI, 2008, p. 214)?

4.5 A DRAMATURGIA DO ATOR: UMA EXPERIÊNCIA ENSAÍSTICA

O homem de teatro não é mais autor, ator ou encenador. É um operador.

Deleuze

Para refletirmos sobre alguns aspectos ligados à dramaturgia do ator, vale retomar inicialmente as ideias de Eugenio Barba, que a define como “o modo pelo qual o ator entrelaça as suas composições no quadro geral do texto e da construção do espetáculo” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 68):

Numa representação, as ações (isto é, tudo o que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes, e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as

diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço – ou mesmo a contagem musical, as mudanças na luz e as variações de ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo temas precisos [...]. Os objetos utilizados na representação também são ações, eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e a luzes, os sons e o espaço são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação. [...] **Não é tão importante definir o que é uma ação ou quantas existem numa representação. Importante é observar que as ações só são operantes quando estão entrelaçadas, se tornam textura: “texto”.** (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 69, grifos nossos)

Assim, o ator deve perceber duas instâncias que caminham simultaneamente, a do texto escrito e a do texto cênico, cuja concatenação linear se soma à sua tridimensionalidade, ou simultaneidade (Ibid., p. 69). Ainda que não tenham qualquer valor positivo ou negativo *a priori*, quanto mais eles são entrelaçados segundo uma lógica própria, mais surpreendentes esses fios podem se tornar.

Para Barba, o ator compõe as ações como uma síntese descolada do cotidiano em que a exploração do “ritmo da matéria” gera os significados (Ibid., p. 159), fazendo com que cada montagem seja segmentada, escolhida e dilatada segundo os seus critérios. Assim, o texto não necessariamente deve ser interpretado de acordo com o encadeamento linear das ações, mas pode servir como um guia que considera os detalhes até mesmo não dramáticos, numa “trama simultânea” (Ibid., p. 70). A noção de montagem, portanto, está na base do trabalho dramaturgico e, no caso de Eugenio Barba, inspira um sistema codificado de representação, em que o ator “deve inventar e fixar o seu modo de estar presente toda vez que trabalha numa nova montagem [...], transformando seu comportamento natural e espontâneo.” (Ibid., p. 160)

No que diz respeito ao ponto de vista da **dramaturgia do ator a partir da escuta-ação**, o estudo complementa essa perspectiva com o que Jorge Bondía define como o espaço da *experiência*, atividade permanentemente provisória, propositadamente lacunar e, em suma, “ensaística”. Pois é diante dessa perspectiva polifônica que a *escuta-ação* emerge, quando se leva em conta a potência dos encontros e dos afetos envolvidos, já que “a experiência é o que nos passa, o que nos

acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou o que toca.” (BONDÍA, 2002, p. 21)

Essa perspectiva pode servir, inclusive, como base geral da *escuta-ação*, pois o ator dificilmente parte de uma ação genérica para compor suas ações e gestos, e sim da escolha específica dos materiais envolvidos. Beber meio copo de água, por exemplo, exige um estado ou uma *escuta-ação*, por assim dizer, totalmente distinta do ato de se virar rapidamente meia caneca de cachaça, mesmo que ambas sejam situações imaginárias.

A questão que surge, portanto, não se relaciona tanto aos procedimentos em si, mas à qualidade de escuta sobre eles, lembrando uma significativa síntese do trabalho do ator comentada em lúcidas palavras pelo ator-pesquisador Renato Ferracini:

No corpo, assim como na matriz poética, o agir se produz pelo afeto. A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade e em seu poder de ser afetado do que em seu poder de afetar. É por isso que a pretensa intenção do atuator de “atingir o público” com sua ação parte de uma premissa equivocada. O ator busca ser afetado pelo mundo ao seu redor para, com isso e por meio disso, agir diferenciando-se em suas microações. Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o atuator não se afeta para depois agir. Ele, em realidade, age com o afeto, no afeto, pelo afeto. (FERRACINI, 2009, p. 123)

Desse modo, vale considerar que o sujeito da *experiência*, como é definida por Bondía, é o ser que age numa direção oposta aos excessos e faltas do nosso tempo e que, assim, insiste em não se alienar diante dessa “sociedade da informação”. Como o ator, que também deve lutar contra os excessos de informação, de opinião ou, ainda, contra a falta de tempo que pode transformar seu trabalho em pura mercadoria funcional.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Ainda que a dor e o prazer não sejam totalmente controláveis, a experiência diante da lucidez implica num compromisso e numa consciência sobre a própria condição, numa postura até mesmo oriental:

[...] Não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura [...], [a experiência constitui-se] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. [...] É incapaz da experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p. 24)

É nessa relação contínua entre o conhecimento e a vida, pois, que a *experiência* do ator também pode ocorrer, quando a sua elaboração artística visa à construção de sua singularidade. Trata-se, desse modo, de um saber único, pontual, ligado a uma forma de estar no mundo, quando “uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (Ibid., p. 27) agem conjuntamente:

Se chamamos de existência a esta vida própria, contingente e finita, a essa vida que não está determinada por nenhuma essência nem por nenhum destino, a essa vida que não tem nenhuma razão nem nenhum fundamento fora dela mesma, a essa vida cujo sentido se vai construindo e destruindo no viver mesmo, podemos pensar que tudo o que faz impossível a experiência faz também impossível a existência. (Ibid., p. 28)

O ensaio enquanto gênero literário também serve como pista para o trabalho de dramaturgia das ações do ator, para além das coincidências terminológicas que essa ideia inicialmente já sugere. A preparação contínua do ator visando ao espetáculo – e que se difere da palavra francesa para ensaio, “*répétition*” – também é uma prática de natureza híbrida, que não parte, necessariamente, de certezas pré-concebidas, e é lida, assim, com um conhecimento não totalizante. Como o ensaio literário.

Para Jorge Bondía, o ensaio se opõe aos dispositivos de controle do saber, descobrindo e desvelando aquilo que ele propõe de modo fragmentado, aberto. O ensaio, ou as “leituras extravagantes”, como diz o estudioso, seria provocativo, transbordando os padrões oficiais por seu apreço pelo exagero, pelo caricato, e, justamente por isso, revelaria um outro lado, bastante significativo inclusive, sobre os limites e as formas de produção do conhecimento. O ensaio tem uma liberdade formal

e temática que mescla a ciência, a arte e a filosofia, e lança mão da liberdade como dispositivo contra a repressão do pensamento. Ele normalmente não é motivo de resistência a filósofos, artistas ou cientistas “puros”, mas aos administradores e burocratas que idealizam ou, pior, reprimem tais iniciativas em nome da manutenção de uma cultura dita “oficial”. No entanto:

[...] São precisamente todos esses questionadores de fronteiras os que ampliaram o âmbito do visível – ao ensinar-nos a olhar de outra maneira o âmbito do pensável, ao ensinar-nos a pensar de outro modo – e o âmbito do dizível, ao ensinar-nos a falar de outro modo. (BONDÍA, 2003, p. 106)

Se o ensaísta é um leitor que escreve e um escritor que lê, essa afirmação poderia ser adaptada para o ator segundo a seguinte perspectiva: o ensaísta-ator é o público que atua, e o ensaísta-criador é também aquele que assiste, numa inversão dos papéis, propiciando-se, assim, uma **produção de experiência**, como alguém que ensaia a própria escrita cada vez que escreve (ou atua, nesse caso) e que ensaia as próprias modalidades de leitura cada vez que lê (ou que tem consciência, nesse caso, da sua própria atuação e de suas opções estéticas) (Ibid., p. 108).

Diferente do “especialista”, que desvincula a sua atividade do prazer, a ponto de produzir um formato de conhecimento equivalente aos padrões vistos na produção industrial, o ensaísta-ator age sob o signo da sua paixão, produzindo a sua escrita com sutileza e reconhecendo a efemeridade das suas ações. Nesse sentido, a sua postura é até mesmo antiacadêmica, pois o ensaísta estudado por Bondía, quando lê, ri ou se enfada, se emociona ou pensa em outra coisa que a leitura lhe evoca. E seu ensaio, a sua escrita ensaística, não apaga o riso nem o enfado, nem as suas emoções e evocações (Ibid., p. 110).

Em resumo, são várias as sugestões que Bondía aponta e que podem ser traduzidas para a dramaturgia da *escuta-ação* do ator, tais como uma escrita/atuação no presente e para o presente, que se posiciona contra as pretensões totalitárias. Pode-se citar, também, ao caráter fragmentário da escrita/atuação, propositadamente parcial: “o “ensaísta” seleciona um *corpus*, uma citação, um acontecimento, uma paisagem, uma sensação, algo que lhe parece expressivo e sintomático, e a isso dá uma grande expressividade” (Ibid., p. 111). Além disso, o ator-ensaísta duvida do(s) método(s) dado(s), conhecidos, familiarizados, percebendo os caminhos inventivos, que promovem desvios e que potencializam a curiosidade artística. Ele busca, assim,

uma criação singularizada (que poderia inclusive se valer também da execução de uma dramaturgia textual, por exemplo), começando pelo seu meio. Ele se posiciona, também, contra os “conceitos-fetichê”, e é a favor da exposição, da possibilidade de relação e desdobramento entre os dados, ações, cenas, entendendo, enfim, a deriva enquanto espaço provisório das potências, do devir.

Em síntese, a dramaturgia *ensaística* do ator, promove uma *escuta-ação* a partir dos seguintes itens: *escuta-agir* no presente; *escuta-agir* em primeira pessoa; *escuta-agir* à distância; *escuta-agir* atuando.

4.6 O QUE ESCUTA A *ESCUTA-AÇÃO*

Escrevo com os ouvidos.

Valère Novarina

A *escuta-ação* pode estar presente nas diferentes etapas que compõem o trabalho do ator e que visam à elaboração de uma dramaturgia atoral “ensaística”. Ela se liga ao modo como as opções estéticas de uma montagem vão sendo delineadas pelo corpo do *performer* e a como os procedimentos desenvolvidos em sala de ensaio, partindo dos *Viewpoints* ou não, são conjugados.

A *escuta-ação* propõe a escuta da singularidade do artista e das suas relações com os demais criadores, problematizando o aspecto ético de cada processo. Essa escuta também se atrela ao modo como o repertório do artista cênico vai sendo elaborado ao longo do seu percurso profissional e a como essa seleção passa pelo atravessamento das questões inerentes a uma dada sociedade: a contundência na escolha dos temas e formatos, as coincidências entre arte e vida, o uso do humor, da ironia e dos elementos trágicos, o cruzamento entre as fronteiras e as linguagens, enfim, os inúmeros recursos que podem potencializar a expressão cênica.

Aproximando-se daquilo que Deleuze já havia apontado, a *escuta-ação* também agrega a sensibilidade da criança, do louco e do poeta.²⁷ Ela se faz com

²⁷ O autor lembra, porém, que “[...] um grande poeta pode escrever numa relação direta com a criança que ele foi e as crianças que ama; um louco pode carregar consigo a mais imensa obra poética, numa relação direta com o poeta que ele foi e que não deixou de ser. Isso não justifica de forma nenhuma a grotesca trindade da criança, do poeta e do louco. Com toda forma da admiração [...], devemos estar atentos aos deslizos que revelam uma diferença profunda sob semelhanças grosseiras. [...] Podemos inventar nossa própria língua e fazer falar a língua pura com um sentido extragramatical, mas é preciso que este sentido seja válido em si, isto é, que venha do pavor...” (DELEUZE, 1974, pp. 85-75)

“rigor, perseverança e decisão”, o que, numa via complementar, Antonin Artaud propõe para o teatro da crueldade (ARTAUD apud BARBA; SAVARESE, 1995, p. 270). Essa percepção se relaciona, ainda, ao ato responsivo de Bakhtin (2010), quando a ética, sem nenhum álibi, se cola na estética, e vice-versa.

Nessa escuta estão implicados os desejos do real em suas várias facetas e configurações. O *performer* atua num teatro dançado ou numa dança teatralizada, a partir da dissecação dos afetos: da percepção mínima sobre si à compreensão máxima do universo. Trata-se de uma concepção da atuação não como mera reprodução mimética, mas como presentificação, na possibilidade, ainda, da coisificação da sua presença.²⁸

Vista por um outro ângulo, a *escuta-ação* se interessa pela vida como um ato de invenção,²⁹ tanto da invenção artística quanto da invenção de si. Para tanto, o ator é entendido como cobaia de si mesmo, capaz de encarnar, produzir e gerar metamorfoses contínuas. O ator-cobaia atua na fricção entre ele e os textos e demais fontes, numa antropofagia seletiva, na urgência de um *sistematático*³⁰ que abraça a suas próprias cultura e origens.

A *escuta-ação* clama por um teatro alimentado pelo desejo e pela intuição criativa. Ela também busca o trânsito dinâmico entre a criação, o ensino, a pesquisa e qualquer momento em que o artista-pesquisador tem a oportunidade de alterar seus papéis, não só na cena. Como já foi dito, não é o ator, mas a cena, que está no centro das questões que a envolvem, numa perspectiva não antropocêntrica, porém tampouco autoritária ou alienada em relação ao ator, voltada à busca, por parte de toda a equipe, conjuntamente, de aprimoramento da *escuta-ação* coletiva, visando a uma sinfonia polifônica.

Abaixo uma seleção de itens, por assim dizer, multiparadigmáticos para a *escuta-ação* do ator:

– atores-cobaias, no trânsito dinâmico entre arte e vida;

²⁸ Segundo Belloni, “[...] nessa operação cognitiva, perde-se o poder de distinção entre vida e morte, ser e não-ser. Um teatro que rompe com o modelo dramático é capaz de restituir valor às coisas, além de permitir aos atores experimentarem a *coisificação* [...]” (BELLONI, 2008, p. 251, grifo nosso)

²⁹ Quanto a esse assunto, conferir FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

³⁰ Expressão criada pela junção da ideia de sistema, de estrutura, e da noção de tática, estratégia, como num jogo esportivo, embora a finalidade não seja o embate entre times, e sim a desafiadora tarefa, por parte do ator, de superação de suas próprias limitações.

- uma dramaturgia do ator ensaística, *in process*;
- a atuação como um estado permanente de jogo: radicalização do momento presente, gosto pelo precário, pelo acaso, pelas sincronicidades;
- relações horizontalizadas entre os criadores;
- o encenador como um provocador;
- a utilização mínima e exploração máxima dos materiais cênicos;
- a música, a trilha, a luz e os demais elementos se friccionam com a performatividade dos atores e compõem junto com ela;
- a montagem e a temporada do espetáculo como laboratórios contínuos de experimentação;
- a *escuta-ação* direta com o público;
- obra = (s)obra.³¹

³¹ “Como prefiro dizer, a obra é a sobra, aquilo que costumeiramente se identifica como ‘obra’ [...] nada mais é que o vestígio de alguma coisa muito maior que quase literalmente não deixa rastro”. (COELHO, 2009, p. 8)

5 (IN)CONCLUSÃO (OU FIM DO BREVÍSSIMO ATO)

*Lá onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto,
há também possibilidade de construção de um novo
corpo.*

Elida Tessler

As considerações levantadas no segundo capítulo procuraram identificar as principais estratégias que levam ao entendimento do sistema dos *Viewpoints* como uma **ferramenta catalisadora de processos criativos**, segundo definição da própria Anne Bogart. Nesse sentido, foram abordadas as suas três principais formas de utilização: como um **treinamento contínuo**, com o objetivo de aprofundar a percepção de si e dos outros através da prática sistemática; na **criação de movimentação cênica**, quando um vocabulário comum facilita os acordos e negociações entre atores e direção, e mesmo desses em relação aos demais artistas envolvidos no processo criativo (criador da trilha, iluminador, etc.); e, finalmente, na **manutenção do espetáculo**, para o aquecimento antes da apresentação ou, ainda, para manter ativada a capacidade de jogo entre os atores e os demais elementos do espetáculo.

O **trânsito entre arte e ciência**, que pontua o terceiro capítulo, possibilitou que o conhecimento dos *Viewpoints* ocorresse a partir de uma maior conexão entre a teoria e a prática, um fato nem sempre possível nos ambientes criativos. A experiência artística, nesse caso, já é considerada uma fonte decisiva para a construção de um pensamento crítico acerca do próprio fazer artístico. Assim, as ideias estimuladas pelos materiais primários da pesquisa, pelos professores da pós-graduação, pelos demais autores de referência e pelos mais variados ambientes culturais ligados ao tema são dinamizadas, em um conhecimento que se constrói diretamente no palco, nas coxias e, ainda, nas salas de ensaio, onde esboços, rascunhos, anotações e desejos se tornam, igualmente, ingredientes essenciais dessa reflexão (que também é uma criação).

Como se viu ainda, no quarto capítulo, a **escuta-ação** surge como a nossa tentativa de tradução/profanação da “escuta extraordinária”, princípio proposto por Anne Bogart a partir dos seus *Viewpoints*. Como uma referência que se liga inicialmente a um estado de prontidão e disponibilidade do corpo, essa estratégia

metodológica transborda, contudo, o procedimento em questão, criando outros vínculos que perpassam o universo do artista cênico (no trânsito com outras linguagens, como a dança), ou mesmo se contaminando por outras searas, como as teorias da cena contemporânea. A noção de desempenho espetacular, por exemplo, pôde colaborar com o entendimento de que cada obra deve apontar os seus próprios parâmetros de análise, tanto quanto de criação. Além disso, uma dramaturgia do ator pôde ser pensada a partir da escuta e da manipulação dos materiais envolvidos, num processo dinâmico, contínuo e, como foi sublinhado anteriormente, “ensaístico”.

Tanto do ponto de vista da criação em sala de ensaio quanto do da ação pedagógica, o ato que visa à emancipação a partir de uma “escuta ativa”, como Paulo Freire talvez apontasse, normalmente caminha contra a maré da hegemonia de um determinado sistema político, social, econômico e cultural. Mas, diante dessa desafiadora perspectiva, algumas pistas aparentemente acessíveis também podem ser perscrutadas, como o trabalho que se divide e se complementa na confiança em si mesmo, nos parceiros e na potência dos encontros. Essa, talvez, seria a melhor “fê cênica” a ser treinada, parodiando-se o pai do teatro moderno Constantin Stanislavski, quando o gosto pelo efêmero, a valorização do risco, a precariedade e a contaminação dos ambientes, enfim, seriam pistas igualmente propiciatórias.

A descoberta de um “estado de jogo” é um dos maiores desafios do ator. Nele, uma exploração contínua da escuta poderia ser aprimorada, tanto pela instrução do diretor, no treino cotidiano em si, quanto pela observação e pelo uso das novas tecnologias, seja dentro da cena, seja como ferramenta incorporada ao registro dos ensaios.

No seu limite, a *escuta-ação* se posiciona contra os padrões normalmente subentendidos pela nossa sociedade, mais precisamente, contra os padrões afirmativos do sujeito, que evitam o contato com as verdades tidas como menos óbvias ou aparentemente indiscutíveis. Mas como seria “suspender” a moral, a chamada “boa educação” e a obrigação em se ter que saber ou responder de acordo com as expectativas notoriamente oficiais? Como seria se posicionar, AQUI e AGORA, contra um conhecimento estéril e desconectado da experiência, movido a uma acumulação que caminha “do nada para lugar algum” e que condenaria, assim, todo o trabalho de pesquisa e criação do ator?

Uma intuição sobre a *escuta-ação* para este exato momento: um discurso que beirasse o poético e que alterasse os modos de percepção da presente reflexão. Uma

fala feita de metáforas, de imagens e memórias, na qual o uso da conjugação em primeira pessoa até mesmo acontecesse, afirmando assim o ato não convencional e antiacadêmico. Isso talvez inspirasse novos voos e um outro fôlego ao leitor interessado. É a consciência crítica e mesmo bastarda sobre a marginalidade dos gêneros, e a contaminação de todos os procedimentos visando a um discurso híbrido, pois:

Os Viewpoints, em sua tradução literal, significam “pontos de vista”. Um ponto de vista é sempre um recorte que supõe outros ângulos, novos olhares, diferentes lentes e qualidades de foco. Um ponto de vista sugere também movimento, instabilidade, descoberta daquilo que ainda não se viu ou sequer foi imaginado. Exige um olhar mais atento e, sobretudo, uma disponibilidade em perceber ou “escutar” o que se desconhece. Escutar e reagir.

O ator escuta, assim como o analista, mas também de um outro modo. Ele escuta o seu parceiro de cena e o mundo ao redor. Escuta os comentários, “ao vivo e a cores”, feitos pela plateia no momento da apresentação, as sugestões e críticas do diretor ao longo do processo de criação e, mesmo, o seu próprio silêncio e as angústias inerentes ao ato da criação. A qualidade do silêncio criado, tanto na cena quanto num consultório de psicanálise, é quase sempre o diferencial. O momento da dúvida, do vazio, da falha no próprio discurso é também a chance de ampliar o conhecimento de si e, conseqüentemente, da reflexão feita. Perceber que se caminhou num sentido contrário ao desejado, descobrir um retorno e, não sem terror, acreditar na real possibilidade de se reinventar é, quem sabe, um dos maiores desafios que o ofício do ator abraça, dentro e fora da cena. Pois ele deve saber seguir adiante, a cada nova empreitada, visando uma paisagem inicialmente desconhecida e que clama por um norte, por um corpo, uma metamorfose construída na cena a cada instante, a cada pausa, a cada novo gesto.

Uma pesquisa que existe no trânsito entre a arte e a ciência também é fruto de um ponto de vista específico. Ela também exige uma escuta refinada das diferentes formas de conhecimento. Nesse caso, trata-se de somar a essa enorme herança produzida pela humanidade ao longo da história o saber e a qualidade da escuta “prática”, explorada dentro da sala de ensaio e na cena. Pois o que se ambiciona, ainda que remotamente, é a possibilidade da descoberta de um metabolismo cênico singular, em que as escolhas sejam feitas de um modo consciente, sem nenhum álibi.

E marcadas pela busca de uma integridade entre os campos do saber/fazer/pensar. Mesmo que esse horizonte seja mais custoso e implique a problematização até das perguntas que rondam o trabalho do ator, ante resultados mais efetivos e, por que não dizer, tipicamente descartáveis nessa era das celebridades instantâneas.

Mesmo que essas conquistas se materializem aos poucos, assim como o formato do estudo aqui presente, cheio de limitações, parcialidades, provisoriiedades e fragilidades. Pois no livro O meio como ponto zero, uma das autoras, sugere ao pesquisador iniciante que comece colocando o dedo na ferida aberta.³² E foi assim mesmo que esse estudo se materializou, como uma ferida aberta que, pouco a pouco, passo a passo, dia a dia, foi tomando a forma de uma pequenínissima cicatriz/raiz. Quem sabe deixando de ser um grande enigma inicial para sugerir um horizonte muito mais amplo, de um plano geral que reata vida e arte. Pois são os microespaços, os pedaços de intuições e pensamentos que alimentam um futuro possível, inventado, ainda não condenado. E mesmo se, por um acaso do universo, essa árvore não produzir nenhum fruto, ainda assim ela já se tornou uma pequena sombra refrescante e que pode amenizar o calor escaldante muitas vezes com ares de deserto. Uma sombra e um refúgio, portanto, contra um sol que, encarado diretamente, pode mesmo cegar.

Quando Morin cita Gaston Bachelard, dizendo que o obstáculo para a aprendizagem do conhecimento científico não é o erro, mas a “fixação de um conhecimento envelhecido”, fico pensando no entendimento semelhante que os orientais têm sobre os joelhos também endurecidos. É quando o sujeito não tem mais a capacidade de ajoelhar-se que ele se torna, enfim, um ser limitado.

É diante, portanto, dessa perspectiva experimental, que se evita a construção de um discurso meramente “especializado”, fechado em si mesmo, e que, contrário a isso, busca-se que ele seja mesmo vivo, útil, necessário e urgente, sem deixar de manter o rigor e propósito específico. Assim, uma visão política do fazer teatral aos poucos é esboçada, em nome de uma apropriação dos Viewpoints, ou, como este estudo mostrou, da “profanação dos dispositivos do saber” de uma certa cultura. Pois a pesquisa em arte, para além de produzir novos conhecimentos, deve fortalecer a transformação do próprio pesquisador, um ser alquímico, capaz de ser atravessado

³² Referência ao artigo de Elida Tessler (BRITES; TESSLER, 2002, pp. 103-111): “Lá onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo. [...] Assim, através da pesquisa sistemática, científica, podemos chegar à cicatriz, costurando os fragmentos de um complexo processo de criação.”

e de atravessar diferentes limites e fronteiras, até então inexploradas pelas supostas leis do mercado cultural.

Muitas outras questões poderiam fazer parte de uma (in)conclusão como essa, caso esse item abrangesse um espaço para o delineamento de novos horizontes. Haveria, por exemplo, novas perspectivas a serem exploradas entre Viewpoints e diferentes campos, como a neurociência, as danças ditas “brasileiras” e mesmo os contextos teatrais não profissionais. Como a pesquisa investiga a escuta, valeria a pena aprofundar, por exemplo, um recorte em que esse mesmo procedimento pudesse ser explorado entre pessoas com diferentes distúrbios de percepção, como cegos e surdos. Como um deficiente visual, por exemplo, responderia aos estímulos espaço-temporais? E quais as adaptações que a técnica deveria sofrer para abraçar as necessidades específicas desses indivíduos? Também em relação às estratégias de formação de público e de conhecimento das linguagens artísticas os Viewpoints e a escuta-ação poderiam servir como valiosas ferramentas.

Assim, concluindo finalmente esta nossa “(in)conclusão”, lembramos ainda como a sincronia entre vida e arte pode transformar pouco a pouco a paixão inicial pelo teatro num sentimento profundo de amor, quando se percebe que essa forma de expressão tem o poder de expressar as mais variadas facetas do ser humano. Caberia, portanto, buscar um conhecimento que se faz continuamente, que dura o tempo de uma vida inteira e que serve como alimento vital para essa árvore que, não mais solitária, poderia compartilhar um mesmo solo com muitas outras parceiras e vizinhas. E todas juntas seriam, enfim, parte de uma floresta polifônica.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Revista Outra Travessia**, n. 5, UFSC, Santa Catarina, 2005.

ANDERSON, Porter. The meat of the medium: Anne Bogart and the american avant-garde In: DIXON, Michael; SMITH, Joel (Orgs.). **Anne Bogart: Viewpoints**. Nova York: Smith and Kraus, 1995. pp. 104- 142.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Middletown: Wesleyan University, 1987.

_____. **Democracy's body**. Durham: Duke University Press, 1993.

_____. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

_____. **Dancing women**. Nova York: Routledge, 1998.

_____. **Subversive expectations: performance art and paratheater in New York, 1976-85**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

_____. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo fervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **Reinventing dance in the 1960s**. Madison: University, 2003.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Hucitec, 1995.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Brasília: Plano, 2002.

BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. **Variâncias: o corpo processando identidades provisórias**. 2003. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BELLONI Arthur. O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não vivo no contexto do teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo (ECA-USP), v. 8, n. 1, 2008.

BELUSI, Soraya. Entre Tchekhov e Shakespeare. **O Tempo**, Belo Horizonte, 1 jun. 2007; Magazine, caderno C, p. 14.

BIRRINGER, Johannes. **Theatre, theory and postmodernism**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints book**: a practical guide to Viewpoints and composition. Nova York: Theatre Communications Group, 2005.

BOGART, Anne. **And then, you act**: making art in an unpredictable world. Nova York: Routledge, 2007.

_____. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, 2002.

BONDÍA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Revista Educação & Realidade**, Rio Grande do Sul (UFRGS), n. 28, jul.-dez. 2003.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

BULHÕES, Marcos. **Encenação em jogo**. São Paulo: Hucitec, 2004.

_____. **Dramaturgia em jogo**: uma proposta de aprendizagem e criação em teatro. 2006. 186 f. Tese de doutorado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Hucitec, 2001.

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theater**: performative traces. Nova York: Routledge, 2006.

CABALLERO, Ileana. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CAGE, John. **Composition in retrospect**. Cambridge: Exact Change, 1993.

CERQUEIRA, Teresa. O professor em sala de aula: reflexão sobre os estilos de aprendizagem e a escuta sensível. **PSIC – Revista de Psicologia da Vetor Editora**, v.7, n. 1, 2006, pp. 29-38. Disponível em:

<<http://www.unibarretos.edu.br/v3/faculdade/imagens/nucleo-apoio-docente/ESTILOS%20DE%20APRENDIZAGEM%204.pdf>>

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

CHAUÍ, Marilena; GUINSBURG, Jacó (Trad.). **Textos escolhidos/Diderot**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CLIMENHAGA, Royd. Anne Bogart and SITI Company: creating the moment. In: HODGE, Alison (Org.). **Actor training**. Nova York: Routledge, 2010.

CRAIG, Edward. O ator e a supermarionete. **Revista Sala Preta**, São Paulo (ECA-USP), v. 1, n. 12, 2012.

COELHO, Sérgio. Nova peça de Jatahy leva teatro a seu mais alto nível. **Folha de S.Paulo**, São Paulo. Ilustrada, 4 dez. 2006, p. 7.

COELHO, Teixeira Coelho. Apresentação. In: MOSTAÇO, Edécio et al (Orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas: 2009. pp. 7-10.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CORMIER, Jason. **Learning to listen: the collaboration and art of the SITI company**. Tese de mestrado – Ohio State University, 2005, pp. 216-218.

CORNAGO, Óscar. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. **Telefondo – Revista de teoría y crítica teatral**, n. 1, ago. 2005. Disponível em <www.telondefondo.org>

DAVIS, Tracy; POSTLEWAIT, Thomas (Orgs.). **Theatricality**. Cambridge: CUP, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Perspectiva: São Paulo, 1974.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. Op. cit.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The show and the gaze of the theatre**. Iowa: Iowa University Press, 1997.

_____. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. Nova York: Routledge, 2008.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.

FÉRAL, Josette. Les processus de création: entre méthode et utopie. In: BRAUNSCHWEIG, Stéphane et al. **Mise en scène du monde: colloque international de Rennes**. Paris: Editions Les Solitaires Intempestifs, 2005.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo (ECA-USP), v. 8, n. 1, 2008.

FERNANDES, Sílvia; GUINBUSRG, Jacó (Orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações.** São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais, anos 70.** Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Hucitec, 2001.

FERRACINI, Renato. Ação física: afeto e ética. **Revista Urdimento**, Santa Catarina (UDESC), n. 13, set. 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics.** Nova York: Routledge, 2008.

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

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, pp. 129-160.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: a teoria das inteligências múltiplas.** Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.

_____. **Arte, mente e cérebro.** Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

GIL, José. **Movimento total.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREINER, Christine; AMORIN, Cláudia (Orgs.). **Leituras do corpo.** São Paulo: Annablume, 2003.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras – Estudos midiáticos**, São Paulo (UNISINOS), v. 3, n. 2, 2001.

GREINER, Christine. **Lições de dança 3: a natureza cultural do corpo**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

_____. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUARNACCIA, Matteo. **Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

GUINSBURG, Jacó. **Da cena em cena**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HODGE, Alison (Org.). **Actor training**. Nova York: Routledge, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

KATZ, Helena. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. 1994. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 1994.

KIRBY, Michael. **A formalist theatre**. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 1990.

_____. On acting and not-acting. In: ZARRILLI, Phillip. **Acting (re)considered: a theoretical and practical guide**. Londres: Routledge, 2002.

KOUDELA, Ingrid. **Texto e jogo**. São Paulo, Perspectiva, 1996.

_____. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LAKOFF, George; MARK, Johnson. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. Nova York: Basic Books, 1999.

LAMPE, Eelka. The paradox of the circle: Anne Bogart's creative encounter with East Asian performance traditions. In: DIXON, Michael; SMITH, Joel (Orgs.). **Anne Bogart: Viewpoints**. Nova York: Smith and Kraus, 1995. pp. 153-162.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

_____. **Escritura política no texto teatral**. São Paulo. Perspectiva: 2009.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. Nova York: Routledge, 2006.

LIMA, Tatiana. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. **Revista Sala Preta**, São Paulo (ECA-USP), n. 5, 2001, pp. 47 a 67.

LOUPPE, Laurence. Quelques visions dans le grand atelier. In: **Nouvelles de danse: la composition**, n. 36/37. Bruxelles: Contredanse, 1998.

LOUPPE, Laurence. **Lições de dança 2: corpos híbridos**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

LYOTARD, Jean François. **Des dispositifs pulsionnels**. Paris: Galilée, 1994.

_____. The tooth, the palm. In: MURRAY, T. **Mimesis, masochism & mime: the politics of theatricality in contemporary French thought**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

MACHADO, Eduardo. Reflections on Anne. In: DIXON, Michael; SMITH, Joel (Orgs.). **Anne Bogart: Viewpoints**. Nova York: Smith and Kraus, 1995. pp. 71-75.

MARTINS, Cleide. **Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo**. 2002. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2002.

MEE, Charles. Making up the rules. In: DIXON, Michael; SMITH, Joel (Orgs.). **Anne Bogart: Viewpoints**. Nova York: Smith and Kraus, 1995. pp. 77-81.

MORIN, Edgar. **Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

MOSTAÇO, Edécio. O teatro pós-moderno. In: BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, Jacó (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Mapeando a teoria e a recepção. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. **Metodologias de pesquisa em artes cênicas: Memória ABRACE IX**. Rio de Janeiro: ABRACE/7 Letras, 2006.

NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. 2010. 130 f. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade Católica (PUC), São Paulo, 2010.

NUNES, Sandra. Escuta extraordinária: uma proposição do método Viewpoints. Artigo publicado no Portal ABRACE, sem data, sem numeração. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/territorios/Sandra%20Meyer%20Nunes%20Escuta%20extraordin%20ria%20uma%20proposi%20e7%20o%20do%20m%20to%20do%20Viewpoints.pdf>>

OLSBERG, Dagne. **Reedom, structure, freedom: Anne Bogart's directing philosophy**. 2004. Tese de doutorado – Texas Tech University, 1994.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1977.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Para desembaraçar os fios. **Revista Educação e Realidade**, Rio Grande do Sul (UFRGS), set. 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular. In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTOS, Juliana. **Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação**. 2009, 127 f. Dissertação de mestrado (artes cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London/Nova York: Routledge, 2003.

_____. **Performance studies: an introduction**. London/Nova York: Routledge, 2007.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SUZUKI, Tadashi. Culture is the body. In: ZARRILLI, Phillip (Org.). **Acting (re)considered: a theoretical and practical guide**. Nova York: Routledge, 2002.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte**. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.