UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MIRIAM RINALDI

Teoria e Prática do Viewpoints

São Paulo

2016

MIRIAM RINALDI

Teoria e Prática do Viewpoints

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações a Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática Teatral

Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg

São Paulo

2016

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pela autora

Rinaldi, Miriam
Teoria e Prática do Viewpoints: Mary Overlie, Anne Bogart e Coletivo Improviso / Miriam Rinaldi. -- São Paulo: M. Rinaldi, 2016.
247 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Jacó Guinsbrug
Bibliografia

1. Viewpoints 2. Mary Overlie 3. Anne Bogart 4. Enrique Diaz 5. treinamento I. Guinsbrug, Jacó II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: Miriam Rinaldi

Título: Teoria e Prática do Viewpoints

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações a Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática Teatral

Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg

Banca Examinadora:

_____

Prof Dr. Jacó Guinsburg – Universidade de São Paulo – USP (orientador)

_____

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva - Universidade de São Paulo – USP

_____

Profa. Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi – Universidade de São Paulo – USP

_____

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos Universidade Federal de Uberlândia - UFU

_____

Profa. Dra. Sonia Machado Azevedo – Celia Helena Centro de Artes e Educação

São Paulo, ____/____/_____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jacó Guinsburg, por ter aceito meu projeto e pela orientação firme e provocativa.
A Silvia Fernandes, por me orientar sempre para os melhores caminhos.
A Antônio Araújo, pela direção (também aqui) e incentivo na escolha do tema.
A Rosangela Patriota, pela leitura generosa de meu exame de qualificação.

Aos artistas e parceiros do grupo de estudos sem os quais eu não teria avançado: Camila Venturelli, Cris Lozano, Cristina Rocha, Emerson Rossini, Joaquim Lino, Priscila Jorge. E também aos colegas da primeira formação: Andreia Guilhermina, Claudio Queiróz, Lina Gomez, Maria Tendlau e Paulo Barcellos.

A Donnie Mather, por ter mantido e alimentado meu interesse pelos *Viewpoints* e à Barney O'Halom, por provar que é possível ser um excelente ator e professor excepcional.

A Cristina Moura, Enrique Diaz, Henrique Mariano e Raquel Rocha, pelo compartilhamento generoso de impressões e pela cessão de materiais.
Aos artistas e pesquisadores Fabiano Lodi e Fernanda Bond, pelas discussões silenciosas.
A Luah Guimarãez, Marcelo Castro, Manuela Afonso, Samuel Giacomelli e Vera Hamburguer pela cumplicidade.
A Cristina Fagundes e Maria Falkembach, pela troca, apesar da distância.
A Ivone, da Editora Perspectiva, pelo amparo delicado nos momentos de aflição.

A Mauro e Nicolas, por terem segurado a barra e carregado o piano, por dias e noites.

Dedico este trabalho aos meus alunos da PUC/SP,

aos atores do Núcleo Experimental do SESI 2013-2015

e ao meu pai, Nilton Rinaldi, *in memoriam*.

"…we don't want a rational or emotional response
but a physical response."

Mary Overlie, 22 de outubro de 2007
durante sua aula na Experimental Theater Wing/ NYU

RESUMO

Inspirada pelas inovadoras experimentações entre as linguagens ocorridas na década de 1960, a coreógrafa Mary Overlie criou a técnica de improvisação *Six Viewpoints*. Anos mais tarde, essa técnica foi desenvolvida e sistematizada por Anne Bogart, diretora da SITI Company. Sua ênfase está na articulação, por parte do ator, das categorias de Tempo e Espaço como parceiros de criação. A partir do enquadramento histórico, o trabalho analisa o terreno que os pioneiros do pós-modernismo forjaram, em especial os artistas expoentes da dança da Judson Dance Theater e dos artistas minimalistas, influências radicais para o pensamento da técnica. A pesquisa também compara as diferentes abordagens entre as artistas que desenvolveram a técnica, buscando forjar uma análise crítica e abrangente dos fundamentos que regem cada uma de suas vertentes e metodologias. Além de investigar seu contexto de origem e desenvolvimento ao longo dos anos oitenta, o trabalho investiga a exploração da técnica e sua relação com a cena pós-dramática como elemento da escritura espetacular. Para tanto, analisa o processo de criação do espetáculo "Otro", do Coletivo Improviso, grupo que nasceu do treinamento na técnica, inicialmente coordenado por Enrique Diaz e Mariana Lima após sua estadia no Summer Course da SITI Company, em Saratoga Springs, Nova Iorque.

Palavras chave: *Viewpoints*, ator, Mary Overlie, Anne Bogart, Coletivo Improviso.

ABSTRACT

Inspired by the innovative experiments between artistic languages occurring in the 1960s, the choreographer Mary Overlie created an improvisation technique, Six Viewpoints. Years later, this technique was developed and systematized by Anne Bogart, director of SITI Company. The emphasis of this technique is in the simultaneous use, by the actor, of the categories of time and space as creative partners. From the historical background, this study analyzes the influence of the pioneers of postmodernism, especially the exponents artists from Judson Dance Theater and the minimalist artists. The study also compares the different approaches by these artists who developed the technique in a critical and comprehensive analysis of the fundamentals that drive each component and its methodologies. Besides investigating its source context, its development throughout the eighties, the study investigates the exploitation of the technique and its relationship with the post-dramatic scene as part of the scenic writings. As a case study, it analyzes the creating process of the play "Otro", by the Collective Improvisation, a group that was born from *Viewpoints* technical training, initially coordinated by Enrique Diaz and Marina Lima after their stay in the Summer Course of the SITI Company in Saratoga Springs, NY.

Keywords: *Viewpoints*, actor, Mary Overlie, Anne Bogart, Coletivo Improviso.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Apocalipse 1,11..... 15

Figura 02 – Grand Union …… 61

Figura 03 – Natural History of the American Dancer …….. 66

Figura 04 – SITI Company …..... 118

Figura 05 – Anne Bogart..... 132

Figura 06 – “Otro” – cena “Cachorro”……..... 173

Figura 07 – “Otro”- cena “Barca” 175

Figura 08 - “Otro” – cena “Barca” 177

Figura 09 – “Otro”- cena “Barca”..... 177

Figura 10 – “Otro” – cena “Cadeiras” 178

Figura 11 – “Otro” – croqui de Aurora Campos 183

Figura 12 – Cenografia do espetáculo “Otro”.....184

Figura 13 – Cenografia do espetáculo “Otro”.....184

Figura 14 – Cristina Moura e Raquel Rocha.....188

Figura 15 – Renato Linhares 189

Figura 16 – Enrique Diaz 192

Figura 17 – Denise Stutz 198

SUMÁRIO

PERCURSO 14

INTRODUÇÃO 20

CAPÍTULO I - ASPECTOS DA CENA AMERICANA

1.1.CENÁRIO HÍBRIDO 25

1.2. *SIXTIES* 30

1.3. *ALL OVER* E PRESENTIDADE 35

1.3.1. *O legado de Jackson Pollock* de Allan Kaprow 35

1.3.1.1. Gesto 39

1.3.1.2. Forma 39

1.3.1.3. Escala e Espaço 41

1.3.2. A influência do Minimalismo 42

1.3.3. *O tempo presente do espaço* de Robert Morris 43

CAPÍTULO II - MARY OVERLIE

2.1. A HISTÓRIA DE UMA TEORIA 49

2.2. MONTANA 49

2.3. SÃO FRANCISCO 55

2.4. GRAND UNION 60

2.5. NOVA IORQUE – 112 GREENE STREET 64

2.6. MABOU MINES 69

2.6.1. “The Saint and the Football Players” 71

2.6.2. “Cascando” 73

2.6.3. “Dressed Like an Egg” 75

2.7. TRABALHOS PRÓPRIOS 77

2.7.1. Window Pieces: “Glassed Imagination” e “Painter’s dream” 77

2.7.2. Mary Overlie Dance Company e “Small Dance” 81

2.8. CRONOLOGIA: 1970-1980 83

2.8.1. Coreografias 83

2.8.2. Colaborações no teatro 83

2.9. OS *SIX VIEWPOINTS* 84

2.9.1. SSTEMS 84
2.9.1.1.Espaço 85
2.9.1.2. Forma 86
2.9.1.3. Tempo 86
2.9.1.4. Emoção 87
2.9.1.5. Movimento 87
2.9.1.6. História 88
2.9.2 Desconstrução 88
2.9.3. Jardim japonês: a influências de práticas orientais 92
2.9.4. Reificação 94
2.9.5. A metodologia 95

CAPÍTULO III - ANNE BOGART
3.1. ANTES DE MARY OVERLIE 100
3.2. O ENCONTRO COM OS *VIEWPOINTS* 103
3.2.1. "Artourist" e "South Pacfic" 105
3.2.2. A separação 106
3.3. A VONTADE DE PERTENCER A UM GRUPO 108
3.3.1. Via Theater 108
3.3.2. ART e Tina Landau 110
3.3.3. Trinity Repertory Company 111
3.4. SITI COMPANY 113
3.4.1. Americanização 119
3.4.2. O treinamento 121
3.4.3. *Source work* e Composição 122
3.4.4. O *Viewpoints* da SITI Company 125
3.4.4.1. Os *Viewpoints* de espaço 125
3.4.4.2. Os *Viewpoints* de tempo 126
3.4.4.3. *Sats* 128
3.4.4.4. Visão periférica e *soft eyes* 129
3.4.4.5. Tarefas coletivas 130
3.4.4.6. *Feedforward* e *feedback* 131

CAPÍTULO IV – UMA ÁRVORE DE DOIS CAULES

4.1. CISÃO: o simpósio "*Viewpoints* theory & American performance" ……. 133
4.2. DIFUSÃO 137
4.3. ASCPECTOS CONVERGENTES 140
4.3.1. Treinamento 140
4.3.2. *Backgrounds* 142
4.3.3. Dramaturgias 144
4.3.4. Recusa da Emoção 146
4.3.5. Ideias em paralelo: Observer/participant, working without knowing e Feedforward/feedback, soft eyes 147
4.4. ASPECTOS DIVERGENTES 153
4.4.1. Individual / grupal 153

CAPÍTULO V – UMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA: "OTRO"

5.1. ENRIQUE DIAZ E O COLETIVO IMPROVISO 157
5.2. "OTRO (OR) WEKNOWITISALLORNOTHING": o processo..... 160
5.3. DRAMATUGIA E ENCENAÇÃO: despistamentos 165
5.3.1. Dança 186
5.3.2. Deslocamentos e deslizamentos 189
5.3.3. Presença e passividade ativa 200
5.4. FICHA TÉCNICA..... 205

6. CONCLUSÕES 206

REFERÊNCIAS..... 217

ANEXO: DIÁRIO DE UMA EXPERIÊNCIA 228

PERCURSO

Tomei conhecimento do sistema do *Viewpoints*[1] durante a montagem do espetáculo "Apocalipse 1,11"[2] do Teatro da Vertigem, grupo a que pertenci por quase uma década. Em 1999, iniciamos o trabalho de adaptação espacial e montagem do espetáculo, com estreia prevista para antes da virada do milênio, no Presídio do Hipódromo, no Brás, desativado e abandonado desde 1994.

O espaço estava degradado pelo descaso e pela ação do tempo: arquivos espalhados, mobília destroçada, vestígios de frases escritas nas celas, sujeira de todo tipo. O sistema de iluminação e as instalações hidráulicas do presídio eram precários. A essas circunstâncias somava-se o fato de ele ter sido um dos presídios mais ativos durante a ditadura. Tentando ultrapassar todas as dificuldades naturais de uma estreia, superdimensionadas pela extensão do projeto, foram realizados vários exercícios para que os corpos dos atores não sucumbissem ao corpo morto do espaço: brincadeiras de rua, jogos teatrais, aulas de meditação ativa e até lavagem do lugar com uma lavadora de alta pressão.

Em uma dessas tentativas, lembro especialmente de um exercício: estávamos no lugar onde seria realizado o último ato: uma construção de três andares, ao fundo do terreno, com celas voltadas para o pátio interno. Pela sua localização e pela disposição das celas, aquele era, presumivelmente, o lugar da alta vigilância, dedicado aos detentos mais perigosos.

O enunciado simples, de frases curtas, que o diretor Antônio Araújo pronunciava de tempos em tempos permitia que os atores completassem com a imaginação as pistas que os guiavam. Nossa atenção se voltava para os elementos arquitetônicos e, apesar de os atores estarem compartilhando os espaços comuns (celas, corredores e pátio), o exercício era individual.

---

[1] Optamos por utilizar o artigo masculino no singular, (o), antes da palavra *Viewpoints,* no plural, por entendermos tratar-se de um procedimento ou de uma técnica.

[2] Para maiores informações, há uma descrição detalhada da criação e montagem do espetáculo em minha dissertação de mestrado "O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de *Apocalipse 1,11*", CAC/ECA/USP, 2005.

Numa espécie de dança, o ator mantinha um diálogo com aspectos arquitetônicos do espaço como massa sólida (paredes, chão, mobília), textura (natureza dos materiais: cimento, metal, madeira), iluminação (as fontes de luz, as sombras e a relação entre as fontes), cores (a relação entre elas ou a ausência de cor). Nosso objetivo era observar como essa "nova" relação com os elementos arquitetônicos poderia alterar a qualidade de movimentação e também o contrário, como uma relação não-cotidiana com os materiais poderia alterar a percepção do espaço[3].

Figura 1 - Foto de Eduardo Fraipont – cena de *Apocalipse 1,11* – pátio interno do Presidio do Hipódromo, 2000.

Entre 1996-1997, alguns meses depois da estreia de "O Livro de Jó", Antônio Araújo recebeu uma bolsa Fellowship of the Americas, concedida pelo Kennedy Center for Performing Arts, proporcionando-lhe a oportunidade de acompanhar o trabalho de importantes diretores americanos; dentre eles, Anne

[3] RINALDI, Miriam. "O ator do Teatro da Vertigem – o processo de criação de *Apocalipse 1,11*" - Dissertação de mestrado, CAC/ECA/USP, 2005, p. 148.

Bogart. Além das aulas na Columbia University, Araújo também assistiu à criação e montagem da peça, dirigida por Anne em 1997, “American Silents”, *site-specific* apresentada em um galpão na 42th Street e que remontava um estúdio do cinema mudo americano[4].

Na ocasião da montagem de “Apocalipse 1,11”, antes de começar a instrução do exercício, Antônio Araújo contou-nos que o aprendera durante sua temporada em Nova Iorque e que faríamos apenas uma parte de seu sistema. Iniciou os comandos sugerindo que reagíssemos aos diferentes estímulos arquitetônicos tentando romper o comportamento cotidiano através de outras formas de relacionamento.

De forma lúdica, enfrentamos as portas pesadas e suas dobradiças enferrujadas, a umidade das paredes, o vazamento de água que escorria pelo cimento liso do chão, a aspereza das paredes caiadas, o cheiro do ralo, o som que saía dele, as linhas diagonais de luz cruzando o pátio, o eco de nossas vozes repercutindo os espaços. O exercício, com ênfase nos aspectos sensoriais, nos colocava na posição de receber as informações do espaço nos libertando da resistência e do preconceito. Então, mais do que entrar no pátio, nós estávamos permitindo a ampliação da percepção do presídio em nós. Sem inventar qualquer circunstância imaginária (cena ou situação ficcional), era na concretude dos materiais e sua brutalidade que descobríamos nossos reais parceiros de cena. Em se tratando de um grupo que se apropria de “marcos simbólicos da cidade”, como afirma Silvia Fernandes[5], a fricção provocada entre o espaço real e a representação é o elemento decisivo para a entrega dos atores.

Esse foi meu primeiro contato com o *Viewpoints* e que deixou uma forte impressão. Em 2004, cinco anos depois da estreia de “Apocalipse 1,11”, mudei-me para Nova Iorque e sete meses depois estava inscrita[6] no Intensive Spring Course da SITI Company (sigla de Saratoga International Institute), dirigida pela diretora Anne Bogart. A sensação de liberdade que experimentava

---

[4] Marvin A. Carlson, “American Silents” *in*: *Theatre Journal*, vol. 49, nº 3, October 1997, pp 356-357.
[5] FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. Perspectiva/FAPESP, São Paulo, 2010, p.76.
[6] Estava no sexto mês de gravidez e minha admissão foi uma questão que levou dias para a companhia se decidir. Preocupados com os riscos, solicitaram que não realizasse alguns poucos exercícios, como a saudação ao sol e um outro, de carregamento.

nas sessões de improvisação e exercícios era de uma euforia quase infantil, que me despia de antigos hábitos. Eu remontava a experiência de cinco anos atrás, agora em uma dose pura e concentrada, reafirmando as sensações que experimentara na primeira vez. No ano seguinte, me inscrevi em outro curso oferecido pelo SITI, concluindo assim os cursos disponíveis em Manhanttan.

No final de 2007, procurei Mary Overlie, criadora da técnica de *Viewpoints*. Passei a frequentar seu curso, um compacto de dois meses dirigido aos alunos da graduação na Experimental Theatre Wing, na TISCH School, NYU[7]. As duas experiências, uma com Anne Bogart e outra com Mary Overlie, se comparadas, foram muito diferentes, tanto na metodologia quanto na própria compreensão da técnica, o que foi extremamente provocativo. A experiência levou-me a pensar em que medida se tratava da mesma técnica. Quais caminhos haviam sido percorridos para tal distinção e quais as influências ou acontecimentos que poderiam justificá-la?

Um ano após meu retorno ao Brasil, em 2008, criei um grupo de estudos composto por atores profissionais e alunos recém-formados no curso de Artes do Corpo, na PUC/SP onde, então, lecionava. Mantivemos encontros regulares até 2011. Minha intenção era constituir um grupo com autonomia para que pudesse me afastar da coordenação e treinar. A princípio, minha orientação era absolutamente fiel às experiências vividas com a SITI Company, repetindo exercícios, relendo atentamente as indicações que havia anotado. Conseguimos aprofundar alguns princípios, porém eu não admitia reinventar ou subverter os exercícios. Queria, dessa forma, alcançar os princípios que regiam os movimentos. Logo, o lugar da coordenação me encaminhou a outros questionamentos, como por exemplo, vislumbrar o *Viewpoints* não como técnica de improvisação ou de treinamento de ator, mas como linguagem ou estética. O grupo de treinamento transformou-se, assim, em um grupo de criação, decisão que envolveu não apenas o levantamento de recursos como um direcionamento de outra natureza. Depois de alguns meses, o grupo se desfez.

[7] http://tisch.nyu.edu/about/directory/drama/104019260

Nos anos seguintes prossegui em minha pesquisa em cursos com Donnie Mather[8], ator associado da SITI Company e que frequentou continuamente os cursos de verão da companhia em Saratoga Springs, Nova Iorque, por mais de quinze anos. Donnie esteve no Brasil algumas vezes a convite do grupo de teatro POVOEMPÉ, da UDESC e da UNIRIO, dentre outros. Por três ocasiões tive oportunidade de participar de seus cursos, renovando minha experiência com a técnica.

Logo no início de meu ingresso no doutorado, em 2014, tive a oportunidade visitar os arquivos da TOFT (Theatre on Film and Tape) na Public Library for the Performing Arts, em Nova Iorque, possibilitando o recolhimento de artigos sobre Mary Overlie, a assistência dos registros de seus experimentos e também os realizados com o Mabou Mines, grupo com quem trabalhou em seu início de carreira.

A orientação sólido do professor Jacó Guinsburg foi fundamental, tanto na estruturação do trabalho quanto nas discussões temáticas e metodológicas, sem a qual não conseguirua chegar ao presente resultado.

Como professora e atriz não é incomum encontrar artistas entusiasmados com o *Viewpoints*, acreditando em seu treinamento de atenção e ampliação de percepções, enxergando nele uma alternativa para o encaminhamento de material expressivo ou ainda tomando-ocomo metodologia de ensaio. Em contrapartida, é igualmente comum deparar-me com aqueles que consideram tal entusiasmo o resultado de uma moda ou tendência passageira. De fato, trata-se de uma técnica recente, pouco difundida, desenvolvida por um grupo de artistas que nunca apresentou seus trabalhos no Brasil e com apenas dois livros editados, nenhum deles em língua portuguesa. No entanto, apesar de divididos entre os crédulos e os incrédulos, depois de quinze anos desde sua primeira aplicação (no contexto paulistano), o *Viewpoints* tem atraído de maneira crescente a atenção de diretores, atores,

[8] Donnie Mather é ator, professor e co-fundador do Collective Intelligence Arts. Como ator, foi artista associado à SITI Company de Anne Bogart (2000-2007). Começou sua relação com a SITI Company em 1995, treinando por muitos anos em técnica *Viewpoints* e no Método Suzuki, e, ao final, atuando em muitas das produções da companhia. Como professor vem ministrando cursos na New York University, Columbia University, Bard College, The New School, Fordham University, University of Puerto Rico e em Bogotá, Colombia.

preparadores corporais e pesquisadores, aparecendo de maneira expressiva tanto na produção artística quanto acadêmica.

Desse confronto, emergiram algumas questões: que tipo de treinamento, desvinculado de um projeto artístico em andamento, seria apropriado para o ator? Será que há um treinamento adequado às exigências da cena contemporânea? Quais habilidades ou sensibilidades o *Viewpoints* desenvolve e quais suas correspondências com a cena contemporânea? Seria o *Viewpoints* uma técnica vinculada a uma estética determinada?

Portanto, procuraremos avaliar, ao longo da pesquisa, a relevância da técnica e sua correspondência com o cenário teatral brasileiro, verificando se ela reflete, amolda ou camufla as necessidades e desejos do ator dentro da produção artística da atualidade.

INTRODUÇÃO

Um dos objetivos iniciais desta pesquisa foi investigar as influências que deram origem à técnica de *Viewpoints* dentro de um enquadramento histórico, principalmente entre os anos de 1960 e de 1978, anos que antecederam sua criação. Ainda que dez anos representem um intervalo bastante vasto, o Capítulo I aborda os principais aspectos da produção artística da cena americana. O reflorescimento das utopias, próprio do período, possibilitou a interpenetração das linguagens, a ocupação de lugares públicos para realização das obras e desafiou a fronteira entre público e privado, espectador e artista, cena e plateia em uma efervescente orgia na produção artística. Percebemos, por exemplo, que a hibridização das linguagens, aspecto tão singular desse momento, explica o fato de a técnica ter maior aplicação no teatro, apesar de ter sido criada por uma coreógrafa. A intensa troca entre os artistas e as lutas pela igualdade social que marcaram o período acentuaram o aspecto colaborativo, democrático e horizontal da técnica, que não exige, inclusive, qualquer pré-requisito por parte do ator, dançarino ou praticante, em um quase ataque ao profissional da arte.

Apesar da enorme variedade de tendências artísticas que nortearam o período, destacamos duas vertentes que poderiam inclusive representar as distintas abordagens de Mary Overlie e de Anne Bogart. Apesar de aparentemente paradoxais, tais vertentes constituem a qualidade epistemológica dos *Viewpoints*: de um lado, uma arte mais orgânica ligada à *action paiting* e aos *happenings* e de outro, uma arte mais centrada na percepção do espectador e nos efeitos da obra. Para tanto analisamos dois textos exemplares: um de Allan Kaprow sobre a arte de Jackson Pollock, e outro de Robert Morris, que comenta esculturas com ênfase no aspecto arquitetural. Ambos foram escritos por artistas que mesclam diferentes linguagens, principalmente no início de suas carreiras, se afirmando posteriormente como artistas visuais, enfatizando mais uma vez o cruzamento de fronteiras, seja entre as linguagens ou entre o acadêmico e o artístico. Outra semelhança entre os textos, é que ambos analisam obras de outros artistas com a finalidade de projetar perspectivas futuras da arte, emoldurando, assim,

um período de quase vinte anos, sendo editados em 1958 e 1978, respectivamente. O texto de Kaprow traz inquietações e impasses frente à morte da Nova Arte de Jackson Pollock, ao mesmo tempo em que conclama a uma atitude de revisão e retomada; aliás, a ação é um dos impulsos mais relevantes da obra de Kaprow, se consideramos os *happenings* como uma resposta às preocupações do texto. Já em Morris, recuperamos o importante conceito de presentidade, *presentness*, no qual a ação do tempo e do espaço valorizam a experiência do corpo.

No Capítulo II, seguimos a perspectiva histórica, agora recompondo a biografia de Mary Overlie e sua trajetória até o nascimento do *Six Viewpoints,* concentrando nosso olhar principalmente nos anos que vão de sua chegada a Nova Iorque, onde se estabeleceu profissionalmente, até 1978, quando ministrou a primeira aula de *Viewpoints* no curso Experimental Theater Wing da Universidade de Nova Iorque. Partimos de Montana, seu estado natal, e das figuras que marcaram sua formação, como os artistas Bob e Gennie DeWeese e seu professor de balé Harvey Jung. Acompanhamos sua ida a São Francisco e sua convivência com grupos como The Diggers, e o The Mime Troupe, grupos expoentes da contracultura. Também foi em São Francisco que Overlie entra definitivamente no mundo artístico, encontra futuros parceiros e reconhece seus ídolos: Yvone Rainer, Steve Paxton e Barbara Dilley, representantes máximos do movimento das artes da Judson Church.

Em Nova Iorque, reside e ensaia em um *loft*, na 122 Greene Street, localizado no SoHo, que reunia artistas de várias linguagens. É lá que conhece Gordon Matta-Clark e os atores do Mabou Mines, um dos grupos de teatro mais expressivos da cena americana da década de 1970, com o qual manteve longa parceria, colaborando em várias montagens e desenvolvendo uma longa e profícua parceria também em trabalhos autorais. Complementando o Capítulo II, apresentamos a teoria dos *Six Viewpoints* ou SSTEMS, como a ele se refere Overlie, e discorremos sobre importantes conceitos para a prática da técnica, como o da Desconstrução e Reificação, e também por tópicos norteadores de sua metodologia e ação em sala de aula.

O Capítulo III é dedicado a Anne Bogart e ao desdobramento da técnica, partindo de 1979, ano em que Bogart conhece a ”descoberta” de Overlie, como

esta gosta de referir-se à técnica. Na breve passagem sobre sua formação e juventude profissional, damos ênfase às referências de Bogart nesse período, como a influência de sua professora na Bard College, Aileen Passloff, coreógrafa do movimento da Judson Church, de Peter Stein e dos trabalhos do Schaubühne am Lehniner Platz, influência esta que mais tarde desembocou no convite para dirigir na Alemanha, Áustria e Suiça. Tal experiência foi tão marcante que definiu muitas de suas escolhas, tanto no campo temático como estético.

A partir do encontro de Bogart e Overlie na New York University, onde trabalham em parceria em dois espetáculos, "Artourist" e "South Pacific", seguimos até 2005, quando é publicado *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition* em parceria com Tina Landau. A data de publicação é uma escolha didática, mas também simbólica, uma vez que ela estabiliza e configura uma técnica que aguardou vinte e sete anos para vir a público[9].

Quase um ano após o encontro entre a coreógrafa e a diretora, Overlie inicia uma série de viagens para lecionar na Europa. Apesar do afastamento, que chega a durar quase dez anos, Bogart segue desenvolvendo a técnica com diferentes parceiros e busca formar um grupo, permanente e próprio, em seguidas tentativas: retoma o Via Theater, grupo dos tempos de faculdade, faz uma desconcertante passagem pelo Trinity Repertory Company, do qual é demitida um ano após seu ingresso, até finalmente formar a SITI Company, em 1992.

A criação de sua própria companhia acaba por definir o *Viewpoints* não somente como uma técnica de investigação criativa, mas também como treinamento contínuo dos atores, sendo que muitos deles permanecem os mesmos desde a formação do grupo. Não pode ser desconsiderada a visão de encenadora e observadora ativa que contamina sua abordagem do *Viewpoints.* E, seguindo o modelo anterior, ao final do Capítulo III encontra-se a descrição e

[9] Sobre o *Viewpoints* há outras publicações importantes como *Anne Bogart - Viewpoints,* organizado por Michael B. DIXON e Joel A. SMITH em 1995, que é uma reunião de artigos sobre o trabalho de Anne Bogart, e um capítulo escrito por Mary Overlie no livro *Training of the american actor*, organizado por Arthur BARTOW em 2006.

análise dos principais aspectos que configuram o *Viewpoints* de Anne Bogart e da SITI Company.

A etapa da reconstituição das histórias de vida de Mary Overlie e de Anne Bogart busca ligar os pontos e preencher os intervalos na sucessão de fatos, procurando remontar uma coerência que fosse equivalente à contundência de suas ideias e de suas práticas. As diferenças tão flagrantes que havia experimentado nas minhas aulas em Nova Iorque se dissiparam lentamente à medida que a pesquisa avançava, revelando, ao contrário do que pensava, mais semelhanças que contrastes. No Capítulo IV, no entanto, mantivemos o título "Uma árvore de dois caules", evidenciando a dupla natureza do *Viewpoints*, que, apesar de muitas semelhanças estruturais e conceituais, apresenta nomes e componentes distintos, metodologias e enfoques diferentes. Deixamos de lado os aspectos históricos para mergulharmos nas ideias e nas metodologias das duas artistas, expondo suas diferenças e afinidades e objetivando a análise comparativa das duas abordagens.

É nesse capítulo que melhor se explicitam os universos das duas artistas. Mary Overlie, mais conectada às estruturas de improvisação da dança pós-moderna e da desconstrução. A intervenção do acaso, a atitude receptiva do praticante e a atmosfera "zen" de suas aulas são algumas das características mais marcantes de sua visão dos *Six Viewpoints*. Anne Bogart, por outro lado, se aproxima mais da dança-teatro e utiliza a técnica como ferramenta de exploração da dramaturgia e de composição da cena.

Ao final desse capítulo, fica claro o fato de o *Viewpoints* se apresentar mais como um princípio de movimento do que como uma técnica codificada. Também se evidencia que muitas das ideias que guiam ou impulsionam o desenvolvimento da técnica confluem, em certa medida, com as ideias de Jerzy Grotowski, seja pela influência das atrizes do Mabou Mines, JoAnne Akalaitis e Ruth Maleczech, que estudaram com o diretor polonês ou ainda por uma via indireta, pela identificação com as ideias de negação e recusa de Yvone Rainer - por parte de Mary Overlie. Por parte de Anne Bogart, a confluência se dá pelos estudos do Via Theater, em que o próprio nome destaca a afinidade com os princípios do diretor polonês.

Passada a etapa epistemológica, a pesquisa explorou os limites do *Viewpoints* para além do treinamento do ator, penetrando o território da linguagem cênica e da aplicação da técnica como ferramenta de criação e de levantamento de material expressivo. Para tanto, escolhemos o espetáculo “Otro”, do Coletivo Improviso dirigido por Enrique Diaz e Cristina Moura como objeto exemplar, na tentativa de melhor desenhar os efeitos do treinamento, agora em um enquadramento poético e também estético. No Capítulo V, aprofundamos algumas questões originais da pesquisa, procurando então uma relação entre o *Viewpoints* e a cena contemporânea.

Alguns aspectos da cena atual foram destacados para que pudéssemos verificar qual a contribuição que o *Viewpoints* propõe. São exemplos a horizontalidade nos processos de criação em oposição à hierarquização entre criadores, a horizontalidade entre os elementos cênicos em oposição ao textocentrismo, a interferência do acaso e o jogo do real, o caráter anti-mimético ou a rejeição da personagem, dentre outros. Foram fundamentais para a constituição desse capítulo as entrevistas com Cristina Moura, Enrique Diaz e Raquel Rocha, além de material visual e o texto da peça, gentilmente cedidos pelo produtor Henrique Mariano.

As anotações em meus diários e a reconstituição da experiência vivida há mais de dez anos no *Intensive Workshop of Viewpoints* em Nova Iorque, referências primárias do projeto de doutoramento, foram expandidas e analisadas no Anexo I.

Todas as traduções do inglês foram feitas por nós, portanto, tomamos a liberdade de excluir tal informação das notas, uma vez que a maioria das referências está na língua inglesa.

CAPÍTULO I – APECTOS DA CENA AMERICANA

1.1. CENÁRIO HÍBRIDO

Mary Overlie coloca sua invenção ao lado de uma seleta lista de artistas que ela acredita estarem em diálogo direto com suas ideias: John Cage, Merce Cunningham, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Barbara Dilley, Richard Serra, Richard Nonas, Keith Sonnier, Gene Highstein, Philip Glass e Ornette Coleman, Richard Foreman, The Wooster Group e Mabou Mines Theater Company[10]. Mas o que esses artistas têm em comum?

A técnica de *Viewpoints* nasceu a partir de questionamentos da dança e do teatro, sobretudo recebeu forte impacto das ideias vindas das artes visuais, mais especificamente da escultura que acabava de ganhar maior impulso nesse período, caracterizado pela efervescente e abundante produção de linguagens híbridas.

Os territórios e fronteiras entre as artes tornam-se, a partir de 1950, cada vez mais difusos. Algumas produções acabaram sendo forçosamente chamadas de escultura ou de teatro, para dar conta dos desafios que algumas obras e artistas lhes impunham. Isso exigiu, por um lado, maior elasticidade das nomenclaturas por um lado e, por outro, a revisão de conceitos e suas especificidades. Críticos e estudiosos se esforçaram para entender as experimentações artísticas desse período e, com certa dificuldade, distinguir as linguagens, inclusive a relevância de tais distinções. É o caso de obras radicais como “18 Happenings in 6 Parts” de Allan Kaprow, de 1959, ou “9 Evenings”, evento de 1966 idealizado por Robert Rauschenberg e que reunia artistas e engenheiros. De certo, o grau de hibridismo não subtrai nem tampouco agrega valor de importância a uma obra, mas nesse período afirma-se como fator

---

[10] Há uma pequena variação entre os nomes que aparecem no *site* da artista (http://www.sixviewpoints.com/Theory_2.html sem data precisa de criação) daqueles que aparecem no artigo “The Six Viewpoints” (BARTOW, 2006). Notamos que no artigo Mary prefere mencionar artistas expoentes dos grupos de referência ao invés de citar apenas o nome dos grupos: JoAnne Akalaitis, Ruth Maleczech, Lee Breuer em vez de Mabou Mines; Elisabeth LeCompte, Wlliam Dafoe, Ron Vawter em vez de Wooster Group. São acrescentados no artigo os nomes de Julian Beck, Judith Malina e de Sam Shepard.

pioneiro e marcante. Havia não apenas a negação das fronteiras entre as linguagens como a recusa por discriminar uma especificidade ou função dentro do campo artístico. Nomear-se artista parecia ser suficiente[11].

O desejo de reconhecer o novo como familiar é uma atitude bastante frequente por parte dos críticos e do público, como bem explicado por Rosalind Krauss[12]. Esse estranho efeito de diminuir a experiência artística negando sua estranheza ou mesmo a dificuldade em classificá-la levou à negação da autenticidade das obras desse período. O desconforto causado por esses artistas se dava não só por negarem a natureza e especificidade das linguagens como por promoverem uma verdadeira orgia entre elas, o que foi fortemente atacado por Clement Greenberg e mais tarde por Michael Fried, dentre outros. Foi assim na passagem da escultura assentada em pedestal para obras soltas ou superdimensionadas como, por exemplo, o saco gigante de batatas fritas, "Shoestring Potatoes Spilling from a Bag", obra de 1966 de Claes Oldenburg; nas intrigantes experimentações de Trisha Brown e seus dançarinos escalando paredes em "Walking on the Wall" (1971) ou, anos mais tarde, na polêmica suscitada pelas peças de Pina Bausch, quanto a tratarem-se de dança-teatro ou teatro-dança, como os sucessos "Bluebeard" de 1977 e um ano depois, "Cafe Müller".

No contexto político, os anos 1960 são marcados por um rejuvenescimento das utopias, consequência da explosão demográfica do pós-guerra. Nas ruas, uma maioria formada de jovens entre 17 e 30 anos - com o otimismo e a rebeldia que lhe são associados, entram em confronto direto com as autoridades. Dessa forma, confirmavam um dos slogans mais proferidos na ocasião: "Não acreditamos em ninguém com mais de 30" criado por Jack Wienberg, um dos líderes do Free Speech Movement, da Universidade de Berkeley, berço do movimento hippie. Não se buscava uma revolução dividida entre pobres e ricos, negros e brancos, homens e mulheres, gays e heterossexuais, mas uma revolução estrutural em todas as instituições da sociedade: na família, na escola, na igreja etc. Intensifica-se de maneira irreversível a luta pelos direitos civis reunindo não só os grupos minoritários

[11] Sobre esta questão, consultar FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007 pp.9-33.

[12] Rosalind Krauss, "Sculpture in the expanded field" *in*: *October 8,* Spring, 1979, The MIT Press, p 30-44.

unidos por interesses particulares, mas uma maioria articulada em grandes mobilizações contra essas instituições, como explica Richard Schechner: “Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico e armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra as leis do Estado.” [13]

Segundo Russell Jacoby a morte de Stalin em 1953 é o prenúncio do fim ou da falência ideológica denominada por ele “O fim da utopia”, o comunismo. Poucos anos depois, entretanto, há um reflorescimento ideológico, no ziguezaguear dos fatos históricos impulsionado pela conquista de Fidel Castro em Havana, em 1959: “A nova esquerda e os anos 60 resistem a simplificações; ainda hoje se discute quando os anos 60 começaram, a que levaram ou quando terminaram.”[14]

Esse período coloca um fim na ideia de fim da utopia e não deixa dúvidas que fora uma época de questionamentos de todos os tipos, em todas as áreas. Existe de fato um desejo de mudar o mundo, não apenas no plano econômico ou social, mas também moral, filosófico e sexual. Esse reflorescimento tem sua origem na década anterior, mas eclodiu nos anos 1960, gerando manifestações tanto políticas, quanto civis e artísticas.

Richard Schechner utiliza a palavra *“six**ties”,*** que pode ser literalmente traduzido por anos sessenta*,* mas evoca muito mais que o período de uma década. “*Sixties”* tem a ver com uma maneira de pensar e agir que se inicia no final dos anos cinquenta, se estende pelos sessenta e vai até o início dos oitenta. É um período de incansáveis questionamentos e do surgimento de uma nova consciência das desigualdades raciais e sociais*.*

A vida privada, outrora considerada fora da esfera política, passa a ser objeto de ações, manifestos e críticas. Surgia, portanto, uma nova esquerda sem medo de ser utópica. O utopismo é, aliás, uma das fontes da força dos anos 1960, que não só impressionou pela sequência impactante dos fatos históricos, mas pela intensidade e energia que estava impregnada no ar. A vida cotidiana passa a ter expressão política: “As pessoas continuavam a viver suas

---

[13] “Uma tarde com Richard Schechner”: Entrevista por Ana B. Vieira e Ricardo S. Salgado in LIGIÉRO, Zeca (org.), *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Mauad Editora, RJ, 2012, p.23.
[14] RUSSELL, Jacoby. *O fim da utopia.* Record, Rio de Janeiro, 2001, p.20.

vidas, é claro. Mas, agora o ar da vida pública parecia estar em chamas, e aquele incêndio público chamuscou a vida privada." [15]

A partir de meados dos anos cinquenta a sociedade experimentou uma época de mudanças radicais. O mundo havia sido encurtado pelos voos aéreos que passavam a ser mais e mais comercializados, pelos carros velozes, pela comunicação transmitida pelos televisores, pela exploração do espaço e seus foguetes. Dentre os eventos marcantes da década seguinte elencamos a morte de importantes líderes como John F. Kennedy, Martin Luther King e Robert F. Kennedy, a conquista do espaço por Yuri Gagarin e, depois, da Lua pela espaçonave Apollo 11 com o comandante Neil Armstrong. A guerra do Vietnã, que perdurou por quase 20 anos, possibilitou a entrada de hábitos, costumes e práticas orientais, como a forte adesão aos Hare Krishnas e seu líder Maharishi Malesch, à ioga, à meditação, ao zen e a outros valores estrangeiros. No cenário musical emplacaram o magnético Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin (que estavam com 25, 26 e 25 anos, respectivamente, em 1968 e morreram dois ou três anos depois) e Bob Dylan, dentre tantos outros. No Public Theater estreava o musical *Hair*. No plano internacional surgem outros poderosos movimentos juvenis ocupando as ruas de Paris (o Maio de 1968) e de Praga (Primavera de Praga, também em 1968) e a reação violenta da polícia por toda a parte. Os *buttons* ou broches de lapela eram largamente utilizados, afirmando palavras de protesto: *Don't trust anyone over 30, Stop! You are blowing my Mind, Make Love Not War, Hands off Tim Leary.* Podiam aderir a uma causa ou identidade *(Black is Beautiful, Hippie Power, Student Power, Black Power, Flower Power, Support ours boys in Vietnan)* ou ainda debochar do poder com frases irreverentes: *Go Naked, Burn baby Burn, My Button Loves your Button, You Fight and Die But Can't Drink at 18, Supose They Gave a War and Nobody Came.*

Um dos fatores decisivos para esse reflorescimento foi a vinda de artistas e de pensadores europeus, que chegaram a Nova Iorque refugiando-se da guerra. A New School for Social Research, por exemplo, fundada em Nova

[15] Lance Morrow, "1968 – Like a knife blade, the year severed past from future" *in TIME Magazine*- 1968 – 40th anniversary special. 21/07/2008, p.VI.

Iorque em 1919, era uma versão americana da Escola de Frankfurt e recebeu pensadores como Adorno, Horkheimer, Marcuse, Hannah Arendt, dentre outros que lá estiveram. Também foi lá que Erwin Piscator funda a Dramatic Workshop, em 1939/40.

Tomando as ideias e princípios do americano John Dewey entrelaçadas a alguns aspectos da Bauhaus[16], Josef Alber funda a Black Mountain College em 1933, que passaria a figurar como um dos principais polos artísticos para a geração vindoura e para a contracultura. A partir de um modelo tipo escola rural, na Carolina do Norte, a Black Mountain teria como fundamento básico a interdisciplinaridade, que se ajusta muito bem às experimentações de John Cage e de seu parceiro Merce Cunningham. No final dos anos quarenta, ambos tornam-se seus visitantes constantes, até o fechamento da escola em 1957. A partir daí, suas ideias tornam-se unanimidade para vários círculos de artistas, em especial aqueles que participam das ações iniciais dos *happenings* (1958-63), que frequentam a Green Galery ou a Judson Memorial Church, dentre outros.

Isso não quer dizer que artistas e pensadores americanos não pudessem por si só posicionar-se no centro das artes. Mas essa fusão entre pensadores e artistas dentro de um contexto político efervescente deu vazão a algo absolutamente inovador, tão ao gosto dos americanos. Os anos 1960 podem ser visto como a *avant-garde* americana, uma vez que muitos dos experimentos surrealistas, dadaístas, futuristas e outros que foram prematuramente tolhidos pela guerra, ganharam um novo impulso e fôlego nesse período nos Estados Unidos graças ao espírito otimista e de abundância propiciado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, em1945.

[16] Outros artistas da Bauhaus também aportaram nos Estados Unidos como o caso de Mies van der Rohe, Walter Gropius e Lázló Moholy-Nagy.

1.2. *SIXTIES* [17]

Mesmo cientes da enorme gama de produção desse período e evitando reduzi-la a um único movimento, é possível encontrar algumas características comuns entre as obras como, por exemplo, o desejo por uma linha mais horizontal, tanto na maneira de produzir como de criar ou apreciar arte. Há uma produção mais coletiva e menos individualizada.

No campo da dança e do teatro há uma valorização dos coletivos e a negação da figura centralizadora do coreógrafo ou do diretor de teatro. No caso da Judson Church Theater (1962-64) e que posteriormente deu origem ao Grand Union (1970-76), por exemplo havia a união de artistas expoentes como Steve Paxton, Trisha Brown, Yvone Rainer e Barbara Dilley em um só grupo. No teatro temos o Mabou Mines e o Performance Group, mais tarde nomeado Wooster Group, que embora liderados inicialmente pela figura do diretor, reuniam artistas fortes, que seguiram posteriormente em carreiras solo, como no caso de Philip Glass, JoAnne Akalaitis, Spalding Gray e Richard Schechner. Mesmo o *happening*, que mais tarde teve a figura de Allan Kaprow como principal representante, nasce a partir do trabalho de um grupo forte de artistas de diferentes linguagens: Simone Forti Morris, Carole Schneemann, Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Grooms e Robert Withman.

A junção de diferentes linguagens é iniciada por um processo de autocrítica em que os limites entre artista e obra e mesmo entre obra e público são problematizados:

> "Contemplação, redefinição por acidente e incidentes cotidianos tornaram-se fontes primárias da arte. Houve um reposicionamento da imaginação e da visão em detrimento da observação e da interação – e que acabaram por tirar o privilégio e domínio hierárquico na arte, resultando em um massivo distanciamento da figura do artista como um

[17] Deixaremos a palavra original e sem tradução justamente para manter a ideia de Richard Schechner que não se trata apenas de uma década, mas de uma atitude.

criador original." [18]

Percebe-se também obras que exaltam o sentido lúdico da arte, explorado em estruturas de jogos ou tarefas conjuntas que incluem artistas e público em uma mesma atividade. Essas estratégias de jogos, bem como os mapas aleatórios, foram tema das aulas e das obras de John Cage, que, ao lado de Merce Cunningham, influenciou fortemente essa geração de artistas. Há um afastamento do mundo artificial da abstração e uma aproximação aos materiais brutos e puros. Como apontado anteriormente, os artistas buscam procedimentos que lhes permitam não determinar por completo a obra, abrindo espaço para a improvisação ou outros meios que permitissem que a obra ficasse livre de suas preferências e gostos.

O espírito lúdico que animava as obras desse período permitiu a utilização de jogos populares em obras de arte. Não por acaso, em 1963 Viola Spolin edita *Improvisation for the Theater* reunindo mais de duzentos jogos teatrais. Esse primeiro livro, referência clássica para professores de interpretação, educadores e artistas, é fortemente inspirado pelo trabalho de Neva Boyd, importante educadora que tinha por base jogos recreativos e populares na condução de seu trabalho social. As regras de jogos comuns e de várias procedências étnicas eram adaptadas para criar cenas, movimentos, partituras e atividades de integração. Desse modo, ofereciam aos jovens estudantes a oportunidade de viver a cena dentro de códigos preestabelecidos, mas com liberdade de quebrar os padrões de comportamento e de explorar formas subversivas, contrariando a rigidez nas relações sociais e do corpo.

A utilização dos jogos também abriu espaço para o esporte, pela contaminação com o vocabulário físico ou das regras esportivas. É o caso do evento "9 Evenings" (1968), coordenado por Robert Rauschenberg, em que a plateia assiste a uma partida de tênis com Frank Stella e sua parceira de jogo em "Open score" ou da peça "The Saint and the Football Player" (1973), do grupo de teatro Mabou Mines, uma apologia ao futebol americano. O esporte

[18] OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, Arthur. *Training of the american actor.* TCG, New York, 2006, p.189.

servia ao mesmo tempo como ícone democrático, tanto para o acesso à como na comunicação simbólica da arte, além de incentivar a renovação do vocabulário da dança. Essa tendência também recuperou o tom popular, celebrativo e o gosto por uma arte livre e com apelo à transgressão.

Segundo Sally Banes, um dos fatores que contribuíram para o surgimento do sentido lúdico e do fascínio pelas estruturas dos jogos na produção artística foi "a ascensão do estruturalismo na linguística, na crítica literária e na antropologia bem como a popularização de modelos matemáticos da teoria dos jogos" [19].

A inclusão de não atores nos *happenings* de Allan Kaprow assim como a utilização de caminhadas e de ações prosaicas na dança (por Trisha Brown, Yvone Rainer e Steve Paxton) são alguns dos sinais da ruptura com a noção do profissionalismo ou de "coisa bem feita". Muitas obras queriam ficar livres das afetações profissionais seja de ordem prática ou estética. Aliás, algumas obras abolem por completo a observação, levando todos os presentes a participarem das ações na maioria das vezes cumprindo tarefas orientadas ou sendo colocados no centro do evento, em uma espécie de réplica condescendente.

Nota-se também a negação ou recusa das convenções artísticas. Em "Man walking down the side of the building", de 1970, e "Walking on the wall", de 1971, os dançarinos estão suspensos por cabos ligados a sua cintura e pélvis e que permitem que eles subam e caminhem pelas paredes do prédio e da sala de apresentação. Em "Roof", de 1971, os dançarinos se movimentavam sobre o telhado de um prédio em Nova York ao lado das caixas d'água típicas da cidade. Antes de ser uma coreografia, com reconhecíveis códigos de dança, estas obras abrem a discussão da relação corpo/espaço, onde este último é não só o lugar onde acontece a peça, mas também o tema da obra. Dessa forma abandona-se tanto a criação de um espaço ficcional para Giselles e Nijinskys, como as matrizes arquetípicas, tais como a Fragilidade, a Revolta ou a Ressureição tão caras à dança moderna, deslocando a discussão para a relação do corpo/arquitetura, em uma atitude clara de repúdio à ficção e à emoção.

---

[19] BANES, Sally *Greenwich Village 1963* Rocco, Rio de Janeiro, 1999, p.195.

Perseguindo a ideia de ambiente, ou de *environment*, artistas desse período inauguram a ocupação de espaços inusitados. Eles abrem as portas do espaço seguro e fechado dos ateliês e galerias, libertam-se dos museus, e invadem igrejas, pontes, vitrines, ruas e prédios abandonados.

O cotidiano entra não só inspirando novos procedimentos como novos temas. Os rituais do dia a dia, a utilização de diários, listas telefônicas, agendas, materiais baratos ou reutilizáveis, tudo o que estivesse à mão poderia servir de fonte ou material para a arte – trazendo à reflexão os aspectos vulgares, brutos, escatológicos e humanos da vida. Essa aproximação com os aspectos mais banais ou vulgares do cotidiano desmistificam ao mesmo tempo arte e artista.

Surge uma arte mais aberta e processual, menos preocupada com o acabamento ou finalização das obras. A ênfase está no processo, em sua duração e transformação no tempo. Nesse sentido, a experiência prevalece à representação, com um forte apelo à interatividade ou a uma arte que envolva fisicamente o espectador. Os testemunhos de processos fazem parte da obra: rabiscos, rascunhos, desenhos, modelos e protótipos, estudos, pensamentos e conversas despertam interesse. Ou ainda o que fez Robert Morris em "Continuous project altered daily", em que transfere seu estúdio para o espaço da exposição, confundindo o espaço privado e íntimo do ateliê para o espaço público da exposição com toda sorte de material espalhado pelo chão.

A importância e a exaltação do corpo é outro importante aspecto da arte produzida entre 1960 e 70. Segundo Sally Banes[20], esse período priorizara a experiência corporal e leva a representação do corpo até seus limites simbólicos e materiais. Essas experiências colocam em evidência a representação e a digestão de alimentos em inúmeras obras que têm a comida como tema. Colocam o nu físico em lugar nunca antes apresentado, exaltando os aspectos triviais: o corpo verdadeiro e imperfeito no lugar do corpo idealizado e belo. O papel sexual e a discussão de gênero começam a despontar. Os artistas da década de 1960 investiram no corpo uma extraordinária ousadia, tanto na exploração de seus significados como na de suas possibilidades sociais. Vemos emergir a aparência brutal, grotesca e

[20] Idem, ibidem..

escatológica da existência humana, um corpo de apresentação carnavalesca, como descreve o texto “I’m for an art...” de Claes Oldenburg, editado pela primeira vez em 1961:

> “Sou a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta ou o que for necessário. (...) Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire, se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida.[...] Sou a favor de uma arte de cebolas tenras e talos verdes e firmes. Sou a favor de uma arte do estalido das nozes e o vai-e-vem das baratas. Sou a favor da arte triste e marrom das maçãs apodrecendo.”[21]

Boa parte dos *happenings* dos anos 1960 explorou uma ideia de anti-espetacularidade, fruto, por assim dizer, da negação dos paradigmas e dos cânones das várias linguagens artísticas, não só do teatro. Essa atitude é decorrência de uma geração contestatória e anticonformista, cujo espírito pode ser verificado em trecho do manifesto escrito por Yvonne Rainer em 1965:

> “NÃO ao espetáculo não ao virtuosismo não a transformações e a magia e ao faz de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heróico não ao não anti-heróico não para o lixo imaginário não ao envolvimento do performer ou espectador não ao estilo não a sedução do espectador pelas artimanhas do performer não à excentricidade não para mover ou ser movido.” [22]

---

[21] OLDENBURG, Claes “Sou a favor de uma arte...” *in*: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de janeiro: Zahar, 2006, p. 67.

[22] O “No manifesto” de Yvonne Rainer foi publicado pela primeira vez em *Tulane Drama Review*, nº 2 (Winter,1965), p.10 como um pós-escrito de seu artigo “Some Retrospective Notes...”.

1.3. *ALL OVER* E PRESENTIDADE

Dentro do enquadramento histórico, e apesar de pontos de intersecção entre a enorme variedade da produção artística dos anos 1960, surge duas vertentes, dois polos equidistantes: de um lado a arte orgânica, sem fronteiras distintas entre vida e obra de Allan Kaprow, e de outro a arte imparcial dos minimalistas, focada sobretudo na recepção e no papel do espectador evidenciado nos textos e nas experimentações de Robert Morris. Esses extremos sintetizam de forma exemplar o espírito de uma época e suas aspirações compondo um terreno fértil para compreender o contexto e surgimento da técnica de *Viewpoints*.

As obras de Kaprow e de Morris são importantes também pela estreita relação entre as personagens desse pequeno e notório grupo de artistas que frequentaram as galerias e ruas do Soho. Morris é contemporâneo de Kaprow, tendo inclusive participado de alguns *happenings*, a maioria na galeria Reuben, ao lado de sua então companheira Simone Forti Morris, figura importante no movimento entre 1958-63 junto a outros artistas como Claes Oldenburg, Jim Dine, Red Grooms, Carole Schneemann, Robert Withman além, claro, do próprio Kaprow. Morris se afirma como pensador importante para o minimalismo, artista imprevisível e precursor da *land art*. Seus escritos desenvolvem dentre outros, um dos assuntos mais caros ao período: onde se realiza a obra de arte.

1.3.1. *O legado de Jackson Pollock* de Allan Kaprow

O legado de Jackson Pollock foi escrito em 1958, quase dois anos após a morte do *action painter* em um trágico acidente de carro. Em 1949, a revista *Life* lança, aos seus cinco milhões de leitores, a reportagem de duas páginas e meia com uma chamada provocativa de Clement Greenberg (“Seria ele o maior pintor vivo dos Estados Unidos?”), confirmando o quanto o artista agitava o ambiente artístico com sua arte fora de qualquer enquadramento e rotulação para a época. Um ano depois, Hans Namuth, um imigrante alemão e fotógrafo

da *Harper's Bazar*, realiza uma longa sessão de fotografias e posteriormente um filme[23] sobre a obra de Pollock em seu estúdio proporcionando a compreensão de seu trabalho e demonstrando que a técnica do *drip*, utilizada por ele, era um processo deliberado mais que uma ação do acaso. Pollock passa a ser considerado como uma espécie de "herói da ação".

Pela primeira vez no cenário das artes, Nova Iorque toma a dianteira no panorama internacional com o que seria denominado de Expressionismo Abstrato: o sucesso estrondoso de Jackson Pollock ao lado de artistas como Willem de Kooning, Arshile Gorky, Mark Rothko e Adolph Gottlieb, dentre outros. Por volta de 1955, o pintor estava prestes a mergulhar em um período de decadência e sua morte apenas antecipou um destino inevitável, consequência do consumo desenfreado de álcool com o qual vinha lutando desde 1930. Essa enorme repercussão da imprensa sobre Pollock tornou ainda mais violenta sua trágica morte em 1956. Contaminado por essa aura mítica, um jovem professor na Universidade, Kaprow, escreve um artigo para a revista especializada *ARTnews.*

Allan Kaprow estudou pintura com Hans Hofman, renomado artista alemão e professor, expoente do Expressionismo Abstrato. Diferente de seus contemporâneos, a segunda geração da New York School, Kaprow estava menos interessado na pintura ou na escultura que na maneira e processo de produzi-las e suas inúmeras possibilidades.

Nas fotos e filme de Hans Namuth, Jackson Pollock aparece literalmente no centro da obra, pisando sobre a tela. Enquanto as imagens exibem seus movimentos enquanto pinta, sua voz aparece em *off* em breves relatos sobre seu processo e sua arte. Esse material dá um enérgico impulso a Kaprow, de forma que seu artigo, *O legado de Jackson Pollock*, exploraria não apenas o artista, mas também o jeito tosco e selvagem de Pollock e a maneira como sua vida estava incorporada a sua obra e vice-versa. Kaprow tomou contato com a obra de Pollock ainda nos anos quarenta e, em torno dela, seu texto expressa profundo conhecimento: representa Pollock como um libertador que põe a ação no centro do processo criativo.

---

[23] "Jackson Pollock 51": https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo

A análise de Allan Kaprow projeta duas linhas temporais: passado e futuro. Critica amargamente as promessas feitas pela nova arte às aspirações e desejos dos artistas de sua geração, que se sentem perdidos sem Pollock. Quanto ao futuro, questiona os caminhos pelos quais poderão seguir a partir do que chama de "destruição da pintura", provocada por Pollock: um caminho sem perspectivas e sem volta. Ao interpretar Pollock, Kaprow revela-se a si mesmo, pois nos faz antever muito de sua arte e daquilo que um ano mais tarde se tornaria uma nova categoria ou linguagem: o *happening*, denominação forjada pelo artista, na série "Eighteen Happenings in Six Parts", na Galeria Reuben em Nova Iorque.

O texto é contaminado pela dor e angústia da perda, não só por tratar da morte de um grande artista, mas por ter sido ele a figura central de um grande fracasso: a Nova Arte. Com Pollock morrem todos os sonhos que essa arte deflagra:

> "Sua posição heroica fora em vão. Em vez de levar à liberdade que prometia a princípio, ela não só causou a perda de poder e possivelmente a desilusão em relação a Pollock, mas também nos fez ver que não havia solução. E aqueles entre nós ainda resistentes a essa verdade terminariam do mesmo modo, dificilmente no topo. Assim pensávamos, em agosto de 1956." [24]

Kaprow faz uma analogia entre o estado de decadência de Pollock e o declínio da Nova Arte, em que a morte apenas o poupou de um envelhecimento ainda mais dolorido, consequência do declínio que se anunciava há pelo menos cinco anos devido ao consumo incontrolável de álcool. A repetição, o embotamento, o retorno às formas anteriores marcam o esgotamento das promessas de libertação feitas pela Nova Arte. Em vez de manterem a rebeldia e a irreverência, foram assimiladas pelos programas das escolas de arte:

---

[24] KAPROW, Allan "O legado de Jackson Pollock" *in*: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de janeiro: Zahar, 2006, p.59.

> "O ato (*action* ou gesto) de pintar, o novo espaço, a marca pessoal que gera a sua própria forma e sentido, o entrelaçamento infinito, a grande escala, os novos materiais passaram a ser, agora, clichês nos departamentos das escolas de arte. As inovações foram aceitas e se tornaram parte dos livros de teoria."[25]

Para Kaprow, a morte de Pollock ganha valor simbólico, pois ele representava a atitude genuína de liberdade, de transgressão, de disposição em retirar do ordinário um sentido extraordinário. Através de suas obras, manifesta-se o desejo por atitudes toscas, francas e emotivas, como a própria natureza de Jackson Pollock. Sua arte convida o espectador a uma experiência de elevação ou escape, que Kaprow traduz como êxtase:

> "Éramos parte dele: ele talvez fosse a encarnação de nossa ambição por uma libertação absoluta e um segredo compartilhado de virar as velhas mesas cobertas de quinquilharias e champanhe choco. Vimos em seu exemplo a possibilidade de um espantoso frescor, uma espécie de cegueira extática."[26]

O êxtase sugerido por Kaprow pode ganhar vários sentidos: há exaltação na sacralidade misteriosa da fé, no ato sexual e instintivo, no zen ou no Nirvana, na alucinação lisérgica das drogas, no ritual e sua catarse. Sua comparação, no entanto, traz a ideia de falta de controle, de submissão a uma força vital, extracotidiana, mas que não está separada da vida ou da razão de existência: Kaprow/Pollock conclamam pela ação corporal e pelo prazer mundano.

A partir daqui, o autor sugere quatro tópicos ou balizas para análise da obra de Jackson Pollock: Gesto, Forma, Escala e Espaço.

---

[25] Idem, ibidem, p. 39.
[26] Idem, ibidem, p.37.

1.3.1.1. Gesto

O gesto em Pollock vai além do pincel ou do movimento do pulso. Seu gesto estendia-se por todo seu corpo: parado, gotejando a tinta em uma mesma área, em movimentos repetitivos ou em deslocamentos. A tela está estendida sobre o chão, sem chassi, e seu corpo está literalmente no centro da obra, por vezes pisando sobre a tela. Kaprow aproxima a técnica de Pollock a uma espécie de processo ritualístico, em que a tinta é apenas um de seus elementos. O ritual é algo subjacente à obra de Pollock e o quadro, mera consequência do ato, ou seja, o gesto é anterior à própria pintura. O ato repetitivo, em Pollock, é tratado por Kaprow mais como uma técnica do que uma estética. Mesmo assim, ele repudia a ideia de uma apreensão intencional. Para Kaprow, a repetição está mais próxima da ênfase ritual do que de uma escolha conceitual.

Na apreciação de um quadro de Pollock, Kaprow percebe uma permutação de fluxo contínuo e ininterrupto entre o artista, a obra e o espectador, de tal forma que este último sente-se compelido a participar da obra, evidenciando ainda mais seu caráter ritualístico. Isso parece marcar profundamente a obra que Kaprow irá produzir se pensarmos na interatividade que os *happenings* propõem.

Não se trata aqui do corpo como tema ou assunto. O gesto, movimento produzido pelo corpo do artista na produção do quadro, inaugura a compreensão de uma arte que é atitude, uma vez que enfatiza a ação como gesto primordial da arte. A tinta sobre a tela é consequência de um ato que oscila entre o vigor de um gesto ou a contemplação da ação da gravidade.

1.3.1.2. Forma

O texto parte do princípio comum que a obra, seja ela qual for, é “lida” pelo espectador. Esse processo exige que o leitor organize os materiais apresentados e os “textos” que a obra apresenta. É do encontro e da interação com a obra que o espectador extrai ou completa os significados. Segundo a análise de Kaprow, a entrada do olhar na obra de Pollock se dá por qualquer lugar do quadro. Não há um ponto inicial que capte a atenção do fruidor e o

conduza para as próximas estações da narrativa visual. Ele quebra a noção de centro, frente e fundo, simultaneidade, série ou repetição, volume ou outras noções de composição. Pollock rompe com a ideia de linha narrativa ou de condução do olhar, pois quer livrar-se da ideia usual de Forma, como começo, meio e fim ou qualquer variante, tal como a fragmentação.

O gesto de Pollock resulta em um emaranhado de linhas que estruturam um espaço ficcional representado pelo artista de maneira nada familiar. Os entrelaçamentos infinitos colocam o espectador em uma permanente sensação de instabilidade lançando seu olhar em várias direções. A trajetória livre pelo quadro e a ausência de paradas ou de vazios causa uma espécie de vertigem. A descrição de Kaprow é análoga à de uma experiência tridimensional ao usar palavras como emergir e imergir, sugerindo um mergulho que se projeta para dentro e para fora da tela. A sobreposição de materiais como areia, metais, gravetos e vidros são amalgamados por camadas e camadas de linhas.

Segundo Kaprow, Pollock rompe os limites da tela e do enquadramento, abolindo a seleção de assunto ou de recorte. Os ataques de tinta sobre a tela são minimizados à medida que se aproximam da necessidade de corte. Para evitar que essa diminuição não seja percebida, o artista esbanja tecido para o lado de dentro do chassi. Kaprow explica que o fim do quadro não representa, no entanto, o fim da obra, pois ela continua se projetando e se desdobrando em nosso espaço mental, efeito que ele chama de *all-over*.

Como vimos, Kaprow compreende Forma como narrativa ou condução do olhar, mas também sugere que a compreendamos por Dinâmica, ou seja, a experiência de Tempo (velocidade e duração) que a obra de Pollock propõe. Se não há inicio, consequentemente não chegamos a um fim e em seu lugar persiste a sensação de incompletude e de permanência. A esse efeito de infinito Kaprow denomina *continuum*: a apreensão do Tempo acontece de forma alongada, expandindo a percepção do real e causando a sensação de delírio ou perda de consciência do próprio corpo no espaço.

Podemos concluir que em vez de uma negação da narrativa, o que encontramos em Pollock é a explosão dela.

A posição de Kaprow em relação à narrativa parece determinar sua obra enquanto artista. Os *happenings* abandonam o enredo, tão comum no teatro. Ideias como apresentação, desenvolvimento, clímax e conclusão, bem como a concepção de causa e efeito são abandonados pelo *happening* e até mesmo pelo próprio teatro. Eles são substituídos por uma estrutura que poderia ser chamada de insular ou compartimentada. No teatro convencional é necessário o acúmulo de informação para que se possa compreender a situação: quem são as pessoas, o que está acontecendo ou pode acontecer etc. Já na estrutura compartimentada, cada unidade está fechada nela própria. Não há uma linha lógica na qual a informação seja passada de uma unidade para outra. As unidades narrativas no *happening* podem acontecer de maneira sequencial ou simultânea.

1.3.1.3. Escala e Espaço

A noção de escala se dá na relação de proporção entre dois ou mais corpos no espaço. A opção de Pollock é por telas superdimensionadas, que variam em média de quatro a sete metros de extensão. Essa escolha é vista por Kaprow no sentido de reforçar a ideia de ambiente, mais do que salientar a característica mural que muitas vezes é associada ao trabalho de Pollock. É inevitável, no entanto, que esse ambiente no qual o espectador está envolvido leve-o a experimentar o espaço de outra forma. A sensação de *all-over* descrita acima, associada ao tamanho da tela, provoca, segundo Kaprow, um efeito contrário aquele do *trompe l'oeil*: em vez de se entrar no quadro impulsionado pelo efeito de ilusão das linhas em perspectiva e pela proporção entre os elementos, é o quadro que se projeta para fora, atingindo o espectador como em um efeito 3D.

Kaprow vê nessa ação outro aspecto bastante significativo das produções do período: a interatividade provocada pelo envolvimento do ambiente convidando o espectador a ser mais que mero observador, pois ele encontra-se no meio da obra.

1.3.2. A Influência do Minimalismo

> "Eu desenvolvi um projeto a fim de encontrar os materiais e princípios envolvidos no fazer teatral. Esse projeto finalmente levou-me para Nova Iorque e a uma comunidade de artistas que eu chamo de desconstrucionista: artistas que preferiam trabalhar com a mecânica, mais do que com a expressão". [27]

O impacto do processo de desconstrução, próprio do minimalismo, exerceu enorme influência sobre Mary Overlie. Isso se deu em boa parte como uma forma de rejeição aos temas da dança moderna e do expressionismo que lhe é associado. O minimalismo surgiu em meados dos anos 1960 e teve sua maior produção concentrada em Nova Iorque. Ao contrário dos artistas *pop* e, mais anteriormente, dos expressionistas abstratos, os minimalistas anseiam pela forma geométrica pura, suas propriedades físicas como proporção, textura, forma e ritmo. O minimalista acredita em uma essência pura e física dos elementos, aceitando a natureza própria de cada material que ele explora como um fim em si mesmo.

Há um repúdio declarado à emoção, à metáfora, ao subjetivismo, à ilustração e, em consequência disso, o minimalismo é bastante enfático quanto à criação de objetos/obras despersonalizadas. Sua atitude, portanto, parece fria e imparcial. No entanto, apesar de um enfoque maior na propriedade física dos materiais, o maior deslocamento ocorre na perspectiva do observador, que assume uma nova categoria: a imaginação e a visualização dão lugar à participação interativa. Subverte-se a hierarquia de invenção da obra de arte e afasta-se definitivamente a figura do artista como gênio ou como criador exclusivo e original.

A contemplação e a definição acidental tornam-se fontes de criação. Movimentos, atitudes e elementos do dia a dia passam a ser largamente utilizados no campo das artes visuais, da escultura, da dança e dos

---

[27]OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, Arthur. *Training of the american actor.* TCG, New York, 2006.p.187.

happenings. Segundo Mary[28], esses artistas desenvolvem um novo conjunto de habilidades focado na capacidade de ler o espaço com seus corpos, dissecando o tempo em várias perspectivas. Suas obras, antes de ser sua expressão, trazem à tona estruturas que se completam somente através daqueles que as assistem. Aliás, a palavra "espectador" passa a ser obsoleta uma vez que o intuito desses artistas era subverter ou eliminar a hierarquia da criação artística. E é nesse sentido que os artistas tornam-se propositores de experiências que se completam na presença ou na participação ativa do outro.

O espírito e o pensamento da época se voltam principalmente para obras que ressaltem o momento presente, o agora. Uma grande influência nesse sentido foi sem dúvida John Cage, com seu sistema de música aleatória ou de controle do acaso, que tem como ponto principal a aceitação do caos, em vez da ordenação da vida. A obra de arte não é mais um instrumento do discurso do seu autor ou a afirmação de sua visão de mundo. Pelo contrário, o acaso e o aleatório libertam a obra dos gostos e preferências de seu autor.

A ideia de série ou repetição, de desmembramento e isolamento das partes de um todo também estão associadas ao minimalismo. Para Overlie, toda arte se dá através de uma combinação de informações dentro de um sistema lógico específico. Compara, por exemplo, o *Viewpoints* a um cubo mágico, em que as partes giram e se cruzam, mantendo a integridade e autonomia de cada parte, mas possibilitando inúmeras combinações.

1.3.3. *O tempo presente do espaço* de Robert Morris

O texto *O tempo presente do espaço* traz à tona a noção de *presentidade*. A questão da presença é antiga em muitas áreas das artes, mas diferente do campo das artes cênicas, onde tais preocupações estão centradas na figura do ator ou bailarino, no texto de Robert Morris a questão é deslocada para a figura do observador.

Morris é conhecido sobretudo como escultor, mas sua obra abrange grande diversidade de meios, procedimentos e materiais, dentre os quais a

[28] Idem, ibidem, p. 189.

escrita. Teve enorme importância para o *happening*, a *land art,* a arte processual e a instalação. Estudou dois anos de engenharia e depois migrou para a arte, sem ainda definir uma área. Fez dança e atuou em filmes até mudar-se para Nova Iorque em 1961, onde teve uma breve passagem pelo teatro com o Living Theater. Dentre tantas atividades, estudou história da arte na Hunter College e finalmente consolidou-se na escultura. Foi casado com a dançarina Simone Forti e entre suas parcerias destaca-se "Sew Saw*"* com a participação de Yvone Rainer, que mais tarde se tornaria sua amante. Ele ainda trabalhou com a artista e feminista Carolle Schnnemann.

Simone Forti e principalmente Yvonne Rainer foram importantes influências sobre o pensamento de Mary Overlie. A obra "Continuous Project – Altered Daily"*,* de Rainer e seus parceiros Becky Arnold, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Lloyd e Steve Paxton do Grand Union, foi apresentada em 1970 no Whitney Museum e era baseada em uma instalação de Morris de mesmo nome.

Em *O tempo presente do espaço* a relação tempo/espaço será a alavanca central do pensamento de Robert Morris. Logo na abertura de seu ensaio, Morris introduz uma palavra sem tradução para o português: *presentness*. Em importante nota da edição brasileira há uma justificativa do emprego da palavra "presentidade" para a palavra *presentness*, que ao pé da letra seria o sentido de presença como atualidade em processo ou *continuum*[29]. Essa ideia também é reforçada pelo título original, (*The present tense of space*), pois *present tense* se refere também ao tempo verbal, o que sugere que a experiência do espaço está vinculada à permanência distendida no tempo presente.

Morris define "presentidade*"* por "estado de existência" (*state of being*) e aponta que boa parte da produção dos anos setenta está voltada especialmente para obras que tem o tempo como foco e que a análise ajuda a

[29] MORRIS, Robert "O tempo presente do espaço" *in*: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 402. Há uma nota importante conferida à *presentness* que justifica a escolha da tradução: "Dada a inexistência de tradução vernacular em português que abarque o sentido de *presença* como *atualidade em processo*, optamos por adotar o termo 'presentidade', introduzido por Milton Machado na tradução do texto de Michael Fried ('Art & Objecthood' *in*: *Artforum* 10, jun. 1967)."

tornar os impulsos do “novo trabalho” ainda mais perceptíveis, conscientes e articulados:

> “O tempo está no trabalho mais recente de um modo como nunca esteve na escultura do passado. As questões modernistas de inovação e radicalismo estilístico parecem não ter nada a ver com essas mudanças. Talvez o que esteja sendo discutido nesse caso seja mais uma mudança na avaliação da experiência”. [30]

Seu texto, no entanto, não preocupa-se em analisar as obras dos anos setenta, mas utiliza-se de exemplos que apresentam uma relação estreita entre a escultura e a arquitetura: a capela Médici e o vestíbulo da Biblioteca Laurentiana, ambos de Michelangelo, a “Porta do Inferno” e as figuras “O Pensador” e “Balzac”, de Rodin[31] e finalmente as ruínas das Termas de Caracala, em Roma e o Parque Nacional de Mesa Verde, no Colorado.

Tudo começa por uma tentativa de localizar, ou fisicalizar, o espaço mental: “*Esse espaço não existe no corpo e, no entanto, sem ele não há consciência*” [32]. Em seu texto, Morris evita as explicações de teorias dos fenômenos imagísticos, mas encontra no psicólogo Julian Jaynes[33], no filósofo George Herbert Mead[34] e na psicologia social suporte para sua ideia de *presentidade*, tendo se debruçado especialmente na leitura de *Mind, self and society*, livro de 1934.

---

[30] Idem, ibidem, p.402.

[31] As obras de Rodin citadas por Morris seriam exemplos máximos da representação de espaço mental, pois são “seres e estados retirados diretamente da literatura, que habitam o espaço do pensamento e não o espaço exterior”, embora o espaço mental tenha um traço que não é compartilhado com o espaço presente. Há algo que se completa em nós ao observar a figura em espaço tempo atual. É a manifestação de seu pensamento (nesse caso na dupla via: autor e figura), uma das principais analogias da consciência, segundo Morris.

[32]MORRIS, Robert “O tempo presente do espaço” *in*: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 403.

[33] Controverso psicólogo estadunidense (1920-1997) conhecido pelo livro *The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind* (1976), em que aprofunda a questão da consciência humana e sua evolução.

[34] George Herbert Mead, (1863 -1931), foi um importante filósofo americano que contribuiu enormemente para a psicologia e a sociologia. Amigo de Dewey, ambos pertencem à corrente filosófica denominada de Pragmatismo.

Segunndo Morris, Mead divide o *self* entre "eu" e "mim", sendo o primeiro um *self* mais ligado ao fluxo e ao tempo presente e o segundo um *self* reconstituído, mais para a estaticidade e o passado. Interessa para o artista as imagens estáticas e em fluxo do espaço mental: "*a oposição binária entre fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado parece ser uma constante no que diz respeito ao processamento de imagens*" [35].

O tempo presente tem a ver com a permanência no espaço, enquanto o tempo passado relaciona-se à memória. A ação do autor é localizar e analisar a percepção da apreensão do espaço no tempo:

> "O que desejo juntar, para meu modelo de presentidade é a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico daquela de um presente continuamente imediato. O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. O corpo está em movimento, os olhos se movimentam interminavelmente em várias distâncias focais, fixando inúmeras imagens estáticas ou móveis. A localização e o ponto de vista estão constantemente se alternando no vértice do fluxo do tempo." [36]

Se há dois *selves* (o eu e o mim) há, consequentemente, duas percepções distintas e complementares do tempo. A primeira mais ligada ao espaço temporal no contínuo presente, e outra aos objetos estáticos, um constituinte retrospectivo que estabelece justamente a relação com os objetos e que os reconstitui. Morris continua dizendo que quando algo é conhecido por meio do comportamento mais que pela imagem, encontra-se mais ligado ao tempo na qualidade de duração do que em relação a um todo estático: *"Portanto, presentidade tem sua localização no comportamento facilitada por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens"* [37].

Os exemplos que se seguem, no entanto, não são tão específicos se comparados aos anteriores, mas tomamos a própria produção de Morris, seja

---

[35] COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Gloria. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 403.
[36] MORRIS, Robert "O tempo presente do espaço" *in*: COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Gloria. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 404.
[37] Idem, ibidem, p. 403.

na série de objetos específicos ou nas obras do que veio a ser chamada de *land art.* Como referência, fica claro o que Morris quer dizer ao referir-se a apreensão do espaço pelo comportamento. A instalação (*environment*) e a *land art* terão um lugar nunca visto antes na história da arte e apesar de esses artistas não estarem preocupados com a originalidade, serão obras inovadoras e que guardam, em certo sentido, poder tão envolvente e esmagador quanto os conjuntos arquitetônicos em ruinas aos quais se referiu Morris no inicio de seu texto.

Morris esforça-se não por compreender os estados de sua arte ou processo criativo, mas por investigar como se dá a percepção do objeto artístico ou o que acontece no momento exato de sua apreciação. Está interessado em compreender os mecanismos que operam e manejam a experiência, tomando o tempo presente e sua perpétua duração como um dos principais fatores na apreensão do espaço, tanto no caso da arquitetura quanto no da escultura. O foco de seu discurso não está sobre a obra ou o corpo do performer, nem na maneira como o artista manipula, edita ou articula sua experiência, mas em como o observador (participativo ou não) a elabora. Eis aqui um importante e crucial ponto da arte dos minimalistas: a percepção e a afirmação do tempo presente. Todo esforço de Morris ao longo desse texto é no sentido de tornar essas noções ainda mais conscientes e articuladas. “Experiência”, “estado de consciência”, “modos de percepção” ganham fôlego e interesse por parte dos artistas desse período, alcançando seu auge na *land art*.

Mary Overlie, assim como os artistas com quem conviveu em Nova Iorque, acredita que mais que impor sua visão sobre o mundo, é necessário que se questione o que é o mundo. Nesse sentido, expõe as estruturas que sustentam suas obras mais do que as escondem. Mais do que testemunhar, o espectador irá questionar seu papel na arte, atuando de maneira mais democrática, colaborando para unir duas extremidades até então colocadas como opostas: artista e espectador.

Nesse contexto, diz Mary:

> "Essa interpretação do que é arte ou criatividade, longe de ser caótica ou passiva, está baseada no princípio de que o ato de observar ou testemunhar gera uma estrutura própria. Essa estrutura produz seu próprio curso sem as ideias pré-concebidas e definitivas criadas por uma única pessoa/artista. Isso pode parecer uma abordagem casual demais, pouco exigente. Mas esse novo modo de trabalhar é extremamente vigoroso. Requer concentração e vigilância constantes que mantenham seu conhecimento em controle para, dessa forma, estar receptivo àquilo que os materiais ou os acontecimentos estão tentando comunicar, ou seja, para além daquilo que já é conhecido. Pode-se dizer que essa é uma prática do desconhecimento em detrimento do conhecimento. Para uma mente treinada para a condição hierárquica, esse conceito pode parecer enigmático mais do que efetivo ou exequível. E na realidade é, justamente, o que todo ser enfrenta ao deparar-se com aquilo que não conhece." [38]

Se de um lado Allan Kaprow com seus *happenings* deu continuidade ao caráter ritualístico e irreverente da arte de Jackson Pollock, intensificando o encontro e desmistificando a fronteira entre artistas e participantes, por outro, Morris e os minimalistas trabalharam duro para tirar a carga emotiva e atenuar as escolhas e preferenciais dos artistas sobre a obra, deixando a cargo do observador sua realização. O *Viewpoints* se encontra em um ponto intermediário entre uma arte ritualista, de impulsos orgânicos e ordinários, de ausência de recorte ou fronteira entre cena e plateia de um lado, e, de outro, uma arte imparcial, concreta, de negação da cena ficcional e de afirmação da percepção do tempo presente.

[38]OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, Arthur. *Training of the american actor.* TCG, New York, 2006, p.189.

CAPÍTULO II – MARY OVERLIE

2.1. A HISTÓRIA DE UMA TEORIA

Falar das origens do *Viewpoints* exige considerar duas personagens: Mary Overlie, criadora do *Six Viewpoints*, e Anne Bogart.

O *Six Viewpoints* é formalizado pela primeira vez em 1976 e tornado público em 1978 em uma aula do curso de graduação em teatro na Experimental Theater Wing da Tisch School, na New York University, onde Mary atua até hoje como professora. A criação dos *Six Viewpoints* não está dissociada das circunstâncias históricas, como vimos no capítulo anterior, nem do percurso de vida de sua criadora, ainda mais em se tratando de um período que enfatiza tão fortemente as ligações entre arte e vida. Isso fica mais evidente no *site* relativo aos *Six Viewpoints*[39] quando Mary destaca sua infância em Montana, seus vizinhos, amigos e eventos pessoais não como meros fatos triviais, mas como fundadores de seu pensamento e de sua invenção.

2.2. MONTANA

Montana está situada na fronteira com o Canadá e é caracterizada por suas grandes planícies, a mais de mil metros acima do nível do mar, e por elevadas cadeias de montanhas rochosas. Foi nesse cenário que Mary Overlie nasceu, no ano de 1946, na cidade de Bozenam. Montana é ao mesmo tempo ponto de partida e também de retorno: *"Eu nunca deixei Montana, ela não é coisa do passado. Eu sempre terei coisas a dizer sobre Montana."* [40]

As montanhas em seus diferentes níveis e volumes provavelmente a inspiraram a usar a perspectiva como uma poderosa ferramenta e, embora a técnica tenha se modificado ao longo dos anos, o jogo entre planos e linhas nunca se alterou dentro de seu sistema. A linha do horizonte, destaque da paisagem de Bozeman, se reproduz no estúdio, nas salas de aula e nas ideias

---

[39] http://www.sixviewpoints.com/

[40] BOGART, Anne *Conversation with Anne*, TGC, 2012, NY, p. 472.

de Mary Overlie. Há uma combinação contínua entre a expansão do espaço, a multiplicação de focos, perspectivas e enquadramentos.

No cenário de Bozeman dos anos 1950, há alguns personagens que a influenciaram fortemente, como o casal de artistas plásticos Gennie e Robert DeWeese, por exemplo:

> "Eles foram meus tutores e me ensinaram o prazer da investigação daquilo que está ao meu redor, atenta às minhas próprias experiências, minha própria lógica, eles me incentivaram a tomar responsabilidades pelas minhas ideias e a encontrar uma linguagem para comunica-las." [41]

Da convivência com o casal vizinho da família Overlie, Mary entrou em contato com um numeroso grupo de artistas. Ela ouvia tímida, atrás de uma cadeira, discussões intermináveis a respeito de forma, criação e liberdade de expressão. Foi assim que ela compreendeu que a comunicação pode ocupar um lugar vital na arte.

Os DeWeese retornaram a Montana em 1949 para serem professores na faculdade do Estado, tendo participado da formação de artistas renomados que passaram por lá, como o ceramista Rudy Autio e o escultor Peter Voulkus. A chegada do casal injetou novas cores à comunidade artística da região, cuja visualidade era muito contaminada pelas pinturas de Charlie Russell, como aponta a crônica de Gail Schontzler para o jornal *Bozeman Daily Chronicle*:

> "Paisagens coloridas do oeste, cawboys, índios, cavalos. Um passado romântico. Os DeWeese trouxeram as ideias do leste europeu que iriam abalar as coisas. A arte poderia ser abstrata. A arte poderia ser uma brincadeira. A arte poderia refletir o que acontecia dentro do artista, aqui e agora. A arte poderia ser livre." [42]

---

[41] http://six*Viewpoints*.com/Theory_1.html

[42] http://www.bozemandailychronicle.com/100/newsmakers/article_1c0afdfc-2ebe-11e1-b4ab-001871e3ce6c.html

No jornal *Bozeman Daily Chronicle* percebe-se que a influência do casal DeWeese não se dava apenas através de sua arte, mas também de seu estilo de vida: a boemia plena de discussões sobre arte e cultura, reunindo artistas, filósofos e cientistas de todo o campus. Eles misturavam arte e vida de uma forma que a comunidade artística de Montana não havia visto e incentivavam todas as linguagens artísticas: dança, teatro, escultura ou pintura. O ateliê, a casa, os filhos, os desenhos, os amigos e a arte formavam uma só coisa.

Essa liberdade contrastava com o contexto político da época, marcado, por volta de 1950, pelo macartismo[43]: Bozeman estava entre as cidades mais conservadoras. Para se ter uma ideia, Eleonor Roosevelt, a ex-primeira dama e defensora das Nações Unidas e dos direitos humanos, foi impedida de falar na faculdade da cidade por ser considerada controversa e comunista. Foi nessa comunidade que o casal DeWeese expôs não apenas uma nova arte, mas um jeito libertário de viver e valorizar a vida. Mary afirma a importância do casal naquele cenário:

> "Eu testemunhei cada um dos meus tutores em um lugar especial no mundo, tendo que lutar pela liberdade para manter uma visão aberta da vida. Eu os vi trabalhando arduamente para manter sua credibilidade em uma sociedade que não se sentia confortável com pessoas que criavam suas próprias ideias." [44]

Uma das filhas do casal, Tina, conta ter encontrado escrito, no caderno de rascunhos de seu pai, a palavra "reponsabilidade", que ele definia como a habilidade de responder. Segundo ela, seu pai estava sempre fazendo algo, rabiscando em pedaços de papel, fazendo colagens com qualquer coisa que estivesse à mão: "*ele sentia que esse era o significado de ser responsável*"[45]. Em inglês a palavra *responsable* (responsável) pode ser traduzida como ser

---

[43] O macartismo define um período de intensa patrulha anticomunista ocorrida entre o final dos anos 1940 até meados dos anos 1950. O termo foi cunhado para criticar as ações do senador americano Joseph McCarthy.

[44] *Apud* Sally R. Sommer, "Mary Overlie – I was a wild indian who happened to dance" *in*: *The drama Review*, NY, 1980, vol. 24, no. 4, p. 43.

[45] http://www.montana.edu/mountainsandminds/article.php?article=9132

capaz (*able*) de responder a algo (*response*). Portanto, ele se mantinha sempre em contato com o que estivesse ao seu redor, buscando a tudo transformar. Essa lição de Bob DeWeese parece ter ficado para Overlie. Sally R. Sommer afirma um pensamento bastante similar a respeito de seu trabalho:

> "Quando Overlie trabalha com um grupo grande de pessoas improvisando – seja em uma apresentação ou na sala de aula – eles parecem ter uma percepção bastante afinada uns dos outros. É uma coisa que Mary tem muita habilidade e consegue passar para os outros com muita facilidade. Essa consciência do outro é baseada na ideia de estar altamente atento e antenado com as outras pessoas, respondendo em vez de agindo, mais seguindo do que liderando. Essa técnica de se fazer consciente do que se passa na cena foi desenvolvida nos primeiros anos de treinamento em dança ainda em Montana." [46]

Apesar de terem produzido inúmeros trabalhos em diferentes suportes, o casal tornou-se conhecido internacionalmente através do livro de Robert Pirsig[47], *Zen and the art of the motorcycle maintenance (*Zen e a arte da manutenção de motocicletas*)*, de 1974, que vendeu mais de cinco milhões de exemplares em todo o mundo. A história relata uma viagem que pai e filho fazem, acompanhados de um casal de amigos, de motocicleta, cruzando o país de Minnesota até a Califórnia. Longos trechos foram inspirados em conversas do autor com seus velhos amigos Bob e Gennie DeWeese, personagens do livro. A narrativa instiga por alternar momentos da relação entre pai e filho, da paisagem e das pessoas que cruzam seu caminho com reflexões a respeito do significado da existência, além da forte rejeição ao consumismo. A importância do livro não se deve, no entanto, ao fato de ter tornado conhecido o casal DeWeese, mas por expressar o pensamento alternativo da cultura *beatnick* e

---

[46] Sally R. Sommer, "Mary Overlie – I was a wild indian who happened to dance" *in*: *The drama Review*, NY, 1980, vol. 24, no. 4, p. 49. Em inglês a palavra respons- e (resposta) e respons-able (responsável) não dão o jogo equivalente em português. Em inglês, *responsable,* se traduzido ao pé da letra significa *aquele apto ou capaz a responder*.

[47] Pirsig foi uma criança superdotada: ingressou na universidade aos 15 anos. Após servir na Coreia do Sul, retornou para Minnesota e completar o curso de filosofia. Porém, em 1950 e parte para Banaras Hindu University, na Índia para estudar a filosofia oriental.

da contracultura. A longa viagem de costa a costa, em suas diversas situações, são pretexto para que o autor explore reflexões filosóficas e religiosas. Ainda hoje, Mary considera o livro *Zen and the art of the motorcycle maintenance* como uma das obras fundamentais para compreensão dos *Viewpoints*. Há uma passagem bastante elucidativa em que o autor compara uma viagem de carro a uma viagem de moto:

> "Em um carro você está sempre dentro de um compartimento e, porque você está acostumado a isso, não se dá conta que através da janela do carro tudo que você vê é parecido com assistir TV. Você é um observador passivo e tudo acontece a sua frente, de maneira entediante, em uma sucessão de quadros. Em uma moto a moldura desaparece. Você está completamente em contato com o que está acontecendo. Você está em cena, não apenas como observador, e a sensação de estar presente é esmagadora." [48]

Esse breve trecho ilustra, por exemplo, como na técnica de *Viewpoints* os aspectos físicos e arquitetônicos da sala, a luminosidade, a sonoridade são fontes permanentes de estímulos, com as quais os atores se relacionam. Na técnica tudo está em jogo no momento presente da improvisação, como na viagem de moto. Não há enquadramento, pois não há um único foco de ação.

O ambiente *beatnick* dos DeWeese era contrabalançado, no entanto, com uma rigorosa disciplina corporal. Mary teve uma infância absolutamente a céu aberto, com seus cinco irmãos, todos mais novos que ela, e se orgulhava de sua habilidade corporal, que era, naturalmente, superior à deles:

> "Eu aprendi a andar em uma bicicleta que eu achei, sem pneus, sem a borracha, apenas o aro de metal. Era uma bicicleta de menino e muito grande para mim, então, de um jeito inacreditável, eu machuquei meu osso pubiano, mas aprendi a andar naquela bicicleta. Eu tinha um bote. Eu era famosa por saber navegar nas correntezas torrenciais de

[48] PIRSIG, Robert M., *Zen and the art of motorcycle maintenance.* William Morrow & Company, INC. New York, 1999, p. 12.

> Montana. Ninguém, além de mim, conseguia usá-lo porque ninguém conseguia controlá-lo.” [49]

Habilidade corporal e senso investigativo foram as principais conquistas de sua infância em Bozeman, onde certamente a vida selvagem proporcionou os elementos essenciais para essas conquistas. Mary não aparenta ser um modelo de pessoa comunicativa. Sua personalidade é tímida, mas seu mergulho para dentro foi radical, tomando-lhe vinte e sete anos para a estruturação de sua técnica.

Foi seguindo os passos de uma amiga que Mary iniciou, aos nove anos, as aulas de balé. A classe era pequena, ao todo quatro garotas. Seu professor, Harvey Jung, foi membro da New York City Opera Ballet e acabava de retornar para Montana depois de ter dançado com Jerome Robins e participado de musicais da Broadway. Isso foi por volta de 1955 e Jerome Robins já era famoso, mesmo antes de seu grande sucesso, *West Side Story.* Apesar de seu professor ser muito exigente, até os dezessete anos Mary diz nunca ter visto um espetáculo de dança:

> “[Meu professor era] extraordinário. Apesar de ter se recusado a nos ensinar sequências de combinações de passos, aprendemos uma ótima barra de balé. Então eu nunca soube como era dançar balé, apesar de ter um corpo de bailarina. Em substituição a essa falta, e eu o amo por isso, ele nos treinou para a improvisação. Ele dizia “escolha uma cor, vermelha, amarela, preta e faça uma dança para isso”, ou “crie passos que faça você se mover pela sala e que evoquem a imagem de um pássaro”. Era fantástico. Não nos era pedido para usar o vocabulário do balé, ele teria nos matado se o fizéssemos, pois ele nunca havia nos ensinado. Eu sabia o que era um battment, mas não sabia como usá-lo.” [50]

---

[49] *Apud* Sally R. Sommer “Mary Overlie - I was a wild indian who happened to dance” *in*: *The drama Review*, NY, 1980, vol. 24, no. 4, p. 47.
[50] Idem, ibidem, p. 48.

No começo, Mary não estava muito interessada no balé, mas lhe chamou a atenção o fato de ter um alvo físico a ser alcançado, como fazer um *plié* perfeito, por exemplo. Mary começou a se interessar pela estrutura do movimento, dedicando-se com obstinação. Ela detinha o vocabulário, mas não a sintaxe, não sabia como o balé combinava seus movimentos em uma gramática própria. Como quem cria uma nova língua, Mary utilizou as cifras e códigos do clássico para comunicar-se, criando um idioma onde a palavra "improvisação" tinha a maior ênfase.

Aos dezessete anos Mary queria ir para Nova Iorque, o centro da dança, mas a única pessoa que ela conhecia fora de sua cidade morava em Berkeley, cidade natal do movimento hippie, em São Francisco. Então, em 1964, com apenas 17 anos e vinte e cinco dólares no bolso, ela pegou uma carona com o filho do dono do teatro de Bozeman e chegou à Califórnia.

2.3. SÃO FRANCISCO

Mary não teve uma educação formal em dança e buscou parceiros e artistas que formaram seu pensamento e sua atuação na dança:

> "O jeito da minha família era tal que nunca me foi dito que eu teria que me sustentar, ou procurar emprego, ou ir para a faculdade. Eu não sabia nada do mundo. Eu era uma índia que virou dançarina. Em São Francisco eu de fato entrei para o mundo – e para o mundo da dança."[51]

A ida para São Francisco foi, sem dúvida, o momento de tomada de consciência do mundo das artes, de escolhas e de encontros. Chegando a Berkeley, e com tão pouco dinheiro, Mary logo se engajou com uma comunidade de artistas. Ela participa da Jane Lapiner Dance Company. Jane e seu parceiro, David Simpson, junto a outros membros do San Francisco Mime Troupe, acabavam de formar uma comunidade em Haight Ashbury, distrito de

[51] Idem, ibidem, p. 46.

São Francisco, para viver na prática os princípios políticos e sociais que o Mime Troupe defendia. Esse grupo chamou-se Diggers, nome inspirado em uma comunidade protestante de 1649 que abolia práticas consumistas, bem como a noção de propriedade privada. O ator Peter Coyote, um dos líderes do grupo, via no Diggers um prolongamento da visão de mundo alternativo do Mime Troupe: vida e arte estavam correlacionadas.

Ronnie G. Davis, dançarino e mímico que fundou o Mime Troupe em 1965, qualifica a atividade do grupo como “teatro de guerrilha”. Sua ação abordava temas engajados, como a guerra do Vietnã e o racismo e era marcada por constantes confrontos com a polícia em apresentações em parques e ruas. O grupo usava a linguagem da *commedia dell’arte* e da manipulação de bonecos superdimensionados para adaptar peças de Molière e Brecht, por exemplo, para fins próprios, sempre na tentativa de trazer à tona uma discussão social. Davis tinha em mente três ações por meio do teatro: ensinar, incitar a transformação e ser um exemplo de mudança.

O Diggers mistura teatro de rua, ação social e *happenings* para difundir suas ideias, principalmente a recusa do consumismo e do capitalismo, suas principais bandeiras. Um de seus projetos, conhecido como “Cidade Livre” (*Free City*), tinha o princípio da liberdade e da gratuidade e originaram uma série de ações: *Free Food*, em que se distribuía comida de graça em parques e em ruas, *Free Store,* em que tudo podia ser levado sem nenhum custo e ainda *Free Press, Free Medical Clinic, Free Fishing*. Para gerar fundos para essas ações, eles arrecadaram 1% do lucro de shows de bandas de *rock* que estavam emergindo nesse período como Greateful Dead e Jefferson Arplaine, além de arrecadar pequenas cotas de empresários locais. O Diggers foi um dos grupos precursores do movimento hippie, ganhando rápida repercussão.

Mary teve aulas com David Wood, coreógrafo, dançarino e professor da Universidade de Berkeley, Califórnia, e com a bailarina Betty Jones, co-fundadora e membro da Jose Limon Dance Company. Ela participou de doze das trinta coreografias assinadas pela dupla Humphrrey/Limón e obteve destaque pela atuação em “The Moor’s Pavane*”,* baseada em *Otelo* de W. Shakespeare, em que interpretava Desdemona. Jones tem grande

reconhecimento também como professora de dança, provendo a técnica Limón de uma abordagem pessoal.

Mary Overlie ficou de 1966 a 1969 atuando, alternando apresentações como Mime e a Jane Lapiner Dance Company. Não demorou muito para Lapiner tornar-se a uma das dançarinas mais famosas dos arredores da Baía Oeste. Apesar de Mary ser avessa a certos hábitos hippies, como o consumo de drogas, ou a vida em comunidade, sua visão não hierárquica na produção artística, o regime anárquico e a defesa pela liberdade que virá a instaurar em suas aulas podem ter tido aqui um ponto de partida: "Era muito engraçado, eu dizia constantemente: 'Não, eu não quero fumar maconha', 'Não, eu estou indo ao balé e eu estou ouvindo música clássica. Quem são esses tais Beatles?' eu insistia: 'Não'." [52]

O ano de 1969 foi agitado para Overlie. Além do Mime e da companhia de Lapiner, participou do grupo de Theresa Dickinson, outra jovem dançarina do movimento contracultural de São Francisco, que anos mais tarde, ao lado de Terry Sendgraff e Rodhessa Jones, formaria o coletivo Tumbleweed, um dos grupos mais influentes da Califórnia[53]. Mary buscava avanços técnicos e corporais, mas até aqui ela tomava aulas de dança moderna e de balé clássico sem muita empolgação. Toda vez que sentia que o vocabulário das aulas invadia suas improvisações ela abandonava o curso. Desse modo, Mary continuou fiel à sua ideia do que era dança, embora não soubesse exatamente o que estava procurando. Ela queria manter-se ativa criativamente e em constante contato com o que sentia e pensava: "Eu tinha que pegar as aulas de dança moderna. Mas eu as odiava. Elas tinham histórias e eram muito emocionais. Muito viscerais para mim. Eu sofria com elas." [54]

Então, em 1970 Mary conhece Margaret Jenkins, que nesse mesmo ano retorna à São Francisco e abre seu próprio estúdio, depois de dar aulas por mais de doze anos na escola de Merce Cunningham. Foi aí que ela encontrou algo que refletia seu pensamento:

---

[52] BOGART, Anne *Conversation with Anne*. TCG, NY, 2012, p. 474.
[53] *Artists on exile: a story of a modern dance in San Francisco.* Video de Austin Forbord e Shelley Trott, DVD produzido pela Rapt Production, 2000, parte 4.
[54] BOGART, Anne *Conversation with Anne*. TCG, NY, 2012, p. 475.

> "A principal questão é: o que na dança pós-moderna faz sentido para meu trabalho? Eu penso que sou fascinada por uma arte que seja elementar. O trabalho de Cunningham é sobre tempo e espaço. Não tem história. Não tem emoção. [...] Um quadro negro sobre uma tela branca. Isso é elementar para mim." [55]

Pouco tempo depois ela conhece Yvonne Rainer, Barbara Dilley, David Gordon e Steve Paxton, membros do grupo de dança Grand Union vieram de Nova Iorque para participar do San Francisco Dancers Workshop, um curso de verão ministrado pela dançarina Ann (mais tarde Anna) Halprin. Ann dançou com Martha Graham e Doris Humprey, mas, insatisfeita com a dança moderna, propôs expandir os limites da técnica por meio da improvisação. Foi justamente na busca de estruturas de improvisação que os artistas do Grand Union estavam interessados. Apesar de Ann Halprin ser uma dançarina extremamente influente no cenário dos anos de 1960, Mary Overlie nunca se interessou: "Eu nem sequer ia para aquele lado da cidade. Eu nunca vi uma de suas apresentações. Eu apenas tinha um pressentimento que era muita dança moderna. Havia muita emoção lá. Muita energia." [56]

O mesmo não aconteceu quando Mary assistiu ao trabalho do Grand Union:

> "Quando eu vi a apresentação do grupo de Yvonne Rainer eu disse: quem são essas pessoas? Eu vou segui-los até o fim do mundo, eles querendo ou não. Eu nunca tinha feito isso. Nunca havia escolhido ninguém para me guiar." [57]

Tal experiência foi decisiva para a criação dos *Viewpoints*. Segundo Mary, o trabalho do Grand Union pode ser considerado transformador, pois toda a

---

[55] Idem, ibidem.
[56] Idem, ibidem.
[57] *Apud* Sally R. Sommer "Mary Overlie - I was a wild indian who happened to dance" *in*: *The drama Review*, NY, 1980, vol. 24, no. 4, p. 46.

história da dança ocidental esteve apoiada na estrutura hierárquica em que a figura do coreógrafo ocupa o ponto mais alto e o Grand Union subvertia totalmente essa estrutura:

> "Dançarinos nunca foram vistos, até então, como pessoas criativas ou como artistas. Parte do que aconteceu com a Judson Church é que cada dançarino é visto como um artista com sua própria voz criativa. Eu, finalmente, poderia ser vista como uma artista, me levar a sério, criar meus próprios parâmetros de trabalho, minha poética e meu próprio processo de criação." [58]

Nesse mesmo período, Barbara Dilley estava ministrando um curso e reunindo pessoas para uma apresentação no Withney Museum. Como Mary havia participado de um de seus workshops, Barbara a convidou para seguir para Nova Iorque. Paralelamente o grupo estava ensaiando o "Projeto Contínuo Alterado Diariamente" (*Continuous Project Altered Daily – CP-AD*).

Barbara Dilley (na ocasião Lloyd) concebeu uma peça dividida em dois números coreográficos para Mary executar chamado "Blind Bird Box Dance" e que seria remontada por Mary em 1988[59]. Ela conta que Dilley, tal qual seu professor de balé, recusou-se a passar-lhe os movimentos, preferindo dar-lhe instruções verbais ou escritas. A ideia geral era dançar a energia do espaço. Na primeira parte, o enunciado era dançar "os redemoinhos, as direções e as correntes da sala". E na segunda: "escalar até o topo desse engradado de madeira extremamente frágil, vendada, dançando no limite e equilibrando braços e pernas". Mary conta que a experiência era ao mesmo tempo exaustiva e aflitiva: "Eu me dei conta o quanto estava distante de mim. Foi como se ela, de repente, aterrasse meus pés em uma longa estrada." [60]

---

[58] BOGART, Anne *Conversation with Anne* TCG, NY, 2012, p. 477.

[59] Há informações conflitantes quanto à data de remontagem de *Blind Bird Box Dance*: na biografia de Mary Overlie, a data da remontagem é 1988. Já a crítica do New York Times, Jennifer Dunning escreve sobre o trabalho em 12 de dezembro de 1987.

[60] Apud Sally R. Sommer "Mary Overlie - I was a wild indian who happened to dance" *in*: *The drama Review*, NY, 1980, vol. 24, no. 4, p. 46.

2.4. *GRAND UNION*

Apesar de Overlie insistir que as maiores influências sobre os *Viewpoints* foram a paisagem minimalista de Montana[61] e os artistas com quem conviveu no atelier dos DeWeese, é indubitável que sua técnica está largamente alicerçada no pensamento da dança pós-moderna e nas inovações trazidas pelos artistas da Judson Church Dance Movement, em particular do Grand Union.

O Grand Union foi um coletivo formado por coreógrafos e dançarinos que atuaram juntos entre 1970-76, dentre eles Becky Arnold, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Dilley (na ocasião Lloyd), Steve Paxton e Yvone Rainer. Sua principal marca foi questionar a teatralidade da dança enquanto linguagem, realizando trabalhos na zona limite entre o teatro e a performance. A maioria de seus participantes já se conhecia das aulas de Merce Cunningham, sendo que três deles já haviam dançado em sua companhia. Yvone Rainer foi a figura aglutinadora e sua pesquisa, "Projeto Contínuo Alterado Diariamente" (*Continuous Project Altered Daily - CP-AD*), foi essencial para a formação do grupo.

A obra "CP-AD", de Robert Morris, era um *work in process* que enfatizava a ação do artista sobre os objetos usando o espaço do museu como ateliê. O público podia acompanhar sua ação, ao longo dos dias em que a obra permaneceu instalada. Os objetos iam de pedaços de metal bruto, latas, sujeira, placas de madeira, feltro etc.

Yvone Rainer procura uma transposição da obra de Morris para o campo da dança: em 1969, o mesmo ano em que o artista apresenta sua instalação na Leo Castelli Gallery, ela inicia sua pesquisa com Barbara Dilley. Seu principal foco era permitir a irrupção do espontâneo em cena. Aos poucos, os demais artistas foram se envolvendo. Alguns meses depois, se apresentaram ao longo de três dias em diversas áreas do Whitney Museum, em Nova Iorque, seguindo a ideia original de Morris.

---

[61] BOGART, Anne *Conversation with Anne* TCG, NY, 2012, p. 472.

Figura 2 – Grand Union, "Continous Project - Altered Daily" – foto sem crédito – Fonte: MIT Press.

Basicamente, a ação em "CP-AD" do Grand Union era manipular objetos de diferentes maneiras: ora em uma sequência marcada de movimentos, ora parando para fazer comentários e perguntas. Eles exploram alguns momentos do processo de criação e ensaios em dança: pesquisar, ensaiar, marcar, conjugar movimentos. As sequências conjugavam movimentos espontâneos com sequências coreográficas, ressaltando o contraste entre o virtuose e o cotidiano, o profissional e o amador. Eles estabeleciam, improvisavam e repetiam movimentos ou refaziam percursos, como em um ensaio, ao som de músicas que variavam entre "River Deep, Mountain High" de Ike e Tina Turner e "Here Comes the Sun" dos Beatles. Faziam parte do conjunto de objetos: um par de asas grandes, travesseiros e almofadas, caixas de papelão, papeis, um pedaço de borracha de mais ou menos 1,80 X 60 cm, entre outros que Rainer chamava de "body art adjunts". Minutos antes da apresentação, no Withney Museum, eles não sabiam exatamente o que iriam apresentar, mas apoiavam-se em enunciados para a execução de tarefas.

A maneira de se apresentarem também era inovadora para a época: vestiam camisetas, calças jeans e calçavam tênis. O silêncio era interrompido

por uma risada, uma palavra ou comentários breves sobre o que acabavam de realizar, entremeados por uma leitura coral de um texto ou por corridas coletivas em espirais e círculos. Segundo Sally Banes, "*os bailarinos estavam envolvidos por uma atmosférica viva e lúdica"* [62].

Rainer não buscava os conteúdos simbólicos da dança, mas os seus movimentos próprios, assim como fez Merce Cunningham. Diferente da dança moderna preocupada em expressar as matrizes mitológicas carregadas de simbologia, Yvone Rainer e seus parceiros estavam preocupados em abolir a expressão carregada e substituí-la por faces neutras. Não se tratava mais de dançar os mitos, tal como o fez a dança moderna, mas explorar a maneira que se investia a energia nos corpos.

Os artistas do Grand Union queriam chegar a uma técnica capaz de repensar o que é expressão e questionar a serviço "do que" ou "de quem" ela se coloca, em vez de investir em uma longa e fatigante formação técnica. Eles querem inverter essa conduta, tornando seus procedimentos mais e mais democráticos. Exemplos disso são a maneira horizontal com que criaram seus experimentos, a supressão dos elementos espetaculares como luz, cenário e figurino ou o deslocamento das apresentações em casas de espetáculos para espaços alternativos como museus e ginásios.

Dessa maneira, o Grand Union levou os ensinamentos de Cunningham às últimas consequências, radicalizando-os a ponto de se tornarem antagonistas de seu mestre, colocando em cheque sua disciplina, tida como tirânica, e atacando sua estética como elitista[63]. Enquanto Cunningham tenta libertar a dança dos modelos rígidos que encerraram os corpos da dança de Martha Graham, Yvone Rainer e Steve Paxton querem libertar os corpos, quebrando todas as normas que governavam a dança e refazendo, em certa medida, o percurso crítico das vanguardas picturais do século XX. Essa rebeldia está expressa nas próprias palavras de Rainer, como nos diz José Gil:

---

[62] Sally Banes, "*Grand Union*: Presentation of everyday life as dance"*in*: *Dance Research Journal*, vol.10, No. 2 (Spring – Summer, 1978), pp 43-49.

[63] Yvone Rainer, "Epilogue (For Merce Cunningham)" *in*: *Work 1961-1973*, Press of Nova Scotia College of Arts and Design, NY University Press, NY, p. 328. (*Apud* GIL, José *Movimento Total – o corpo e a dança.* Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.183).

> "Mas, enquanto ela própria [Y. Rainer] absorvia o espírito de seu gênio, combatia a sua letra. Nas suas fantasias sobre o Espetáculo dos Espetáculos, ela via Bacanais Frenéticos da Técnica de Cunningham dançados por amadores do mais baixo nível. Ou dez anões e uma mulher com barba, dançando um *pas de six*. Ou ainda contorcionistas que os fazia ao contrário (body-wise), etc. Fantasias de vingança de liceal contra a tirania de sua disciplina que – ainda que as rejeitasse de um ponto de vista moral e estético – a aproximavam cada vez mais de sua própria desenvoltura corporal." [64]

Acompanhando a análise de José Gil, mais que a libertação dos corpos, os artistas da Judson Church querem libertar a dança das imposições do estilo "artístico" e por isso, procuravam despojar os bailarinos de tudo o que estivesse de certa forma associado à ideia de espetáculo (figurinos, música, iluminação, cenário, elegância e estilo). Abole-se por completo a ideia de *glamour* ou de corpo idealizado. Inicia-se, assim, um processo de recusas que culmina com a declaração do fim da dança. Rompe-se, definitivamente, qualquer relação com a ficção, a ilusão, a sedução ou a subjetividade narcísica. É abolido o espaço cênico que separa espectadores e bailarinos. O olhar "no horizonte", típico dos bailarinos, é substituído pela ideia de *presentidade*. Nega-se qualquer mimetismo, interior ou exterior – seja na utilização de imagens internas ou externas. Rainer sempre preferia, por exemplo, imagens maquinais ao invés de animais, para evitar justamente a irrupção de uma personagem: preferia a imagem de um tonel em vez da de um fauno, e a de um avião em vez da de um pássaro. Ela queria eliminar qualquer afetação.

O Grand Union substituiu a preparação marcada e prévia das apresentações públicas por uma intensificação da intimidade entre seus participantes. Para isso, desenvolveu um vocabulário interno, próprio, e ampliou a percepção das insurgências espontâneas, assim como a capacidade de resposta em um encadeamento contínuo de ações.

As afinidades de Overlie com os procedimentos do Grand Union não se restringiram a uma apropriação conceitual, mas se deram em outras parcerias e filiações. Mary Overlie aplica o Contact Improvisation de Steve Paxton na

---

[64] GIL, José *Movimento Total – o corpo e a dança.* Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p. 184.

preparação para a prática de seus *Six Veiwpoints*. Também não é por acaso que uma das primeiras coreografias de Overlie teve o título de "Small Dance*",* ou pequena dança, conceito utilizado por Paxton para denominar o movimento microscópico realizado pelo corpo no simples ato de manter-se de pé [65].

2.5. NOVA IORQUE – 112 Greene Street

Então, em 1971, Mary parte para Nova Iorque em sua segunda carona, dessa vez ao lado de Yvonne Rainer, para participar de um evento chamado "Names" com Barbara Dilley na galeria 112 Greene Street. Posteriormente, esse mesmo grupo de artistas formado em São Francisco por Dilley continuaria a trabalhar junto: Carmen Beuchat, Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew e Mary Overlie o nomearam Natural History of the American Dancer – lesser known volumes 1-25, um grupo de improvisação em dança interessado em integrar escultura, instalação, manipulação de objetos e movimentos corporais.

Apesar de diferentes procedências, as integrantes do Natural History of the American Dancer têm alguns pontos em comum: Suzanne Harris abandona a Medicina e em 1969 muda-se para a 112 Greene Street para dançar com Steve Paxton e colabora com artistas como Gordon Matta-Clark, Jeffrey Lew, Richard Nonas, Jene Highstein, Tina Girouard. Cynthia Hedstrom, natural de Indiana, fixa-se definitivamente em Nova Iorque onde dança com Lucinda Childs e acompanha de perto as apresentações do Grand Union. Carmen Boechat muda-se para Nova Iorque em 1966, onde dança com Trisha Brown em sua importante série sobre a gravidade: "Walking on the wall", "Roof piece", ambos de 1971, e depois em "Spiral" de 1974 [66]. Rachel Lew foi esposa de Jeffrey Lew, líder do movimento que transformou o prédio abandonado da 112 Greene Street em espaço de arte alternativa. Há, portanto, uma proximidade de interesses e de amizades que perdura até 1974, quando Barbara Dilley, líder do grupo, é convidada para desenvolver o programa do Departamento de Dança da Universidade de Naropa, no Colorado.

---

[65] Idem, ibidem, p.135.

[66] Gabriela Rangel, "Politicized Dance" *in*: *Art in America*, Outubro de 2012, vol. 100, issue 9, p. 73-78.

Segundo Mary Overlie, o jeito de o Natural History trabalhar era muito particular: quase nunca conversavam sobre o que estavam fazendo ou iam fazer, mas buscavam uma dança que surgisse da negação de procedimentos da dança moderna. Elas basicamente dançavam, e através dessa "dança improvisada", retiravam material. Mary denomina esse período como a "época em que se inventou a roda para trás".

O Natural History of the American Dancer trabalhou em uma ação do artista Gordon Matta-Clark chamada "Open House", de 1972. Ele alugou um *container* e o estacionou em frente ao estúdio da 112 Greene Street. Matta-Clark transformou seu interior em uma espécie de casa feita de restos de paredes, portas e janelas de demolição, porém sem cobertura. Em "Open House", as dançarinas do Natural History improvisavam, movimentando-se entre os estreitos espaços do *container* [67]. Segundo a esposa de Matta-Clark esse foi um dos projetos com forte impacto social, pois representava a ideia de "uma casa-lixo e de pessoas-lixo, uma crítica ácida a uma cidade que não consegue sustentar as pessoas que nela vivem" [68].

O prédio industrial 112 da Greene Street foi um espaço alternativo onde artistas poderiam desenvolver ou exibir, em qualquer linguagem, seus trabalhos. Inicialmente, foi comprado pelo casal Jeffrey e Rachel (Wood) Lew para ser casa e estúdio. Muitos outros artistas se juntaram a eles em um Soho despovoado e onde o custo de vida era muito barato.

Gordon Matta-Clark, ao lado de Lew, ajudou a construir o piso térreo e o porão do prédio. Frequentavam o espaço: Richard Nonas, Alan Saret, Alice Aycock, Bill Beckley, Louise Bourgeois, Chris Burden, Mary Heilmann, Joan Jonas, Dickie Landry, Dennis Oppenheim, Susan Rothenberg, Carolee Schneemann, Ned Smyth, George Trakas, and Jackie Winsor. Lá, havia

---

[67]Em http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/GMCTDZSHOW2011-press-release-with-factsheets.pdf ("*...represented the idea of a throw-away housing for throw-away people - a criticism about a city which couldn't afford to take care of its own people*."). O texto citado foi retirado de artigo de Jane Crawford, "Gordon Matta-Clark: In Context", que consta da p. 112 do catálogo da exposição *Gordon Matta-Clark*, que aconteceu na David Zwirner Gallery de 6 de Junho a 19 de outubro de 2008.

concertos de Philip Glass e Steve Reich, apresentações de artistas do Grand Union, do Mabou Mines e do Judson Church Movement.

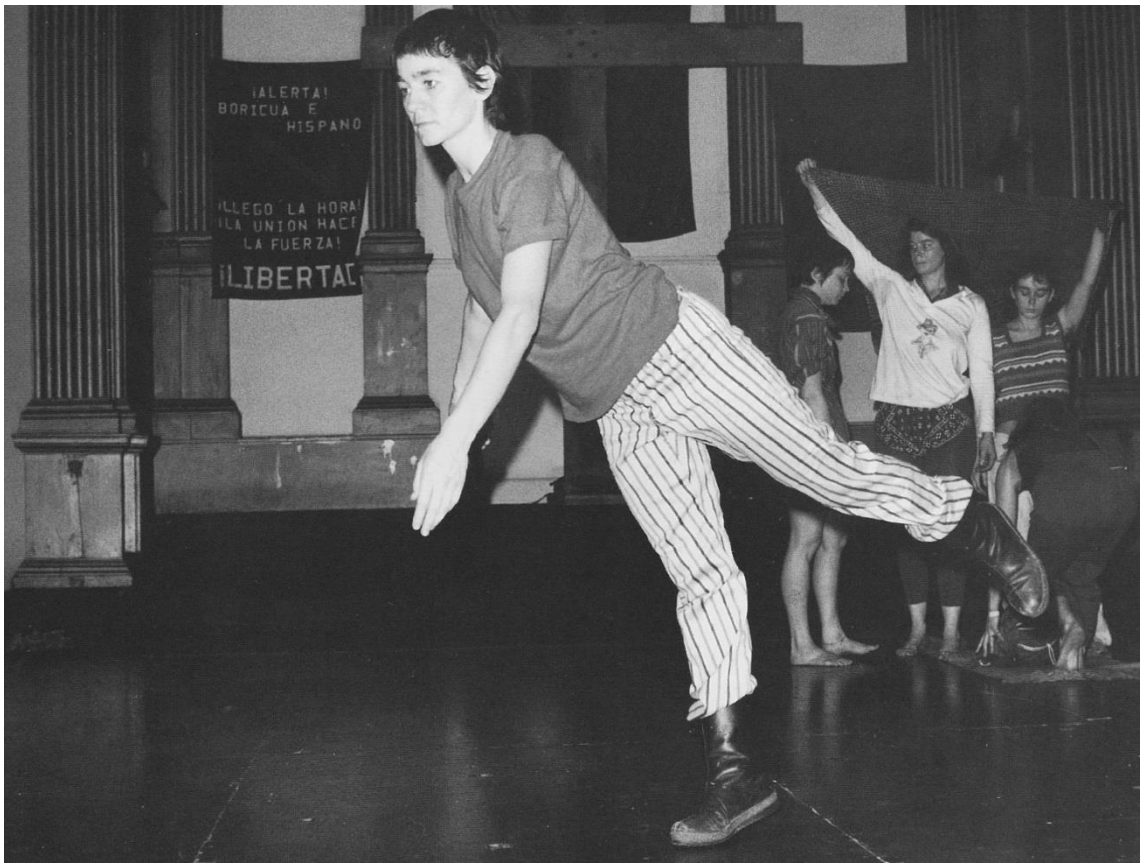


Figura 3 - Natural History of the American Dancer, 1974. Carmen Beuchat aparece em primeiro plano e Mary Overlie está ao fundo, de camiseta branca. Fonte: *Danspace Project*.

Os artistas que se apresentavam não só trabalhavam como moravam nesse prédio, situado há poucas quadras da Washington Square onde fica a Judson Memorial Church. Foi um espaço que proporcionou o convívio e o diálogo intenso, bem ao espírito dos anos 1970: um lugar sem administração nem curadoria, do tipo “portas abertas”.

Liderados por Jeffrey Lew, artistas transformaram o espaço abandonado em um misto de galeria e espaço performático. Sua aparência rústica e sem estruturas internas, apenas com suas colunas brancas tão características, configurava o espaço ideal para acomodar trabalhos que não cabiam nas galerias do *uptown*. Grupos e artistas individuais expunham seus trabalhos lado a lado. Uma escultura podia ser manipulada enquanto outros artistas faziam

um buraco no chão. Tudo era possível[69]. Essas ações coletivas refletiam não apenas uma maneira diferente de se relacionar com o fazer artístico, mas tinham um claro posicionamento político. O 112 Greene Street é um lugar difícil de definir mesmo nos dias de hoje, pois alternava suas atividades entre estúdio, galeria, residência e ponto de encontro.

Segundo Jessamyn Fiore, filha de Matta-Clark, em entrevista a Claire Barliant para *The Paris Review Daily*[70], os artistas que frequentavam a Greene queriam causar um grande impacto sobre o que estava acontecendo na cidade de Nova Iorque, que a cada dia se abeirava de uma bancarrota, com uma massa enorme de pessoas sem casa para morar e vivendo uma tremenda decadência e pobreza urbanas. Os artistas desse período estavam muito ligados a esse contexto e extraíam daí temas e material para seus trabalhos. Vários artistas recolhiam das ruas, do lixo, o material para suas experimentações, como Claes Oldenberg, Robert Rauschenberg ou Gordon Matta-Clark.

A comida também exerceu um grande papel em ações desse período. É o caso de Tina Girouard, Richard Landry e Mary Heilmann que promoviam banquetes gratuitos. Em "Dumpster Duplex", Matta-Clark, em uma segunda versão do "Open House", construiu um segundo piso em seu *container*, onde preparou um churrasco a céu aberto. Especialmente o Soho, que na época não dispunha de muitos lugares para comer ou beber, o Food Restaurant, inaugurado por Carol Goodden e Gordon Matta-Clark, foi uma extensão natural do "Open House". A ideia era ter a cada dia um artista convidado para criar o cardápio e preparar a refeição. Robert Rauschenberg, por exemplo, foi um deles.

Mary Overlie morou em um dos *lofts* do segundo andar da 112 Greene Street, dividido com Cynthia Hedstrom, outra integrante do Natural History of

---

[69] De 1ª a 28 de dezembro de 1972, quatro peças de Tina Girouard foram "ativadas" pelos artistas – entre eles o pessoal do Mabou Mines – que simplesmente chegaram, tiraram seus sapatos e, entrando um de cada vez, começaram a improvisar. Duas peças de madeira largadas junto ao loft de Girouard serviram de cenário para a peça "The B. Beaver Animation". Esta informação foi encontrada em artigo de Micheal Peppiatt, "Mabou Mines" *in*: *Financial Times*, 4 de janeiro de 1973, reproduzido em: FISCHER, Iris *Mabou Mines: Making avant-garde theater in 1970s* University of Michigan Press, 2012, p. 77.

[70] Claire Barliant, "112 Greene Street" *in*: *The Paris Review Daily*, 25 de julho de 2012.

the American Dancer, com o escultor Thom Cathcart e com o ator Terry O'Reilly, os dois últimos integrantes do então recém-formado grupo de teatro Mabou Mines. A 112 Greene Street e sua atividade intensa trouxeram parcerias que Mary guarda até hoje. Sua experiência com o Natural History of the American Dancer ampliou as possibilidades de atuação, não se restringindo a um espaço convencional. Pelo contrário, a intervenção em obras de escultores como Gordon Matta-Clark e Tina Girouard, dentre outros, ofereceu a pista que Mary precisava para continuar em sua busca exploratória de uma técnica que considerasse tão fortemente a arquitetura.

Mas, foi justamente do rompimento com o Natural History of the American Dancer que o Viewpoints surgiria, como conta Mary:

> "O grupo Natural History of the American Dancer rompeu quando nós começamos a conversar sobre dança. Eu sabia que estava sendo estrangulada em cena. Quando comecei a estudar em meu estúdio me dei conta dos Viewpoints. Estava procurando por eles e eles estavam lá. Eu apenas os removi do trabalho do Natural History."[71]

Mary não determinou os *Six Viewpoints* logo de início. Pelo contrário, eles foram sendo selecionados ao longo de sua pesquisa. Ela não gosta de dizer que é criadora ou inventora dos *Viewpoints*, mas que apenas os revelou, como se eles sempre estivessem contidos em seu trabalho.

Apesar de uma ampla lista de produções em que Overlie atua como coreógrafa, destacam-se aqui alguns trabalhos realizados na década de setenta, para melhor contorno e entendimento de sua produção durante o período da origem e do desenvolvimento do *Six Viewpoints*.

---

[71] BOGART, Anne *Conversation with Anne* TCG, NY, 2012, p. 483.

2.6. MABOU MINES

A parceria com o Mabou Mines foi uma das mais fortes e duradouras para Mary Overlie. O grupo foi oficialmente fundado em 1970 por cinco artistas: os casais Ruth Maleczech/ Lee Breuer e Philip Glass/ JoAnne Akalaitis e o ator inglês David Warrilow. Porém, a atividade e colaboração desses artistas são anteriores a essa data. Muito rapidamente o grupo se transformou movido por interesses já anunciados desde seu nascimento. O desejo de montar um grupo alternativo e de linguagens híbridas se caracterizou, no caso do Mabou, pela utilização de objetos e bonecos manipulados, uma dramaturgia autoral e compartilhada misturada à austeridade estética dos textos de Samuel Beckett. Talvez esses sejam reflexos do impacto que o San Francisco Actor's Workshop - com seus textos inéditos de Beckett, Genet e Pinter, acrescidos das experiências com o Mime Troupe e seu engajamento social, a utilização de bonecos e estruturas manipuladas e a incrível liberdade criativa - exerceram em Joanne, Lee e Ruth e ainda outros que passaram pela cena da São Francisco dos anos 1970.

Apesar de Lee Breuer assumir o papel de diretor e dramaturgo do Mabou Mines, cada membro do grupo participa ativamente da criação. As ideias do diretor serviam de base para as improvisações que exploravam gestos, ações, movimento e texto em um processo de "múltiplas direções". Como conta Maleczech[72], a sensação era de que várias pessoas estavam dirigindo de uma só vez, por meio de um diálogo intenso e franco entre os artistas. Na opinião dela, isso quebra a ideia tradicional de uma relação privada entre diretor e ator e impulsiona uma prática mais horizontal de criação, dotando os atores de uma enorme autonomia frente à criação. A consequência disso foi que alguns deles passaram a realizar seus próprios projetos, como no caso de Akalaitis, que segue como diretora a partir de 1977 e de outros que, de forma mais extrema, romperam com o grupo, como no caso de Warrilow, em 1979. Por outro lado, esse jeito mais colaborativo de trabalhar demanda uma

[72] *Apud* FISHER, Iris *Mabou Mines - Making avant- garde theater in 1970s*, University of Michigan Press, 2012, p.31.

enorme quantidade de energia e de tempo, uma das reclamações de Ellen Stweart durante o período em que o LaMama subsidiou a residência do grupo.

Em 1975, o grupo conquistou maior abrangência de público quando levou à cena três peças curtas de Samuel Beckett. Duas remontagens, “Play” e “Come and Go” e uma estreia, “The Lost Ones”. Thom Cathcart, então cenógrafo, concentrou o público, de apenas cinquenta pessoas por sessão, em um cilindro feito de cortinas pretas pesadas para que conseguisse manter um *black out.* Apesar de não haver nenhuma construção de palco, “The Lost Ones” desencadeava uma recepção do público que introduzia o tom do espetáculo. Os espectadores eram convidados a tirar seus sapatos e deixar suas bolsas do lado de fora da sala. Entravam, então, em outro ambiente, na penumbra, onde se sentavam em almofadas e em cubos espalhados desalinhadamente pelo espaço e mergulhavam no escuro total. Ouvia-se a música de Philip Glass, depois uma voz eloquente e finalmente a luz fazia emergir a figura do ator. Para assistir às duas outras peças, o público ia se deslocando pelos espaços.

> “Lee Breuer capturou a paisagem beckettiana de almas perdidas em uma encenação arrebatadora. Os refletores incidindo sobre a superfície das três urnas alinhadas (desenhadas pelo artista Jene Highstein) sugerem os ícones Bizantinos da arte medieval. O fluxo em cascata de palavras que se derramam da boca do marido, da esposa e da amante, em monólogos seqüenciais é entrelaçado e repetido incessantemente, estando todos os elementos submetidos por um inquisitivo refletor de luz. O triangulo eterno é condenado a repetir a banalidade de seu drama de novela cujo significado filosófico somente Beckett pode oferecer.” [73]

A montagem recebeu o Obie Awards de 1976 de melhor ator para David Warrilow: “Por causa de sua aparência esguia, rosto marcado e voz eloquente,

[73] Bonnie Marranca “There, There and There” *in*: *Soho Weekly News,* 23 de outubro de 1975. Reproduzido em FISHER, Iris, *Mabou Mines - Making avant-garde theater in 1970s*, University of Michigan Press, 2012, p.103.

ele se tornou tão identificado com Beckett que era como se estivesse pondo em cena seu alter-ego: se Beckett fosse um ator, ele seria David Warrilow." [74]

Mary Overlie se associa ao grupo por volta de 1972, iniciando uma parceria duradora como "preparadora corporal". Ela participou de outras obras do Mabou Mines, inclusive da recente "Red Beads" (2005). Nos ativemos às obras de 1970 a 80 – período de desenvolvimento dos *Viewpoints* – em que participou de três produções. O transito entre linguagens, característica do período, fica evidente: seja na colaboração da dançarina para o grupo de teatro, como também na participação do ator David Warrilow em duas criações coreográficas de Mary.

2.6.1. "The Saint and the Football Players"

Contrariando as expectativas, "The Saint and the Football Players" excursionou por cinco países, apesar da monumental produção envolvida. Em seu elenco, dezessete atores vestidos como jogadores de futebol americano (capacetes, ombreiras, chuteiras e uniformes brancos, porém sem número) movimentavam-se em um campo. A ideia de Breuer era encenar o poema "Xerox Poem" de Jack Thibeau, em que se vê, na imagem granulada da fotocópia, a justaposição de uma "mulher santa" na posição de um *touchdown*[75], típica jogada dessa modalidade esportiva.

Lee Breuer, diretor do espetáculo, descreve a peça como "uma total descarga *macho*" [76] e talvez por causa disso tenha sido relativamente fácil seduzir tantos colaboradores. Ele, no entanto, subverteu a ordem machista e colocou os homens como os jogadores e as mulheres como as juízas. A peça

---

[74] Mel Gussow, "David Warrilow, 60, an actor who interpreted Beckett dies"*in*: *New York Times*, 29 de agosto de 1995.

[75] *Touchdown* é o ponto culminante de uma partida de futebol americano e pode ser comparado ao gol. Ele vale seis pontos e é conseguido quando o jogador cruza a linha final do campo adversário sem ser obstruído. Geralmente esse movimento é feito com o corpo se projetando para frente, mergulhando-o contra o solo com a bola agarrada às mãos do jogador.

[76] Citado em FISHER, Iris *Mabou Mines - Making avant- garde theater in 1970s*, University of Michigan Press, 2012, p.130.

foi considerada uma mistura de arte e esporte, sendo convidada a participar de festivais de teatro e de dança. Esse foi o primeiro espetáculo que conferiu a Breuer o crédito de dirigir e realizar eventos de grande porte: além de um elenco numeroso, alguns carros faziam parte da cena. “The Saint and the Football Players”, que estreou em 1973, agradava tanto ao público de arte quanto ao público em geral, apesar de ser considerada pela crítica como um desafio devido ao seu formalismo lúdico.

O espetáculo dividia-se em duas partes: a primeira, concentrada na ação dos jogadores, e a segunda, na relação entre os jogadores e os carros. Mary, responsável pela parte corporal, utilizou-se do contato improvisação de Steve Paxton que consiste em uma movimentação que parte de forças contrárias entre dois corpos. Eles desenvolveram modalidades do que eles chamam de *driping*, ou seja, chocar-se um contra corpo do outro e ir escorregando como cera, descendo até esparramar-se no chão:

> “Eu pedi a Lee se podia usar os carros na coreografia e ele gostou da ideia de imediato. Lembro dos dançarinos em uma linha reta ao fundo do campo, daí os carros vinham ao encontro deles formando um ângulo reto de cada lado. Os carros paravam uns próximos dos outros em uma formação em zíper (em “v”). Então, os carros arrancavam rapidamente para as bordas do campo e os dançarinos desapareciam escondidos dentro deles. Depois, os carros se moviam em um padrão circular e os dançarinos escorriam lentamente ao chão; esse era um dos tipos de drip.” [77]

Mary Overlie disse ter tido dificuldade em trabalhar com Lee depois de “The Saint and the football players”. Ela considera esse afastamento consequência da alta demanda do diretor, muito exigente, e também de certo *glamour* no jeito de ele trabalhar que parecia ir contra a visão que ela tinha de grupo, ou de um processo mais horizontal. Segundo Mary, apesar da

[77] Trecho de um e-mail de Mary Overlie enviado à autora em 14 de outubro de 1997, reproduzido em FISHER, Iris *Mabou Mines - making avant-garde theater in 1970*, University of Michigan Press, 2012, p.132.

dificuldade na maneira de trabalhar, o resultado foi "colossal, misterioso e em certos momentos surpreendentemente belo" [78].

2.6.2. "Cascando" [79]

"Cascando" foi a primeira peça dirigida por JoAnne Akalaitis, até então atriz do Mabou Mines, e foi o pontapé inicial do que ela iria desenvolver posteriormente em "Dressed Like an Egg" (Vestida como um ovo) e "Dead End Kids" (Crianças sem saída):

> "A dançarina e coreógrafa Yvonne Rainer foi uma grande influência. Assistindo a seus trabalhos, aprendi que os acontecimentos não estavam necessariamente amarrados à narrativa, nem tampouco eram subjetivos. Havia uma conexão que era plástica e que tinha a ver com o espaço e com o subconsciente – um amontoado de associações amarravam os acontecimentos." [80]

A peça, escrita por Samuel Beckett em 1961, tem no subtítulo: "Invenção Radiofônica para Música e Voz". Figuram como personagens, além da Voz e da Música, que aparecem no subtítulo, o Opener (Abridor) que interrompe a Voz fazendo com que ela reinicie infinitas vezes a história que, inutilmente, tenta finalizar. Na montagem do Mabou, Akalaitis optou por sobrepor algumas das falas sem alterar, no entanto, a escrita de Beckett. Ela também trocou a música original de Marcel Milhalovici pela trilha de Phillip Glass e distribuiu as falas, inicialmente divididas em três, para sete atores. Em cena, uma mulher e quatro homens ao redor de uma mesa, um homem no canto e ainda outro

---

[78] Idem, ibidem.

[79] Apesar de não constar o nome de Mary Overlie na ficha técnica de "Cascando", acessível no site do Mabou Mines, há vários registros em livros e artigos pesquisados que a confirmam e legitimam sua colaboração.

[80] Citado em "JoAnne Akalaitis's passport to innovation", entrevista de JoAnne Akalaitis por Barbara Confino *in*: *Theater Week*, 4 de Julho de 1988. Reproduzido em FISHER, Iris S. *Mabou Mines - Making avant-garde theater in 1970s*, University of Michigan Press, 2012, p.125.

sentado em uma cadeira de balanço. O cenário recuperava a atmosfera de uma garagem subterrânea, com lixo amontoado, objetos velhos e quebrados, fotos, um casco de tartaruga e um urso polar de *souvenir*.

Mary mudou a relação dos atores com o espaço e com o tempo, partindo da premissa de uma fratura da realidade. Ela criou partituras corporais sem seguir uma lógica entre cada célula de movimento e buscou ações que não tivessem uma conexão direta com o texto de Beckett, nem revelassem uma relação emocional com ele. Segundo Mary, essa partitura permitiu que os atores trabalhassem o texto de maneira mais leve e sem esforço[81].

Os sete atores da peça (entre eles o escultor Tom Cathcart e um violoncelista), ao mesmo tempo em que seguiam cada um sua sequência de ações, produziam sons que acompanhavam a narração – não de maneira ilustrativa, mas criando associações paralelas e inconscientes, como explica Terry O'Reilly:

> *"*O tempo e o espaço perderam seu realismo. A dança em si era bastante abstrata e os atores moviam-se com a velocidade do tai-chi, muito lento. Parecia que eles estavam tentando encontrar uma saída. Era muito bonito." [82]

Em entrevista reproduzida no livro *Mabou Mines – Making avant-garde theater in the 1970s*, Terry O'Reilly conta que sua intenção, ao criar a luz do espetáculo, era retirar toda a cor, mas, ao invés do contraste, ele preferiu o cinza desbotado. Na reta final de produção de "Cascando", que durou aproximadamente sete meses, Terry colocou duas torres laterais de luz que redimensionaram o espaço. Segundo Mary, a luz editava a sequência de movimentos, fragmentando a imagem, o que provocava um efeito vertiginoso. Não fica claro, na descrição, no entanto, se as luzes permaneciam acesas, se piscavam ou se ambos os efeitos, mas esse entrar e sair da luz traduzia

---

[81] FISCHER, Iris S. *Mabou Mines – Making avant-garde theater in the 1970s.* The University of Michigan Press, 2012, p.126.

[82] Entrevista de Terry O'Reilly, em 18 de setembro de 1997, *in*: FISHER, Iris S. *Mabou Mines - Making avant-garde theater in 1970s*, University of Michigan Press, 2012, p.126.

cenicamente o próprio título da peça: *"Cascando"*, que vem de "cascata" e, em termos musicais, indica o "decrescendo", a diminuição progressiva da intensidade do som. Essa sensação também era acentuada pela velocidade lenta dos movimentos que iam se desacelerando ao longo da peça:

> "O que aconteceu foi estranho, pois a luz assumiu o papel do editor fazendo cortes e ressaltando um único momento de uma sequencia de vinte e dois gestos. Esses gestos tornaram-se emblemáticos para a peça." [83]

Em 1976 será a vez de JoAnne Akalaitis levar o Obie Awards por sua direção de "Cascando".

2.6.3. "Dressed Like an Egg"

Enquanto Lee Breuer estava totalmente entregue à construção de uma narrativa autobiográfica, tentando articular o tema da memória, Akalaitis estava explorando o esquecimento. Ela estava interessada, nessa segunda direção, em convocar a si própria e seus parceiros artísticos para viverem uma espécie de celebração. "Dressed like an Egg", de 1977, apresenta o paradoxo da liberdade e do aprisionamento no compromisso amoroso. Isso deflagrava, sem dúvida, um sintoma da crise que o grupo enfrentava, decorrente dos esgarçamento das relações.

Sua fonte básica de pesquisa foi a vida e a obra da escritora francesa Sidonie-Gabrielle (1873-1954), de codinome Colette, autora da conhecida série *Colette* e do romance *Gigi*, dentre outros. Sua obra tem como temas o amor idílico, os papéis sexuais e as questões de gênero e de compromisso, reflexos de sua vida turbulenta. Gabrielle foi casada três vezes, abandonou uma das filhas para dedicar-se à vida de artista, teve relacionamentos extraconjugais e foi apaixonada por Mathilde de Morny, Marquesa de Belbeuf, conhecida como

[83] Idem, ibidem, p. 156.

Missy. Dedicou anos de sua vida ao *music-hall*, atuando no famoso Moulin Rouge. Lá, realizou um número em que beijava ardentemente Mathilde, a ponto de a polícia, certa vez, suspender o show. Foi casada três vezes e dentre seus parceiros artísticos destaca-se Maurice Ravel. Julia Kristeva a considera a rainha da bissexualidade[84].

Akalaitis tinha assim o argumento perfeito para discutir sua situação tanto no grupo quanto na arte. A dramaturgia, assinada também por Akalaitis, estava dividida entre escritos pessoais, trechos originais de Colette e também de outros autores. Ela utilizou a estética do *music-hall*, um recurso em chave crítica, que lhe possibilitou discutir com ironia o papel da mulher em plenos anos 1970, misturando, assim, diferentes camadas: a vida de artista e de mulher, seus desejos sexuais em conflito com seu estado civil e os padrões de comportamento da sociedade.

Ao contrário da experiência com Breuer, a parceria entre Mary e JoAnne se deu de maneira tão envolvente que era difícil definir sua contribuição. Mary afirma:

> "Eu acho que no fim das contas eu ajudei no tempo, na velocidade das ações. Facilitei o desenho dos movimentos dos atores e a construção da atmosfera, mas, claro, era sempre JoAnne dirigindo. Eu era como um livro sobre a mesa que ela poderia consultar e ler." [85]

Akalaitis lançava ideias sobre o modo como gostaria que os atores dissessem o texto, como por exemplo, movimentando apenas os pés, muito silenciosamente, ou que o personagem Ovo participasse da coreografia junto com os atores. Mary saía com essas informações e na semana seguinte respondia: "um ovo pode dançar!", afirmando, assim, uma parceria intensa:

---

[84] KRISTEVA, Julia *Le genie feminine 3, Colette.* Fayard. Paris, 2002.

[85] Citado em FISCHER, Iris S. *Mabou Mines – Making avant-garde theater in the 1970s.* The University of Michigan Press, 2012, p.157.

> "Nosso interesse era desmontar os elementos do teatro e da dança e explorar suas infinitas possibilidades para, depois, remontá-los no espetáculo. Uma coisa poderia ser tomada por outra. Havia uma ruptura essencial sendo feita, que nos permitia acessar o universo particular de investigação de cada uma de nós. Esses universos estavam conectados pela ruptura e pela interpretação que fazíamos das ferramentas do teatro e da dança." [86]

O Mabou Mines deu a Mary a oportunidade de criar ao lado de artistas inquietos, em que o diálogo intenso e a criação coletivizada eram as principais marcas. Foi lá que teve a chance de conhecer os elementos que constituem a cena teatral e desconstruí-los para, finalmente, condensá-los em seus *Six Viewpoints.* Foi em decorrência de seu convívio com o grupo que Mary convidou o ator David Warrilow[87], para participar de sua estreia como coreógrafa.

2.7. TRABALHOS PRÓPRIOS

2.7.1. Window Pieces: "Glassed Imagination" e "Painter's Dream" [88]

"Glassed Imagination" e "Glassed Imagination II" foram apresentadas pela primeira vez em 1977, na recém-inaugurada galeria situada no Soho, a Holly Solomon - nome de sua proprietária, a badalada amiga de Andy Warhol [89]

---

[86] E-mail de Mary Overlie enviado à autora do livro em 10 de novembro de 1997. Reproduzido em FISHER, Iris S. *Mabou Mines: Making avant -garde theater in 1970s*, University of Michigan Press, 2012, p.159.

[87] A partir de 1979 Warrilow afirma-se como o ator das obras beckettianas sendo, inclusive, eleito pelo próprio Beckett. Ele dedicou sua vida a essas montagens e, apesar de ter participado de outras obras, suas escolhas sempre mantiveram sua marca como ator.

[88] Há informações conflitantes quanto à estreia de Mary Overlie como coreógrafa. Em seu site, "Small Dance" aparece em 1976 e "Window Pieces: Glassed Imagination", em 1977. Já em sua biografia ao final de seu artigo em *Training of the american actor,* "Painter's Dream" surge como seu *debut.* De qualquer maneira, "Painter's dream" foi a obra que lhe conferiu reconhecimento como coreógrafa e as apresentações estavam com ingressos esgotados no The Kitchen.

[89] Três anos antes, a galeria ficava na 98 Greene Street e era uma extensão da galeria 112 Greene Street: mantinha a marca de exibir trabalhos de diferentes linguagens. Holly Solomon foi o responsável por expor trabalhos e revelar artistas como Laurie Anderson, Robert Rauschemberg, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe e Gordon Matta-Clark, dentre outros.

em uma série chamada “Window Pieces”. A apresentação aconteceu na fachada da galeria e, através do vidro, via-se Wendell Beavers, Mary Overlie e David Warrilow um ao lado do outro, de pé. A vitrine era composta de duas secções cada uma com mais ou menos dois metros de comprimento, dois de altura e oitenta centímetros de profundidade: um espaço exíguo para três pessoas. A plateia assistia da rua e da calçada em meio ao movimento natural dos carros e dos transeuntes. Segundo o crítico Terry Curtis Fox, a apresentação era uma mistura da austeridade estética com a alegria de festa de rua[90].

Os três executavam uma sequência individual de gestos (braços, troncos e cabeça, com alguma alternância de peso) que se repetia. Com olhar introspectivo, eles falavam, mas não era possível ouvi-los. A coreografia trabalhava com alternâncias de combinações: por vezes solo, dupla e trio - ora em uma mesma secção da vitrine, ora nas duas simultaneamente em diferentes combinações e, apesar da estreiteza do espaço, arriscavam alguns deslocamentos. Havia um momento em que os três, juntos, viravam-se de costas e iniciavam uma misteriosa sequência gestual bastante focada nas mãos e nos espaços vazios, forçando-os a explorar outros planos.

À primeira vista, tem-se a impressão de que o trabalho se organizava não como uma sequência fixa de movimentos, mas com enunciados ou princípios de improvisação. Porém, os momentos mais livres eram contrapostos por encadeamentos em uníssono e elaborações rítmicas bastante complexas. Depois, exploradas várias combinações entre gestos expressivos e abstratos, duas cadeiras eram colocadas, cada qual em uma das secções da vitrine[91].

No artigo de Terry Curtis Fox, no entanto, a participação do ator David Warrilow foi o grande destaque da peça. A austeridade estética, conferida pelo crítico do *Village Voice*, foi quebrada quando o ator entrava em uma das secções vestindo um paletó e um lenço amarrado no pescoço. Desempenhando um conjunto de movimentos e gestos cotidianos, ele

---

[90] Terry Curtis Fox, “A Voice of his Own” *in*: *Village Voice*, 31 de julho de 1978.

[91] “Window Pieces – Wide shot”, New York Public Library for Performing Arts, 1977. Infelizmente, o registro acaba antes do final da peça aos 96 minutos de duração.

reclinava-se sobre uma das paredes internas da vitrine, sorria para o público, falava, ajeitava os bolsos, acendia um cigarro e fumava pensativo, quebrando o formalismo da coreografia com seu olhar doce e melancólico. O público reagia de imediato, rindo: "O ator cria uma figura entre o patético e o melancólico, inspirada no exagero melodramático de artistas como Charles Ludlam e as figuras clássicas do cinema, como Greta Garbo." [92]

Se a aparição ao mesmo tempo cômica e melancólica de David Warrilow foi, segundo o critico do *Village Voice*, um grande destaque da peça, a delicadeza e complexidade, impressos nos movimentos de Overlie, também produziram outro destaque. Ela dançava com gestos limpos e claros, embora criasse uma figura misteriosa, que parecia esconder a chave geradora de seus movimentos. Era como se ela dançasse movida por um forte impulso pessoal, mas longe de ser emotiva. A "Small Dance"[93] de Steve Paxton parece ter exercido grande influência nessa criação.

A coreografia *Painter's Dream* foi apresentada pela primeira vez em 1978 com ingressos esgotados no The Kitchen, em Nova Iorque. O registro existente dessa obra está no vídeo "The Camera in the Body's Hands. Painter's Dream", produzido no mesmo ano, e com a voz em *off* de Overlie comentando a obra. A crítica Jennifer Dunning, do *New York Times*, faz o seguinte comentário: "é um trabalho de dança tão delicado quanto o mundo interior de uma concha" [94].

A concepção da obra surgiu da comparação do trabalho do pintor ao do coreógrafo. De modo geral, o pintor olha o que pinta, alternando a ação e a observação em seu processo de criação. Mary partiu desse princípio disparador e utilizou a sala como uma tela em branco.

A peça começava na penumbra. Aos poucos o espaço ia se desvelando e Mary aparecia, vestida de cinza, em movimentos sutis, como que penetrando pela primeira vez o espaço vazio. A ausência de luz, no entanto, ressaltava os sons que preenchiam o espaço: os carros e vozes que vêm da rua, os passos

---

[92] Terry Curtis Fox, "A Voice of his own" *in*: *Village Voice*, 31 de julho de 1978.

[93] Small Dance é a designação dada por Steve Paxton aos micromovimentos de ajuste de equilíbrio quando se está em pé ou parado; é a resposta do corpo à força da gravidade e está relacionada à fase primeira de investigação do Contact Improvisation, técnica desenvolvida posteriormente por ele. Seus primeiros registros de experimentação datam de 1972.

[94] http://www.nytimes.com/1987/12/12/arts/dance-mary-overlie-and-sarah-skaggs.html

delicados sobre o chão de madeira. Aos poucos a arquitetura se revelava e nela outros três dançarinos penetravam o espaço, vagando sem rumo enquanto atravessavam a sala.

> "Para mim, é importante trabalhar com a forma. Há muito de estrutura em uma coreografia. A comunicação, na dança, se dá pela presença viva do dançarino. Nessa obra eu dispus duas presenças vivas em estados muito diferentes: David Warrilow e os dançarinos. Outro mote do trabalho foi recuperar a sensação de entrar em um espaço vazio e como manter essa sensação fresca e renovada." [95]

Então, David Warrilow invadia a sala com roupas berrantes: colete rosa, sapatos brancos e calças vermelhas [96]. Parava mais ou menos ao centro da sala, interrompendo bruscamente a caminhada dos dançarinos que, nesse momento, iam ao seu encontro. Todos se reuniam em roda, como se tivessem parado o ensaio para ouvir os apontamentos de Warrilow, que figurava como um coreógrafo ou *action painter*, embora sua fala fosse inaudível para a plateia.

Segundo o crítico Terry Curtis Fox, a diferença entre o movimento de David Warrilow e o movimento dos dançarinos era proporcional à diferença entre gesto e dança. Warrilow, apesar de ser um ator, não interpretava sua ação e sua atitude tampouco demonstrava qualquer grau de atuação sobre o palco. Ele não estava interessado em atrair ou repelir a plateia, mas concentrou-se apenas em criar uma presença, clara e bela, convincente o suficiente para servir de âncora aos movimentos dos dançarinos. .

Refletindo sobre "Painter's Dream" em um artigo para a revista *Dancescope*, Mary afirma que sua estrutura, apesar de abstrata, estava apoiada na narrativa composta predominantemente das associações entre os elementos em vez de feita de encadeamentos lineares:

---

[95] "The Camera in the body's hands. Painter's Dream". Video de U.S. Channel D, New York Public Library for Performing Arts, filme de 32 minutos, 1978.

[96] O registro do trabalho, observado por mim, foi feito em preto e branco, mas a descrição das cores – que consideramos relevantes em se tratando do tema da pintura - foram descritos no artigo de Sally Banes, "II" in: *Dance Magazine*, novembro 1978, p. 30-34.

> "Eu pertenço à tradição do movimento da dança pós-modernista. Esse movimento abraça com determinação o afastamento da ideia de que a dança é difícil, misteriosa ou atlética. Dança é um veículo de manifestação artística. Meu trabalho mais recente tem permanecido abstrato em seu conteúdo ainda que sua estrutura geral seja definida de forma narrativa." [97]

Ao observar os registros em DVD dessas duas coreografias, pode-se perceber que há várias sequências de movimentos bem marcados, repetidos simultaneamente por todos os dançarinos. Se há, portanto momentos de improvisação, eles acontecem dentro de uma estrutura altamente elaborada e complexa, contrariando a ideia de improvisação como algo solto, espontâneo ou mal acabado. Apesar de os corpos dos dançarinos serem visivelmente treinados em códigos próprios da dança - como, por exemplo, o balé clássico - as coreografias de Mary Overlie são compostas de passos e gestos realizados a partir dos corpos e para os corpos dos dançarinos em cena, ou seja, a partir de um repertório pessoal dos artistas envolvidos, o que garante uma atuação equânime, inclusive a do ator David Warrilow.

Mary, em uma entrevista gravada pela American Theater Wing com Moisés Kaufman, afirma que "o Realismo é muito abstrato e o Abstracionismo muito real". Para ela, o *Viewpoints* funciona como uma caixa de ferramentas, muito mais apropriadas para lidar com o real do que uma abordagem pela via clássica [98].

2.7.2. Mary Overlie Dance Company e "Small Dance"

A Mary Overlie Dance Company esteve em atividade de 1977 a 1985[99] e era formada por Wendell Beavers, Paul Langland, Nina Martin e outros

---

[97] Sally R. Sommer, "Mary Overlie: a letter" *in*: *Dancescope*, vol. 14, no. 4, 1980, p. 32.
[98] http://player.fm/series/atw-sdcf-masters-of-the-stage-7788/moises-kaufman-and-mary-overlie
[99] Há informações conflitantes sobre o período de existência da Mary Overlie Dance Company: se de 1976 a 1980 ou de 1978 a 1985; as duas constam no texto biográfico de Overlie em seu sitio eletrônico. Optamos pela informação que consta na apresentação de Wendell Beavers no site da Naropa University.

colaboradores como Todd Merrell e Jan Wenk. Apesar de algumas coreografias, a parceria se concretizou mais em um plano acadêmico, uma vez que Mary foi convidada para desenvolver o programa do curso na Experimental Theather Wing, em 1978, e Wendell, Nina e Paul ingressaram como professores adjuntos a partir de 1983.

"Small Dance", solo de vinte minutos de duração, de 1976, foi apresentada pela primeira vez no Whitney Museum em Nova Iorque. Acompanhada pela música de Joseph Haydn, a peça começa com Mary movendo-se muito lentamente, respondendo a impulsos centrais e internos e com foco na parte superior do tronco, entre nuca e peito. Sua qualidade é bastante fluida e suave. Ela usa um vestido curto, bege escuro, que compõe com sua palidez e a luz lateral ressalta seus ângulos fortes. Aos poucos, seus movimentos estabelecem uma relação entre cabeça, pescoço e palmas das mãos. Tem-se a impressão que uma substância envolve seu corpo, provocando uma constante e densa vibração. Depois de alguns minutos, e com a ajuda do olhar, ela explora o espaço em um curto deslocamento, em que mantém os pés juntos e paralelos, em passos contidos. Seu corpo esguio, seu rosto exposto pelo cabelo curto e puxado para trás, confere à sua figura uma limpeza impecável que, somada à qualidade misteriosa de seus movimentos, dotam a coreografia de uma beleza extraordinária.

Wendy Perron, em sua crítica para o *Soho Weekley News*, relata que a entrada de Mary em cena fez o público mergulhar em um profundo silêncio e completa dizendo que "sua figura atraiu a atenção pela habilidade pungente da artista em misturar autoridade e vulnerabilidade ao mesmo tempo". No programa de "Small Dance", Mary descreve a coreografia como "três maneiras de diálogo: entre o corpo da dançarina, a mente da dançarina e o publico" [100].

Nesse trabalho, fica mais evidente a conexão com o conceito *small dance*, usado por Steve Paxton e caracterizado pelos longos períodos em pé e pela vibração irradiada por todo corpo ao tentar manter-se em equilíbrio. O

As observações abaixo foram feitas a partir de registro em vídeo que reúne três coreografias: "*Small Dance",* "My Heart Dances" e "Richard Serra", com duração total de noventa minutos e realizado em novembro de 1984, no Danspace, na St. Mark's Church. Descreveremos apenas a primeira, por concentrarmos nosso recorte até 1980.

[100] PERRON, Wendy "Followable dancing: Mary Overlie and David Gordon" *in*: PERRON, W. *Through the eye of a dancer: select writings.* Wesleyan University Press, Connecticut, 2013, p. 21.

Contato Improvisação, assim como outros procedimentos experimentais da dança pós-moderna do Grand Union, foram as grandes influências na maneira de pensar de Mary Overlie.

2.8. CRONOLOGIA: de 1970 - 1980[101]

2.8.1. Coreografias

1972 - "Free Delivery", Berkley Art Museum, Berkeley, Fire House Theater, São Francisco e Portland State College, Portland.
*1976 - "*Adam*", "*To Be Announced*" e "*Wash", St. Mark's Church, Nova Iorque.
1976 - "Small Dance", St. Mark's Church *e* Whitney Museum, Nova Iorque.
1977 - "Possibility of Personal Failure", "Flower Garden", Bunch Festival - *Intermedia Theater*, Nova Iorque.
1977 - "Window Pieces", "Glassed Imaginations II" e "Glassed Imaginations", Galeria Holly Solomon, Nova Iorque.
1977 - "Cartoon Coordinations", Robert Freidus Gallery, Nova Iorque.
1978 - "The Figure", Museum of Modern Art, Nova Iorque.
1978 - "Painters Dream", The Kitchen Center, Nova Iorque.
1979 - "The Figure II", Museum of Modern Art, Nova Iorque.
1979 - "Hero", The Kitchen Center, Nova Iorque.
1980 - "Wallpaper" e "Paper Waltz", New York University, Nova Iorque.
1980 - "Swan Literary Duet ", Galeria Vehicule, Montreal, Canadá.

2.8.2. Colaborações no teatro

1975 - "The Saint and the Football Players" direção de Lee Breuer - Mabou Mines; Connecticut College, New London.

1977 - "Cascando" direção de Joanne Akalaitis - Mabou Mines, Public Theater, Nova Iorque.

[101] Retirada do site *Six Viewpoints*

1978 - "Dressed Like An Egg" direção de Joanne Akalaitis - Mabou Mines; Public Theater, Nova Iorque.

1979 - "The Lost Ones" direção de Lee Breuer - Mabou Mines, Public Theater, Nova Iorque.

Em 1974, Mary Overlie, Barbara Dilley e o poeta Lary Fagin fundam o Danspace Project, localizado na Igreja de Saint Mark, em Nova Iorque, destinada a realização de trabalhos interdisciplinares.

Apesar de a técnica dos *Six Viewpoints* ter raízes profundas na dança pós-moderna, Mary Overlie foi uma das primeiras artistas a fazer parte do corpo docente do Departamento de Teatro da Tisch School of Arts para desenvolver o programa Experimental Theater Wing.

2.9. OS *SIX VIEWPOINTS*

2.9.1. SSTEMS

Em 2002, Mary Overlie anuncia a conclusão de sua teoria. Foram quase vinte e cinco anos dedicados à construção e fundamentação dos *Six Viewpoints*. As principais ideias de seu sistema, como gosta de referir-se aos *Viewpoints*, estão acessíveis em http://six*Viewpoints*.com [102]. O *website* está dividido em três partes principais: Teoria, (com o histórico da técnica), A Ponte (com alguns fundamentos e princípios norteadores) e Biografia (em que o último registro data de 2004).

Logo na abertura, há uma animação ilustrativa: um quadrado em que se lê "teatro em estado sólido*",* que nos remete a uma ideia de um teatro frontal, onde palco e plateia estão bem separados. Depois esse quadrado se multiplica em outros seis quadrados, formando uma diagonal onde se lê: "teatro desconstruído". Então, esses seis quadrados se movem novamente formando

[102] Há, atualmente editados, dois artigos de sua autoria: "The Six Viewpoints". *in*: BARTOW, A. *Training of the american actor.* TCG, New York, 2006, p. 187 - 218 e "Manifesto for Reification" *in:* CULL, L., DADARIO, W. *Manifesto now! – Instructions for Performance, Philosophy, Politics.* Chicago Press, 2013, p. 126-141.

um cubo que gira e onde se lê: “teatro reconstruído”. Por fim, os seis planos do cubo se abrem e lemos “Seis Viewpoints – Mary Overlie” [103]. Essa estrutura vazada, multifacetada e em constante movimento elucida a maneira como Mary Overlie compreende a linguagem teatral e como as palavras em destaque estão associadas à técnica.

Através de um processo que chama de desconstrução, Mary Overlie extraiu seis componentes elementares da cena: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. Esses seis componentes deram origem aos *Six Viewpoints* que habilmente foram organizados formando a sigla SSTEMS, em uma alusão à palavra *s(y)stems* (sistemas). O SSTEMS deriva das iniciais das palavras *space, shape, time, emotion, movement*, e *story*. Como ela mesma evoca na abertura ilustrativa de seu *site*, *os Six Viewpoints* formam um todo articulado e interdependente.

Não fica claro, no entanto, quando esses seis elementos foram definidos ou estabilizados, mas deduzimos que seja por volta de 1988, depois do retorno definitivo de Mary para Nova Iorque, concluindo um ciclo de idas e vindas da Europa. Seja como for, o *Viewpoints* de Mary apresenta uma nova abordagem estrutural para o trabalho do ator na relação corpo/espaço. Sua técnica toma como eixos principais Tempo e Espaço, desmembrando-os em múltiplas camadas e perspectivas. Mary Overlie costuma referir-se a cada *viewpoint* como “linguagem”, pois cada elemento traz em si todo um universo de comunicação. São os seis elementos a seguir que o ator articula e joga durante a improvisação:

2.9.1.1. Espaço

Habilidade perceptiva de ver e sentir as relações físicas. Inicialmente, Mary propõe a restrição de movimentos permitindo apenas andar e parar pela sala. Essa limitação permite uma leitura mais detalhada das informações do espaço, dos objetos, das pessoas e das configurações arquitetônicas. O posicionamento dos corpos e as formações que nascem a partir do deslocamento, as dimensões, as distâncias entre as paredes, o chão e o teto,

[103] Não há informação de quando o *site* foi criado, nem tampouco se houve alterações ou atualizações ao longo dos anos.

tudo isso pode se dar no simples fato de andar ou na observação restrita do espaço. Andar e parar também permite que o ator concentre sua atenção, tornando suas escolhas de deslocamento e de parada mais conscientes.

2.9.1.2. Forma

Trata-se da capacidade que temos de sentir e apreciar a forma física presente em nós, na produção corporal de linhas que se projetam no espaço ou no ambiente. Através dessa exploração é possível que o ator saiba distinguir a diferença entre simetria e assimetria, linhas curvas e linhas retas, equilíbrio e desequilíbrio. Esse estudo pode remeter a estéticas específicas, como a *commedia dell'arte*, o kabuki e o teatro balinês, dentre outros. Mais importante que aprimorar o vocabulário de movimentos, esse trabalho permite aprofundar a experiência e a percepção do corpo. Um trabalho desse tipo requer quietude e observação. Para Mary, quanto mais lenta for a investigação de cada forma (estática ou em fluxo), melhor a compreensão expressiva de cada posição. Essa exploração torna mais presente a ideia de que o ator não precisa mover-se continuamente no palco, pois ele percebe que ganha força através das formas que cria, em vez de desperdiçá-las, mantendo viva sua relação consigo próprio e com o grupo e respondendo plasticamente aos estímulos.

2.9.1.3. Tempo

Qualidade mental/corporal que temos de medir e regular o tempo e de perceber a duração e a velocidade. Para Mary é um dos elementos mais dramáticos e de forte impacto emocional. Esse trabalho ajuda o ator a manipular ritmo, duração, velocidade, repetição, impulso e reposta cinestésica, seja na fala, no deslocamento ou no movimento, sozinho ou em relação com outros atores. O ator percebe como a emoção e mesmo a comunicação com a plateia dependem da manipulação do tempo. Essa investigação é impossível, para Mary, se não houver total entrega e também abandono dos padrões impostos pela nossa sociedade. Investigar o Tempo como material concreto pode proporcionar ao ator uma relação mais efetiva com a plateia, uma vez que

consegue quebrar expectativas, ampliar a tensão e o suspense ou alterar o ritmo de cena. O Tempo passa a existir independentemente e a comunicar em seus termos próprios. Para enriquecer essa exploração, Mary sugere o trabalho com figuras de linguagens, tais como: “matar o tempo”, “fechar o tempo”, “bons tempos” etc. A repetição ajuda o ator a criar padrões de movimento e de deslocamento, mostrando-se como uma importante ferramenta de composição.

2.9.1.4. Emoção

Trata-se da disposição em experimentar estados do ser e do sentir, bem como as trocas emocionais que constituem a base da comunicação entre os seres. Mary compreende emoção como “um cão que fareja o mundo canino”, ou seja, a habilidade rápida e sutil de ler a presença dos outros e de nós mesmos. Tradicionalmente a emoção está ligada a uma história e localiza-se como um dos pontos centrais da cena. Nos *Viewpoints,* ao contrário, a Emoção não é menos ou mais importante que os outros cinco *viewpoints*, nem tampouco está ligada a uma circunstância ficcional específica. Inicialmente, trabalha-se a Emoção a partir da percepção de si, da presença do ator observando e sendo observado, e o fluxo de sensações que transcorrem nesse ato. Mais tarde, torna-se a habilidade de desenvolver estados e atmosferas. Ao alargar a definição de emoção, a prática permite ao ator perceber nuances e matizes por vezes difíceis de serem nomeadas e até paradoxais. O objetivo é tratar a Emoção como uma parte autônoma, independente do ator, ou seja, como elemento constituinte da cena, mas não o principal.

2.9.1.5. Movimento

Capacidade de produzir e perceber movimentos, bem como as qualidades de mudança cinética. É difícil conceber a existência do movimento sem associá-lo ao deslocamento e à forma. Mas, para Mary, o movimento pode ser experimentado independente do espaço e da forma, uma vez que suas propriedades estão mais para padrões de organização, de qualidade e de impulso.

2.9.1.6. História

Habilidade de ver e entender sistemas lógicos. Basicamente, trata-se do arranjo ou ordenação de informações. É a propriedade de percepção dos caminhos da lógica e das relações que são construídas a partir da seleção e da ordenação de informações. É muito comum achar que a história está relacionada com a verdade ou que a lógica deva ser algo irrefutável, porém Mary adverte que essa não é a investigação artística proposta pelos *Viewpoints*. É extremamente importante para os atores perseguir um entendimento a partir da experiência. Ela afirma que muitos atores pensam que a abstração não conta história nenhuma, quando na verdade há uma estrutura perfeitamente pensada contendo começo, meio e fim. No trabalho de *Viewpoints*, as histórias que se desenvolvem ao longo dos exercícios estão centradas em sua própria realidade de jogo. Não é necessário e nem desejado saber qual a história que cada ator elabora ao longo do jogo. Essa prática, no entanto, capacita o ator a mudar de rumo a qualquer momento, por qualquer motivo ou justificativa. Ela habilita o ator a manter-se atento ao que está acontecendo, em vez de fazer com que algo aconteça. A História é uma ferramenta extremamente poderosa e necessária, no entanto pode-se mostrar-se como uma enorme armadilha.

2.9.2. Desconstrução

Mary Overlie baseia sua técnica em outros conceitos que guiam a condução e o treinamento da técnica, um deles é a desconstrução. O foco do *Six Viewpoints* está na maneira como o artista testemunha sua percepção do mundo. Não se trata, portanto de experienciar o mundo, mas observar sua experiência no mundo. O treinamento em *Viewpoints* começa com o ator em pé e descalço no espaço (sala, palco, *site specific* etc). Dessa forma, ele é incentivado a descobrir a linguagem do espaço e do tempo, através dos seis elementos, até chegar a um diálogo entre eles.

Segundo Mary, o trabalho com *os Six Viewpoints* liberta o ator da responsabilidade de atuar, de representar, deixando-o a vontade para descobrir a relação entre os elementos puros da cena. Ele pode dar-se conta que a

emoção não vem apenas de uma relação de conflito, ou das circunstâncias da personagem, mas de seu posicionamento em determinado lugar da sala, assim como da velocidade com que se desloca. Pode, da mesma forma, proporcionar sensibilidades emocionais, físicas.

A ideia principal de Mary Overlie não é abandonar a prática da cena tradicional[104], mas olhá-la diferentemente. É importante reforçar que o *Viewpoints* de Mary não nega a história teatral nem tampouco suas convenções, da cena ou da dramaturgia, mas apela para uma mudança no olhar: "Essa prática exige romper com a visão tradicional de teatro. Isso não significa, no entanto abrir mão da história, mas adicionar uma mudança de perspectiva."[105]

Esses seis elementos foram extraídos da cena dita convencional, por um processo que Mary chama de desconstrução. Ela desmembrou seus elementos básicos mantendo a integridade de cada parte, para então trabalhar com cada uma de maneira autônoma e independente. Esse processo exige, segundo Mary, cuidado e respeito pelo todo, além de discernimento para saber o que é essencial. Para explicar a desconstrução, Mary usa a imagem de uma peça de roupa: não se trata de cortá-la aleatoriamente, mas de, por exemplo, descosturar o cós, o zíper, as laterais, de modo que cada parte seja preservada para depois ser rearranjada. Esta operação retira a importância do todo para concentrar-se em cada uma das frações. Dessa maneira, o artista pode investigar as particularidades e especificidades de cada elemento constituinte da ação, antes de trabalhar com o todo [106].

Sendo uma técnica que tem como característica, portanto, a desconstrução, o *Viewpoints* impulsiona o ator a explorar novos caminhos, uma vez que não há um jeito certo de fazer, de estar, ou falar em cena. Sendo assim, a técnica se afasta por completo da ideia de virtuose ou de *expertise*. Não há, portanto, diretor, professor ou autoridade que aprove as conquistas ou aponte as falhas de quem pratica. Pelo contrário, a técnica confere autonomia,

---

[104] Mary Overlie usa o termo "traditional theater", mas na verdade está se referindo à dança e ao teatro. Portanto, preferimos usar a palavra "cena" para abranger as duas linguagens.
[105] Texto de Mary Overlie no site: http://www.six*Viewpoints*.com/Theory_3.html
[106] *http://www.sixviewpoints.com/Theory_3.html*

levando o praticante a apropriar-se do palco ou da cena ancorado em sua própria percepção do espaço e do tempo. O artista é convocado a atuar como seu próprio guia, mantendo-se com disciplina e foco em seu próprio corpo e nos detalhes de suas impressões e intuições. Isso requer um corpo-mente educado para essa função.

Para tanto, Mary recomenda algumas técnicas de suporte como o Body Mind Centering, o Contato Improvisação, o trabalho de Allen Wayne ou ainda a Barra de Chão de Hamilton. Essas práticas oferecem ferramentas e princípios de movimento sem, no entanto, padronizá-los em um código de movimentos como talvez o fariam o kung-fu, o balé ou a yoga.

Ao desconstruir a cena convencional em seis elementos, Mary faz desmoronar a linha hierárquica onde história e emoção talvez estejam no topo. Como vimos anteriormente, a horizontalidade é um conceito próprio da arte pós-moderna. Ela altera o comportamento ético na medida em que propõe uma participação mais igualitária entre os artistas envolvidos em uma produção, anulando a ideia do artista como gênio ou inventor solitário e valorizando o trabalho colaborativo e de equipe. Ela também reposiciona o lugar do espectador, colocando-o no centro do evento teatral e performático. Mas, ao alinhar os seis elementos de cena, colocando-os lada a lado, Mary dá ao ator a chance de explorar a equivalência entre todos os elementos envolvidos na composição da cena, combinando ou simplesmente estudando cada um isoladamente.

Ademais, a desconstrução se dá não só no jogo da cena como no próprio processo de criação. Para Mary, existem basicamente duas maneiras de se trabalhar em um processo criativo: uma em que se imagina algo e aos poucos se cria caminhos para se alcançar aquilo que foi imaginado e outra na qual não se sabe o que se busca, mas os procedimentos levam a descobrir algo que não se havia pensado. A primeira opera por adição, na qual o artista constrói algo que já sabe e a segunda, por subtração, em que o artista extrai elementos sem saber onde a pesquisa ou a criação podem chegar. “Working

without knowing" [107] significa aceitar o imprevisível e considerar o aleatório, não como fato banal, mas como irrupção de um desejo até então oculto:

> "Se o ator está preparado para o desconhecido, ele sente que é possível fazer arte a partir de erros, mal entendidos e outras coisas do mundo real que nos cerca. É possível fazer arte que carregue vida, mais do que aquilo que se pode prever ou premeditar." [108]

Wendell Beavers, parceiro de Mary Overlie durante muitos anos, deu um importante depoimento que esclarece esse jeito mais intuitivo de abordar o trabalho em arte:

> "O que bloqueia a criatividade de um artista é dizer "eu sei o que quero, só preciso de um jeito para mostrar isso". Essa é uma atitude típica de quem trilha um caminho seguro. Na linha da qual faço parte, essa atitude não pode gerar uma arte interessante. Então, o que oferecemos é um caminho inseguro, profundo. É realmente uma travessia aterrorizante quando alguém se dispõe a trabalhar em algo que não faz a mínima ideia." [109]

Ruth Maleczech, atriz do grupo *Mabou Mines* reforça a ideia de um processo criativo em fluxo:

> "É como um pintor. Um artista deve se comportar como um artista. Ele olha para a tela em branco e pode ser que uma hora algo aconteça e será isso que o pintor terá que pintar. [...] Depois que eu entro por uma porta, é lá de eu devo ir e conduzir o público para uma espécie de viagem mental, política, emocional" [110]

---

[107] Em tradução literal, trabalhar com o desconhecido, parece não dar conta da amplitude do sentido do termo. Preferimos manter o original.
[108] OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, A. *Training of the American actor.* TCG, New York, 2006, p. 210.
[109] Depoimento de Wendell Beavers, na página da Naropa University, Colorado.
[110] Ruth Maleczech em depoimento para o vídeo: *Mabou Mines: first twenty years.*

Ao operar os seis elementos do *Viewpoints*, o ator desenvolve a habilidade de estar atento aos eventos que irrompem na cena e ao momento que acontecem. Mary garante que a prática em *Viewpoints* ajuda o ator a identificar possibilidades estruturais, pois ele consegue alterar os rumos da improvisação mesmo enquanto improvisa, mesmo quando engajado na ação.

2.9.3. Jardim japonês: a influência das práticas orientais

Justamente por trabalhar em um campo bastante restrito, o ator consegue verticalizar sua relação com os eixos tempo/espaço da cena. No exercício chamado "jardim japonês", por exemplo, a prática consiste em restringir o ator a quatro comandos apenas: caminhar, parar, sentar e deitar. O ator manipula os *Viewpoints,* mas só dispõe desses quatro movimentos para improvisar, podendo combiná-los e repeti-los de acordo com o jogo de cena. Essa é uma prática lenta e serena que permite ao ator entrar em contato e absorver cada um dos acontecimentos da cena. Ele cria quadros em contemplação, meditando sobre cada composição. Ele entra em diálogo com o espaço de maneira simples, o que lhe permite o contato com a linguagem do teatro e os elementos da cena sem a responsabilidade de criar, de conduzir uma lógica ou um sentido, de explicitar uma emoção ou os rumos de uma história.

Mais que propositivo, o *Viewpoints* prepara um ator receptivo. A escuta é uma das fontes principais de seu trabalho. É na atitude de vigília e de atenção que se altera a maneira de perceber o momento presente. Esse estado de atenção receptiva é alcançado, segundo Mary, através de exercícios focados em reconhecer o que está sendo criado no momento da improvisação:

> "Os atores trabalham para tornarem-se observadores habilidosos, recuperando o que acontece através da memória e da repetição,

> mesmo quando de dentro da cena. Ele deve evitar prever ou guiar a cena uma solução ou desfecho final." [111]

Apesar de não haver descrição de tais exercícios, Mary afirma que a contemplação ativa incentiva o praticante a tocar em várias superfícies da realidade, o que ela chama de "a novidade da diferença", ou seja, perceber o igual como diferente e aceitar a natureza dos materiais sem a ambição de transformá-la. Para Mary, o treinamento em *Viewpoints* possibilita uma ampliação da consciência, uma vez que disciplina a atenção. Nesse sentido o treino tem um forte apelo ao estado meditativo, a uma observação participativa, e a uma conexão com o momento presente. A subtração dos vários elementos da cena leva ao esvaziamento de tarefas, ao relaxamento da atitude de propositor e ao apelo constante à criatividade do ator, libertando-o do domínio da cena.

Essa característica contemplativa dos *Six Viewpoints,* de distensão da duração dos exercícios, acabam por tornar sua prática uma experiência extracotidiana. Nas aulas de Mary, é comum os exercícios serem entremeados de pausas reflexivas e de discussão analítica, em roda. Seu olhar científico leva à dissecação dos detalhes, intensificando a radicalidade da pesquisa na relação do corpo/tempo/espaço. O artista usa sua percepção para atingir outras camadas da realidade.

Deriva dessa atitude meditativa uma participação qualificada a tal ponto que se participa ao mesmo tempo em que se observa - o ator segue mais do que lidera. Ele pode se deixa levar ou romper, mas ele não impõe. A ideia é que o ator tenha uma dupla consciência: ele está em cena ao mesmo tempo em que assiste à cena.

---

[111] OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, A. *Training of the American actor.* TCG, New York, 2006, p. 209.

2.9.4. Reificação

Outro conceito norteador da prática é o da Reificação[112]. Para alcançar outros níveis de realidade, o artista é incentivado a quebrar antigos padrões, rótulos e preconceitos. Mary aconselha evitar o automatismo, a resposta pronta, a passividade e a alienação. O artista deve fecundar a autonomia e a autoconsciência e adentrar o mundo da experiência sem rótulos preexistentes, para, então, renomeá-la de modo que outros possam compartilhá-la. Para Mary, a ressignificação está na razão mesma pela qual se faz arte. Os estereótipos são necessários para nossa sobrevivência; no entanto, rasgar rótulos e quebrar preconceitos é, para Mary, a principal função do artista.

Em seu artigo "Manifesto for Reification" [113] editado em 2013, ela expande o conceito postado sucintamente em seu *website* e, apoiando-se nos estudos do professor de filosofia da Universidade de Wisconsin-Milwaukee, Robert Schwartz, sobre as relações do espaço no pensamento humano, investe ainda mais no que acredita ser o papel do artista. A reificação aparece como a chave para expandir o processo que envolve todas as formas de comunicação, como as descobertas são feitas e como são comunicadas para outros seres humanos. Reificar significa fixar, dar forma a algo, seja na pintura, na escultura, no movimento ou em palavras e sons, mas algo que existia primeiramente enquanto experiência. É uma espécie de caminho para o desconhecido ou uma maneira de desaprender o aprendido. O processo requer abandonar tudo o que se sabe, para então preparar os sentidos para apreender uma nova aprendizagem, tratando o familiar como estranho e o estranho como familiar.

> "Então, um esforço enorme deve ser feito para capturar e resgatar de volta para o círculo: questões devem ser formuladas, perguntadas e

---

[112] O conceito, apropriado da filosofia, é central à teoria marxista e lukacsiana e, segundo a interpretação de Goldmann, pode ser relacionado ao fetichismo da mercadoria. Ver GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura.* Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1991, p. 197.

[113] OVERLIE, Mary "Manifesto for Reification" *in*: CULL, L., DADARIO, W. *Manifesto now! – Instructions for Performance, Philosophy, Politics.* Intelect Bristol, UK/Chicago, USA, 2013, pp. 126-141.

respondidas pelo pesquisador: O que é isso que eu encontrei? Como funciona? O que significa? Por que eu gosto? Como o encontrei?" [114]

2.9.5. Metodologia

O desenvolvimento dos *Six Viewpoints* sempre teve o apoio da comunidade de artistas e professores da Tisch School, em particular do programa da Experimental Theater Wing. Mary Overlie foi uma das primeiras artistas e ser convidada a participar do planejamento do programa do curso de graduação, em 1978. Basicamente, suas aulas estão articuladas em cinco componentes principais: 1. A pratica dos *Viewpoints* e seu contexto filosófico e sua relação com o teatro clássico e moderno 2. O treinamento físico em *Viewpoints*. 3. Improvisação; 4. Composição prática e teórica; 5. Estudo de cena e a aplicação dos *Viewpoints.*

Mary Overlie inicia seu curso com uma aula expositiva em que descreve toda a estrutura dos *Six Viewpoints* em um quadro negro. Essa primeira aula oferece um olhar panorâmico sobre a prática e filosofia dos *Viewpoints,* bem como uma breve contextualização do pós-modernismo. Ela não só apresenta todos os conteúdos de seu programa como incentiva os alunos a compreender sua responsabilidade pela aula. Esse mapa também ajuda os alunos a relacionarem cada aula ao programa do curso, norteando seus avanços e dificuldades. Ela não se coloca, dessa forma, como a única detentora do conhecimento nem do potencial da aula, o que parece ser uma manifestação genuína do como a horizontalidade participa não apenas de um fundamento dos *Viewpoints,* mas de sua metodologia: "Eu afirmo que o trabalho está e sempre estará em desenvolvimento e que os alunos poderão contribuir em aula para o crescimento deles mesmos e também, no futuro, para a expansão do teatro experimental."[115]

A atribuição de notas é baseada, por um lado, nos trabalhos em sala de aula e, por outro, na capacidade de os alunos manterem-se cientes de onde

[114] Idem, ibidem, p. 135.
[115] Idem, ibidem, p. 137.

eles se encontram no mapa, em grupo e individualmente, de quais conteúdos foram alcançados e quais foram extrapolados.

A horizontalidade aparece com maior evidência na metodologia adotada nas aulas de Mary Overlie. Ela nega a figura do professor como único condutor do processo de aprendizado. Aparentemente suas aulas são caóticas, frouxas e uma sensação de caos permeia a atmosfera da sala. Isso, na verdade, é um grande desafio aos jovens atores de graduação, que necessitam de um esforço redobrado para manter-se na pesquisa.

> "Meu desejo é que o equipamento de navegação deles não esteja habilitado ao meu. É, sobretudo, a capacidade enquanto navegadores que os guiará na hora de encararem um processo criativo. Eu acredito que a escola deve fortalecer a habilidade individual dos alunos guiarem a si próprios." [116]

Nas semanas seguintes, outro mapa é cuidadosamente exposto: o do treinamento físico. Geralmente Mary inicia suas aulas práticas utilizando a técnica de exercícios de chão de Hamilton, ou Barra de Chão. Esses exercícios proporcionam força e o aumento do controle motor fino sobre as ações. Esse conjunto de exercícios é um estudo extremamente detalhado sobre a mecânica do movimento do corpo. Sua rigorosa atenção nos detalhes da execução é o que o conecta aos *Viewpoints.*

Ao longo das aulas, Mary não costuma demonstrar fisicamente os movimentos ou exercícios de tal forma que todos os enunciados são descritos verbalmente. Sem um líder para seguir, o aluno é convidado a utilizar suas ferramentas de lógica e a orientar-se pelo seu próprio retorno sensorial, como em uma livre exploração. Eles também são incentivados a não se compararem entre si.

O objetivo principal de Mary é ajudar os jovens atores, através de uma combinação de estudos práticos e teóricos, a descobrir e estabelecer sua voz no teatro. Para tanto ela, subdivide esse objeto geral em outros três objetivos complementares: 1. Oferecer aos jovens atores um crescimento físico

[116] Idem, ibidem.

duradouro e significativo; 2. Prover uma abordagem de treinamento que ensine as habilidades necessárias para desenvolver a capacidade de concentração em um detalhamento muito fino e 3. Proporcionar um conhecimento corporal que encare a realidade como mutável e em constante mudança.

Mary é enfática ao distanciar o treinamento em *Viewpoints* dos tradicionais jogos dramáticos, o que para ela poderia causar um curto-circuito. O trabalho em *Viewpoints* está muito mais para uma aula de kung-fu ou de arte japonesa de desenhar com nanquim: "O trabalho é focado em desconstruir [os elementos da cena] para, mais tarde, estruturá-los novamente. Portanto, sempre vai depender do que acontece no momento presente." [117]

A prática dos *Viewpoints* reposiciona a imaginação e a visualização, pois não depende ou não toma como ponto de partida uma situação ou tema ficcional. Em seu lugar, o praticante terá a observação e a interação como geradores do jogo.

Os exercícios propostos por Mary são de extrema simplicidade: manter-se de pé, caminhar e parar, sentar diante da plateia, observar a forma do corpo, sentir o tempo passar, deixar-se ser observado. Ela usa dinâmicas grupais, mas predominantemente individuais. Essa simplicidade de proposta concentra a atenção do ator e leva-o por um caminho que não é o da ideia pré-determinada, mas da descoberta em percurso. Não há como planejar ou desenhar antecipadamente. Resta, portanto, descobrir ou intuir algo no "aqui" e no "agora", reforçando a ideia de "fazer sem saber" (ou "doing without knowing").

A princípio ela propõe aos atores trabalharem com um ou dois *Viewpoints* no máximo, para depois, ao longo do curso, irem se apropriando dos outros até chegarem aos seis. A restrição de um ou dois *Viewpoints* permite que os atores trabalhem mais focados, em um primeiro momento aprofundando a relação com cada um deles, para depois reuni-los de uma só vez. A exploração lenta e minuciosa faz com que os atores acreditem e se assegurem que um *Viewpoint* é tão importante quanto o outro. Isso justifica a escolha de Mary em deixar os *Viewpoints* História e Emoção como os últimos a

[117] OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, Arthur. *Training of the American actor.* TCG, New York, 2006, p.190.

serem investigados. No uso vertical do espaço (em oposição ao horizontal proposto por Mary), o espaço é ditado pela história. Ela dá um exemplo: suponhamos que em uma cena duas personagens estão em conflito. Convencionalmente, uma personagem iria se dirigir contra a outra, diminuindo a distancia. Através do trabalho em *Viewpoints* é possível alcançar a mesma ideia de conflito alterando a relação espacial e ampliando as possibilidades: sentar ou permanecer absolutamente parado, olhando de maneira distante ou ainda caminhar lentamente na direção contrária de seu parceiro de cena[118].

Por ser ao mesmo tempo multifocal e descentralizado, o *Viewpoints* não trabalha em uma única linha de ação, mas em um emaranhado de linhas ou em rede. O critério para a escolha de uma linguagem tem mais a ver com o jogo de cena, com o momento presente e as interferências do acaso. Há um tráfego intenso de elementos que se cruzam; composições fugazes que induzem o observador a leituras nem sempre claras.

Ao mesmo tempo em que o *Viewpoints* é uma técnica praticada em grupo, para Mary ela pode ser absolutamente individual. Não há uma ênfase, portanto, na escuta coletiva, assim como não há a noção de começo, meio ou fim, nem a realização de tarefas coletivas ou solução de problemas. A cena pode cair em um limbo interminável, pois ela não tem status de *cena*, mas de *laboratório*. Quem assiste aos laboratórios é testemunha de uma exploração livre, de um mergulho do ator em um campo de estudo restrito às relações de movimento com os eixos de tempo/espaço.

As aulas de Mary incluem exercícios de aquecimento em outras técnicas de apoio, como a Barra de Chão de Jean Hamilton, Body-Mind Centering de Bonnie Cohen, o trabalho de Allan Wayne e o Contato-Improvisação, de Steve Paxton. Todas essas técnicas são provenientes de bailarinos estadunidenses. Bonnie Cohen, artista do movimento, pesquisadora, educadora e terapeuta, fundou sua escola em 1973. A técnica que utiliza toque, manipulação, vibrações sonoras e práticas meditativas é a relação entre padrão de movimento e sistema aeróbico. A técnica de Jean Hamilton inverte a posição vertical e ereta dos exercícios de barra de balé para a posição horizontal, com

[118]Idem , ibidem, p. 211.

o corpo deitado, de costas no chão, liberando o movimento das pernas e dos braços, fortalecendo os músculos da espinha dorsal, pés e joelhos. Os exercícios são realizados individualmente e sem seguir exemplos, estimulando que os alunos se concentrem em si próprios e na capacidade de se ater a pequenos detalhes de movimentos. Allan Wayne foi bailarino e atuou em meados dos anos 1950. Ele estudou teorias alemãs de energia cinética e Paul Langland, parceiro de Mary Overlie, foi seu aluno e sucessor. Wayne desenvolveu um sistema em que mistura balé clássico e yoga, focando para o trabalho das juntas, para o fortalecimento dos sistemas de musculatura fina do corpo e para as estruturas fluidas de movimento. O Contato Improvisação, de Steve Paxton, já comentado anteriormente, oferece o aprimoramento de movimentos em 360 graus. Os exercícios dessa modalidade só podem ser realizados em duplas, fortalecendo a compreensão de trabalhos colaborativos e de cooperação, quebrando padrões de comportamento e ampliando o prazer pelo risco, em dinâmicas que desafiam a gravidade. Aprimoram o controle de distribuição de peso, de transferência de peso e a percepção de equilíbrio.

CAPITULO III – ANNE BOGART

3.1. ANTES DE MARY OVERLIE

Anne Bogart é natural de Rodhe Island e chegou em Nova Iorque aos 23 anos, logo após a graduação na Bard College, em 1974. Até chegar à graduação, Anne fez um percurso tortuoso. Seu pai, assim como seu avô, era oficial da Marinha e, por causa disso, ela passou a infância mudando de país. Sua maior permanência foi no Japão, onde morou por dois anos e meio. Coincidentemente, voltará a ter com este país um laço profissional duradouro, anos depois. Essa mobilidade desenvolveu sua capacidade de adaptar-se, respondendo rapidamente às novas e diferentes situações e pessoas. Apesar de mudar constantemente de amigos, Anne descobriu que em toda escola que ingressava havia sempre aulas de teatro ou um auditório disponível:

> "Eu descobri que toda escola tinha pessoas fazendo teatro, e isso era um estado de graça para mim, porque era algo que repetia o padrão que eu estava vivendo na minha vida - experiências curtas e intensas: você fica muito próximo das pessoas - envolve beleza e amor - para depois, perdê-las." [119]

Apesar de Anne saber, desde os quinze anos, que queria seguir a carreira de diretora de teatro, não foi fácil ingressar nas escolas nas quais tinha interesse. Então, passou um ano na Grécia em um tipo de intercâmbio, até finalmente ser transferida para a Bard College, onde poderia encenar seus próprios experimentos.

Da graduação, Anne trouxe duas grandes referências: Aileen Passloff e Roberta Sklar. Aileen foi dançarina e coreógrafa, atuou no Living Theater e no Judson Poets Theater, participou dos *happenings* de Allan Kaprow e Claes Oldenburg e dos experimentos da Judson Church Movement. Na Bard, as aulas de Aileen impulsionavam os estudantes a trabalharem a partir de anotações de sonhos, objetos, anúncios de propaganda, ou qualquer outro

---

[119] Anne Bogart, depoimento para *Theatre Communication Group* – TCG, American Theatre – Archives July/August, 2001: https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm

material não dramático capaz de gerar a criação artística. Foi em suas aulas que Anne começou a explorar de que maneira as teorias de outras áreas, como a pintura, arquitetura, cinema e música, poderiam ser aplicadas ao teatro. Já Roberta Sklar, diretora de teatro, ativista, feminista e diretora da National LGBTQ Task Force, encorajou Anne a seguir para Nova York, a fim de constituir seu próprio grupo e associar-se a um dramaturgo, predizendo o que se tornaria realidade anos mais tarde.

Em 1977, Anne ingressou na Tisch School of Arts, da New York University (NYU), no curso de Pós-graduação em Teatro, hoje chamado de Performance Studies, para obter seu Master of Arts Degree. Lá, trabalhou com Richard Schechner, Michael Kirby e Brooks McNamara. Ela começou a atuar como diretora, encenando trabalhos de baixo orçamento em lugares alternativos e participando de perto da movimentada cena experimentalista do *enviromental theater*[120]. Seus espetáculos aconteciam quase sempre em espaços abertos ou públicos, deslocando os espectadores e os atores pelas ruas do *downtown* nova-iorquino. Nesse período, Anne produziu: "RD1"; "The Waves" (1975), uma adaptação do romance homônimo de Virginia Woolf; "Macbeth" (1976), uma desconstrução a partir da peça de Shakespeare e "Two Portraits" (1976) adaptação de Devidre O'Connell. Ela dividiu as ruas com grupos de referência, tais como The Living Theatre, de Judith Malina e Julian Beck, The Open Theater, de Joseph Chaikin, The Performance Group, de Richard Schechner, Manhattan Project, de Andre Gregory e Bread and Puppet de Peter Schumann, assim como os dançarinos da Judson Church e os artistas Bob Wilson, Richard Foreman e Meredith Monk: "Era como se esses artistas participassem de meus ensaios. Eu era inspirada e encorajada pelos seus exemplos e procedimentos. Eles eram o ombro onde eu podia me apoiar." [121]

Mas foi "Inhabitat", obra de 1978, que melhor difundiu o nome de Anne Bogart como diretora experimental. A peça se passava em seu próprio

---

[120] Optamos por usar o termo *environmental theater*, teatro em espaços alternativos ou teatro de rua, pela possível influência que as experimentações do *off-off Broadway*, tais como as do Living Theater ou do Performing Garage, possam ter exercido sobre Anne Bogart. Richard Schechner, autor do termo, foi professor de Bogart.

[121] BOGART, Anne *A Director prepares – seven essays on art and theatre.* Routledge, New York, 2010, p.24.

apartamento, no bairro do Brooklyn, e foi produzida por ela mesma. Uma camionete transportava as vinte e nove pessoas do público de Manhattan para o Brooklyn, para assistir às cenas que transcorriam nos vários aposentos do apartamento. A peça chamou a atenção de pessoas influentes, como John Cage, favorecendo sua repercussão no meio artístico.

Mais ou menos por essa época, Bogart assistiu ao filme "Sommergäste" ("Os veranistas"), de 1975, baseado na peça de Máximo Gorki. Ao final dos créditos, aparecia o nome de Peter Stein e sua companhia, na ocasião a Schaubühne am Lehniner Platz. O filme causou um efeito tão arrebatador que ela passou a tomar aulas de alemão e assinar a revista *Theater Heute*, que frequentemente trazia detalhes das produções do Schaubühne, descrevia o processo singular de criação da companhia, além de artigos exclusivos e fotografias das peças:

> "Todos os meses, saía pelo menos um artigo sobre o Schaübuhne, que era uma companhia muito badalada naquele momento em Berlim. Ela havia mudado as regras e o jeito de fazer teatro. No início, eu pedia para traduzirem esses artigos para mim e eles continham as idéias mais maravilhosas sobre como dirigir. E eu comecei a roubá-las." [122]

Anne passou, então, a abordar assuntos políticos em suas criações. Experimentou uma nova abordagem na condução do trabalho com os atores e aprofundou suas ideias sobre o teatro experimental. Poucos anos depois, a própria *Theater Heute* publicou um artigo sobre seu trabalho na cena teatral americana e, em consequência disso, surgiu um convite para dirigir os alunos de um conservatório na Alemanha, o Reinhardt Schule, em Berlim e também na Áustria e na Suíça.

Convencida de que os americanos eram superficiais e imbuída dos seus recentes conhecimentos da cultura e da arte germânica, Anne passou a dirigir, falar e agir como uma alemã. A experiência só poderia ter sido desastrosa e suscitou inclusive críticas bastante severas ao seu trabalho. Mas, apesar do

---

[122] Depoimento de Anne Bogart para artigo virtual da *Theater Comunication Group*: https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm

fiasco, a experiência lhe devolveu o sentido e o comprometimento com a cultura americana, que ela preserva até hoje em suas obras mais recentes:

> "Esse insight desencadeou minha investigação no teatro, que perdura até os dias de hoje. Boa parte do meu trabalho está voltada para a cultura americana, e tem a ver com acontecimentos históricos, o vaudeville, a maratona de dança, o filme mudo e vários artistas americanos, como Gertrude Stein, Orson Welles, Emma Goldman, Andy Warhol, Robert Rauschenberg ou Robert Wilson." [123]

Anne criou muitas peças que tomaram a cultura popular de entretenimento americana como base de sua pesquisa, em especial a trilogia composta pelos espetáculos: "American Vaudeville" (1993), sobre o gênero de teatro de variedades, bastante popular nos Estados Unidos e Canadá e um dos mais rentáveis investimentos entre 1880 e 1930; "Marathon Dancing" (1994), de Laura Harrington e coreografia de Alison Shafer, sobre os festivais de dança de longa duração que marcaram os anos 1920 e até a depressão de 1930 e "American Silents" (1997), sobre a atuação marcadamente gestual dos atores nos primórdios da indústria cinematográfica americana. Com essas obras, Anne reforçava a ideia de que a cultura americana é muito mais oral e visual, ao contrário da europeia, mais arraigada na tradição literária.

3.2. O ENCONTRO COM OS *VIEWPOINTS*

Em 1979, apenas um ano após a primeira aula pública de *Viewpoints*, Anne Bogart, que acabara de concluir seu mestrado, encontra Mary Overlie. Juntas, vão lecionar no Experimental Theater Wing, curso que acabava de surgir na New York University. As duas formam uma parceria marcada por duas montagens: "Artourist", uma co-direção em teatro dança de 1980 e "South Pacific", direção de Bogart e coreografia de Overlie, de 1984, ambas

---

[123] BOGART, Anne *A director prepares - Seven essays on art and theatre.* Routledge, New York, 2010, p.14.

produzidas pela NYU. Nesses encontros, Anne tomou conhecimento do *Six Viewpoints* [124].

Segundo Bogart, o contato com a técnica veio de encontro com o que estava buscando, mas que ainda não havia encontrado uma definição própria, e proporcionou-lhe ferramentas para resistir ao que ela chamava de "teatro de sofá", possibilitando, assim, uma nova abordagem da interpretação, direção e dramaturgia convencional. Para a diretora de teatro, a invenção de Mary Overlie exerceu um efeito impactante:

> "Quando o Teatro de Arte de Moscou esteve nos Estados Unidos, entre 1922 e 1923, com as peças de Tchekhov e Gorki, os jovens artistas que vieram para assistir essas produções, como Strasberg e Adler, foram nocauteados. Eu achava que isso se devia à técnica, a essa nova abordagem da arte de ator. Mas o que eu compreendi recentemente é que eles foram nocauteados pela maneira como aqueles atores existiam no palco." [125]

Nesse depoimento, Anne usa o termo *"were being"*, em vez da palavra *"playing"*. Dessa forma, ela tira a ênfase da técnica de atuação para defender a ideia de que o Teatro de Arte de Moscou possibilitou uma ruptura com a maneira de conceber a existência humana. E completa dizendo que "Sempre que você assiste pessoas fazendo *Viewpoints* é como testemunhar pessoas juntas de um jeito que é único." [126]

Dos sete anos que permaneceu na Universidade de Nova Iorque, ela assinou um total de oito trabalhos realizados entre o Experimental Theater Wing e a TISCH School, dois deles em colaboração com Mary Overlie*:*

---

[124] Nos dados fornecidos no *site* de Mary Overlie, "Artourist" e "South Pacific" são de 1984 e 1986, respectivamente, enquanto para Anne Bogart a primeira é de 1980 e a segunda de 1984. Apesar desse conflito, optamos pelo registro de Anne Bogart que parece ser mais coerente considerando seu ingresso como professora na NYU, em 1979.

[125] BOGART, Anne *Conversation with Anne*. TCG, NY, 2012, p 472: *"*what they were knocked out by was not a technique of acting, but the way that people were being together on stage. They'd never seen people be together that way on stage, and that changed the whole conception of what meant to be a human."

[126] Idem, ibidem.

1979 – "Haupstadt" - texto original.

1980 – "Artourist" – texto original em dança teatro com codireção de Mary Overlie

1981 – "Exposed!" – texto original baseado na obra de Alfred Hitchcock

"Dance on the Volcano" - texto original

1983 – "At the botton" - adaptação da obra *No fundo* ou *Ralé* de Maximo Gorki

1984 – "Despertar da Primavera" de Frank Wedekind

"South Pacific" de Richard Rogers e Oscar Hammerstein – Prêmio Bessie (New York Dance and Performance) pela coreografia e criação.

1986 – "A Morte de Danton" de Georg Büchner

3.2.1. "Artourist" e "South Pacific"

"Artourist" foi a primeira peça que Bogart conseguiu adequar os conhecimentos pós-modernistas de Mary Overlie à sua própria abordagem da cena. A peça trata de um grupo de turistas em Manhattan e combinava movimentos pedestres com outras sequências coreográficas, revelando forte influência do teatro dança.

Já em sua segunda parceria, Anne escolheu "South Pacific", famoso musical de Rodgers e Hammerstein, que estreou na Broadway em 1949, virou filme em 1958 e consagrou-se como obra clássica da cultura americana. Anne Bogart alterou o contexto original na intenção de problematizar o "otimismo *naif*"[127], próprio da narrativa e da temática dos musicais. Ela substitui o cenário idílico de uma ilha da Polinésia por uma enfermaria de soldados traumatizados pela guerra e se utilizou da metalinguagem, um show dentro da peça, para expor ainda mais o conteúdo colonialista, parcialmente escondido em um discurso aparentemente liberal: o amor de um soldado americano por uma nativa e entre um homem mais velho e viúvo e uma jovem enfermeira. Sem alterar o texto e as músicas originais, Anne transpôs as questões da Segunda Guerra, contidas na obra de 1949, para o contexto de 1984, quando os Estados Unidos acabavam de enviar suas tropas para Beirute e Granada. Ela se pergunta: como seria, posteriormente, a reintegração de soldados

[127] GORDON, Robert *The purpose of playing – modern acting theories in perspective.* The University of Michigan Press, Michigan, 2009, p. 116.

traumatizados pela guerra para a sociedade americana? Diferentemente das produções mais acanhadas do início de sua carreira, dessa vez Anne contava com trinta e nove atores e cinco músicos em cena. Ela acentuou os aspectos morais e os afetivos contidos na discussão de gênero, de sexualidade e de patriotismo. Anne estava com trinta e dois anos quando recebeu o Bessie Award por "South Pacific".

Ao longo da lista de produções realizada com alunos da New York University, é possível verificar que Anne utilizou uma variedade de materiais que vão de obras inéditas a textos consagrados. Invariavelmente, as peças clássicas passavam por surpreendentes alterações de contexto. Foi assim também com "O Despertar da Primavera". A diretora usou as músicas da famosa dupla Lieber e Stoller e alocou a ação no futuro, em que extraterrestres superinteligentes têm como missão preservar a hereditariedade genética, após a destruição da Terra. Parte dos alienígenas representava a fascinação dos jovens dos anos 1980 pela androginia assexuada, assemelhando-se, em certa medida, à antiga repressão vitoriana do texto original[128], enquanto a outra metade repetia os mesmos erros e desmedidas do passado. Mais uma vez, Anne afirmava seu senso crítico aos valores e às formas teatrais, com irreverência e liberdade.

Logo após seu ingresso como professora-diretora da NYU, Anne passou a receber muitos convites para dirigir fora de Nova Iorque, o que se converteu, anos mais tarde, em uma característica de sua produção. Em paralelo às peças na NYU, Anne acumulou uma longa lista de peças e alguns prêmios, entre 1980-90, antes mesmo do surgimento de seu grupo, a SITI Company, em 1992.

3.2.2. A separação

Por volta de 1988[129], Mary Overlie iniciou uma série intermitente de viagens que durou cerca de dez anos. Lecionou na School for New Dance – SNDO em Amsterdã, na European Dance Development Center - EDDC em

[128] Don Shewey, "Bogart in Space" *in*: *Village Voice,* 1984.

[129] Há informações conflitantes a respeito do período em que Mary Overlie ficou mais permanentemente na Europa. Optamos por manter 1988, por dedução de dados, embora sem precisão.

Arnhem, ambas na Holanda, e na Copenhagen Contemporary Dance Education School, em Copenhagen, Dinamarca. Coordenou por cinco anos o curso Pro Series, da School of Creative and Performing Arts da University of Calgary, Canadá. De 1990 a 1992 integrou o conselho da P.A.R.T.S., escola de dança contemporânea de Anne Teresa De Keersmaeker e Bernard Foccroulle. Em 1990, também é recebida pelo ImPulsTanz Viena International Dance Festival em um programa de residência e intercâmbio artístico, ao lado de Suzanne Linke, Karin Saporta e Ismael Ivo.

Durante esse período de afastamento, Wendell Beavers, colaborador, parceiro de Mary desde sua estreia como coreógrafa em "Window Pieces" e membro da Mary Overlie Dance Company, seguiu como seu substituto na Experimental Theater Wing, atuando como professor de 1979 a 2003. Ele esteve sempre envolvido no desenvolvimento dos *Six Viewpoints*[130].

Apesar da ausência de Mary Overlie não ser permanente, ela e Anne Bogart perderam o contato e esta passou a desenvolver os *Viewpoints*, adicionando e trocando elementos segundo seus próprios interesses como encenadora, muito mais na direção de composição de cena do que propriamente na de uma desconstrução do teatro. Anne sabia, no entanto, que suas escolhas implicariam em consequências tanto em sua relação com Mary quanto do próprio futuro da técnica:

> "Eu usei os Viewpoints de Mary e os desenvolvi na direção daquilo que eu tinha interesse. Acho que Mary ficou encantada, porque percebeu como a técnica contagiou o mundo das artes cênicas, mas também acho que ficou desolada por todas as alterações que fiz." [131]

---

[130] Anos mais tarde, em 2004,Wendell Beavers fundou o curso de graduação em artes da Naropa University, sendo responsável pelo programa do curso de Teatro Contemporâneo, com base em técnicas somáticas e práticas contemplativas ao lado de outra antiga parceira, Barbara Dilley. Wendell Beavers tem praticado o Budismo *Vajrayana* desde 1985, é instrutor de meditação budista no Lineage Shambhala e atualmente treina a técnica de Sakyong Mipham Rinpoche. Ele é considerado um dos três mais conhecidos professores de *Viewpoints* e tem atuado como preparador corporal e de elenco em importantes montagens de diretores como Robert Wilson, Anne Bogart, Richard Foreman, Moises Kaufman e Steve Wangh.

[131] BOGART, Anne *Conversation with Anne*. TCG, NY, 2012, p. 469.

3.3. A VONTADE DE PERTENCER A UM GRUPO

O desejo de ter sua própria companhia se confirmou em 1987, depois de uma breve conversa de Anne Bogart com a diretora francesa Ariane Mnouchkine. O encontro aconteceu em uma festa dedicada ao Théâtre du Soleil por ocasião do West Berlin's 750º year Festival em que Anne participava com a peça "Babel", realizada com o Theater Zum Westlinchen Stathirschen e produzida pelo festival. Anne conta que Ariane estava sentada ao lado da lareira quando, depois de vinte minutos tomando coragem, atravessou a sala e sentou-se ao seu lado de uma das diretoras mais respeitadas do momento e que ela tanto admirava. Após uma introdução nervosa, Anne perguntou: "Me diga, como é ter um grupo?". "Bem, há alguma coisa para ser feita fora dele?" continuou Ariane: "Não me leve a mal, eu sei que é dolorido, muitos atores saem, há muitos problemas, mas o que fazer?". Nesse momento, Anne se deu conta que tudo de mais maravilhoso que havia visto, em teatro ou dança, fora produzido por grupos. Passou, então, a perseguir essa ideia.

3.3.1. Via Theater

Em 1987, Anne associou-se oficialmente a Brian Jucha[132], ex-aluno da Experimental Theater Wing. Ele permaneceu no curso entre 1979 a 1982, período que envolve Wendell Beavers e Anne Bogart, com os quais aprendeu os *Viewpoints.* Com esse novo parceiro, Anne reativou o Via Theater, grupo que formara ao lado de seu colega de faculdade David Ossian Cameron, na época da Bard College. Anne e David coordenavam o treinamento do grupo, seguindo as ideias e ensinamentos de Jerzy Grotowski, principalmente aqueles contidos no livro *Em busca de um teatro pobre*. Inclusive o nome do grupo foi inspirado em uma das fases de pesquisa do pensador polonês, "Art as vehicle". No entanto, ao longo de uma viagem rumo à Índia, a atividade do Via ficou interrompida:

---

[132] Brian Jucha ganhou enorme destaque na mídia entre 1992 a 1997, quando recebeu várias indicações e prêmios pelo seu trabalho como ator e também como diretor do Via Theatre. Seu último sucesso ocorreu com a Infernal Bridegroom Production, companhia de Houston, com a montagem de "We have some planes", de 2002, sobre os ataques de 11 de setembro de 2001 e com porte de grande produção.

> "Depois da faculdade, nós fomos convidados para Deli, Índia, trabalhar em um teatro de lá. Nós nunca chegamos à Índia. O mais longe que conseguimos chegar foi Grécia e depois Israel, antes de termos de desistir e voltarmos para casa devido a uma lesão de um dos membros do grupo. Isso marcou o fim do Via Theater." [133]

A atual parceria, no entanto, parece funcionar com bastante autonomia nas funções. Além de ator, Brian Jucha também aparece na função de diretor em alguns dos espetáculos do Via Theater. Barney O'Hanlon, que mais tarde se tornaria membro fundador da SITI Company, aparece na ficha técnica da peça "Man in Gray" (1992) dirigida por Jucha e com excelente crítica no *New York Times* [134].

Com o Via Theater, Anne montou "Assimil" [135] (1987), obra original de teatro-dança, "Cinderella" ("Cendrillon") (1988), ad aptação da ópera *Cendrillon* de Jules Massenet e apresentada no teatro da St. Clement Church, Nova Iorque. O espetáculo foi criado em parceria com a Music-Theatre Group, dirigido por David Schweizer.

Mas foi com a peça "No Play No Poetry" (1988) que Anne recebeu o prêmio Obie de direção. Ela preferiu tomar como ponto de partida os escritos teóricos de Bertold Brecht, em vez de montar uma de suas peças ou ainda suas poesias, como esclarece o título completo da peça: "No play, no poetry but philosophical reflections practical instructions provocative prescriptions opinions and pointers from a noted critic and playwright".

Segundo o crítico Mel Gussow, a montagem estava longe de ser uma antologia elogiosa de Brecht, que na montagem aparece tragando seu charuto, vertendo selvagemente seu sarcasmo sobre a plateia em ataques contra Aristóteles, Shakespeare, Shaw e Stanislavsky[136]. O espetáculo apresentava música ao vivo e um numeroso elenco ocupava todas as dependências do Ohio Theater, em Nova Iorque.

---

[133] Anne Bogart em entrevista com Astri von Arbin Ahlander , 27 de Junho de 2010, website "The Days of Yore": http://thedaysofyore.com/2010/anne_bogart/

[134] Wilborn Hampton, "Theater Review" *in*: *New York Times*, October, 28, 1992.

[135] A peça tratava da comunicação verbal e gestual: frases banais com inflexões extraordinárias.

[136] Mel Gussow, "'No Play No Poetry', but Brecht's theories" *in*: *New York Times,* March, 31, 1998.

Parte do sucesso do “No Play No Poetry” deve-se à colaboração com outros dois grupos que misturavam teatro e música: o experiente The Talking Band, formado por Paul Zimet, Tina Shepard e Ellen Maddow, ex-membros do The Open Theater do aclamado diretor Joseph Chaikin, e o Otrabanda Company, mais conhecida por suas apresentações sob uma tenda de circo às margens do rio Mississipi, que atravessavam de balsa de St. Louis a New Orleans, ao longo de todo verão, durante quase dez anos. O Via Theatre ficou conhecido por ter realizado “um teatro com características pós-modernas, inspirado no neo-expressionismo e na dança-teatro” [137].

3.3.2. ART e Tina Landau

Em 1987 Anne foi convidada a dirigir os alunos de graduação da American Repertory Theater (ART), da Harvard University, Massachussets. Ela escolhe para a montagem “Kätchen von Heilbronn”, drama em cinco atos de Heinrich von Kleist. Foi nessa ocasião que Anne conheceu Tina Landau, que se tornaria importante colaboradora artística e sua parceira por sete anos. Nesse período, ela já trabalhava com os *Viewpoints* quando Tina, que estudava direção no Institut for Advanced Training, em Harvard, foi assistir a um de seus ensaios: “Eu devorei sua metodologia como quem está faminto, pois finalmente eu poderia nomear as coisas que eu sempre fiz, mas que até então não tinha as palavras certas.” [138]

Tina Landau, diretora de teatro e dramaturga, ficou conhecida por ter escrito e dirigido o musical “Floyd Collins”, sobre o músico homônimo. Ela tem sólida formação musical, o que justifica seu especial interesse pelo teatro musical e pela música no teatro. Desde 1997, Tina Landau é diretora da celebrada Steppenwolf Theater Company, fundada em 1974 por Gary Senise e caracterizada pela participação de fortes atores como o próprio Senise, John Malkovich, Joan Allen, John Mahoney, Martha Plimpton e Tom Irwin, entre outros. O grupo compreende também diretores e escritores e é um dos mais

---

[137] Elka Lampe, “From the battle to the gift – the directing of Anne Bogart” *in*: *TDR Theatre Drama Review* 1988, vol., 36, no. 1. Spring, 1992, p. 14.

[138] LANDAU, Tina “Source work, the Viewpoints and Composition: what are they?” *In*: DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A. (orgs.) *Anne Bogart – Viewpoints* Smith & Krauz Books, New Hampshire, 1995, p.16.

respeitados de Chicago, tendo recebido inúmeros prêmios e levado vários sucessos para Broadway.

Tina escreveu um inspirado artigo para o livro *Anne Bogart – Viewpoints*, de 1995. Juntas, Anne e Tina redigiram o livro *The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition*, editado pela primeira vez em 2005. O livro, primeiro no assunto, marca a parceria por mais de quinze anos de pesquisa no desenvolvimento e na metodologia dos nove *Viewpoints*. Além dos *Viewpoints físicos,* Anne e Tina também desenvolveram os *Viewpoints vocais*, descritos na obra.

3.3.3. Trinity Repertory Company

Anne Bogart teve uma frustrante passagem pelo Trinity Repertory Company, onde permaneceu por apenas um ano, entre 1989-90. Havia uma enorme expectativa de sua parte, afinal, foi naquele mesmo teatro que ela viveu, aos quinze anos, a experiência que marcaria sua vida profissional, a montagem de "Macbeth", com bruxas que caíam do teto e atores que falavam um inglês incompreensível em meio a uma bizarra linguagem visual. Essa experiência lhe proporcionou uma "desorientação aterrorizante", como descreve em um de seus artigos seminais:

> "A Trinity Company poderia facilmente ter utilizado sua verba para apresentar um teatro infanto-juvenil acessível. Em vez disso, apresentou uma visão complexa e altamente pessoal de uma forma instigante e difícil. O espetáculo e os artistas envolvidos se comunicaram comigo de uma maneira visceral e fantástica." [139]

O Trinity foi formado em 1963, por pessoas naturais de Rhode Island como um grupo amador. Adrian Hall foi convidado para ser seu diretor artístico e não demorou muito para tornar-se o responsável pela projeção do teatro, inclusive no exterior, sendo o primeiro a participar do Festival de Edimburgo, na Escócia. O Trinity caracterizava-se por proporcionar longas residências artísticas e por

[139] BOGART, Anne "Terror, disorientation and difficulty" *in*: DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A. (orgs.), *Anne Bogart – Viewpoints* Smith and Kraus Books, New Hampshire, 1995, p. 6.

importantes estreias, tanto de obras contemporâneas quanto clássicas. A entrada de Anne, no entanto, veio interromper uma história de mais e vinte anos, na maneira de entender e também de fazer teatro:

> "Eu decidi abrir a temporada com uma energia nova, com a intenção de trazer as pessoas para dentro do prédio. Eu pensei em trazer de volta uma peça que eu havia dirigido com a minha companhia na época, Via Theater, que era uma companhia pequena, em Nova York. Nós tínhamos criado uma peça baseada nas teorias de Bertolt Brecht, uma peça itinerante na verdade. Eu decidi encená-la nas instalações internas do prédio do Trinity Repertory, como uma forma de convidar o público a olhar de um jeito diferente para o palco, percorrendo os camarins e também as salas onde ficava o acervo. Eu achava que era uma maneira maravilhosa e revigorada de abrir a temporada de uma nova era, já que estava aguardando pertencer àquele lugar há pelo menos dez anos." [140]

Depois da abertura com "No play, No poetry" com o Via Theater, Anne ainda montou duas peças inéditas. Inaugurando oficialmente o programa, "Os veranistas" de Maximo Gorki e, no ano seguinte, "On the Town", um musical de Leonard Bernstein, Betty Comden e Adolph Green. Anne não só invadiu as instalações do teatro, propondo outra relação entre atores e plateia, como implementou uma nova abordagem na maneira de criar, já bastante consolidada no Trinity. Ela também convidou outros três antigos parceiros para acompanha-la na condução do teatro, Jeff Halpern, Victoria Hunter e Brian Jucha, do *Via Theater.* Todas essas mudanças ocorreram em muito pouco tempo.

A programação da temporada também recebeu peças de fora, como a montagem de Oskar Eustis de "Julius Cesar" e o drama japonês de Kabuki "Benten Kozo". As criticas destacaram o ecletismo na seleção das peças, marcada por grandes eventos e "demonstrando repulsa ao teatro clássico" [141].

Além das mudanças artísticas, houve também mudanças administrativas: um acréscimo de vinte e cinco por cento no preço das assinaturas, além da

---

[140] Depoimento de Anne Bogart para artigo virtual da *Teather Comunication Group*: https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm

[141] Hilary De Vires, "Theater: Anne Bogart changes course at Trinity Rep" *in*: *New York Times*, October 8, 1989.

demissão de dez dos trinta funcionários, desencadeando um movimento de rejeição que culminou com uma fala pública de Adrian Hall reprovando as atitudes de Anne e de sua equipe. Ela tentou, no entanto, compensar as perdas com algum entusiasmo: “Acredito que iremos perder algumas pessoas, mas em compensação vamos ganhar outras. Idealmente, a plateia que virá para esse teatro calçará tênis” [142], ironizou. Seu entusiasmo, no entanto, não conseguiu romper a resistência e suas inovações não foram bem recebidas pelo grupo de atores, pelos funcionários, pelo público de Rhode Island e menos ainda pela crítica. Após um ano no cargo de diretora artística do Trinity Repertory, o desfecho inevitável: Anne é impelida a demitir-se. Apesar das frustações e dos ressentimentos envolvidos em seu desligamento, Anne saiu do Trinity querendo formar seu próprio grupo.

3.4. SITI COMPANY

Em 1992, foi fundado o Saratoga International Theatre Institut, mais conhecida como SITI Company, em Saratoga Springs, Nova Iorque. A iniciativa de Bogart em sediar a companhia na cidade de Saratoga, recebeu o apoio local de duas grandes instituições: a Saratoga Performing Arts Center e a Skidmore College.

Alguns anos antes, em 1988, Anne Bogart e o diretor japonês Tadashi Suzuki iniciaram uma série de encontros em que compartilharam anseios comuns a respeito da arte. O primeiro dessa série aconteceu a convite do Theater Communication Group (TCG). Logo depois de romper com o Trinitty, Anne entra em um período bastante difícil, até que Peter Zeiler, que foi por muitos anos diretor da TCG, a convidou para participar do festival de verão de teatro de Tadashi Suzuki, em Togomora no Japão, ao lado do diretor Bob Falls.

Depois de alguns meses, Anne recebeu um telefonema do escritório do senhor Tadashi propondo um encontro com Anne e Peter Zeisler no hotel Mayflower:

> “Suzuki estava lá com sua companhia e me perguntou se eu gostaria de fundar uma empresa que se estabeleceria nos Estados Unidos. Ele

[142] Idem.

> estava interessado em criar um lugar que serviria de intercâmbio para artista e atores de teatro do mundo e que teria como base as ideias desenvolvidas em Toga."[143]

Segundo a reportagem de Steven Oxman por ocasião do lançamento, a parceria não economizou em ambição incluindo, no material de abertura, um Manifesto que conferia aos seus cofundadores "a missão de fazer nada menos que revitalizar o teatro colocando-o do avesso" [144]. Na primeira etapa do projeto, que compreendeu a abertura e o lançamento da parceria Bogart/Suzuki, foram realizadas aulas e workshops, além de duas montagens de Eurípedes: Suzuki dirigiu "Dionysus" [145], adaptação da obra *As Bacantes*, e Bogart dirigiu "Orestes", adaptada pelo dramaturgo Charles L. Mee. Uma segunda etapa do projeto incluía um simpósio intitulado: "O teatro do século XXI". Apesar de resultados distintos, as duas montagens tinham como foco a "crítica ao limitado escopo da atuação naturalista nas produções contemporâneas" [146].

O projeto intercultural incluía o intercâmbio de duas técnicas de treinamento: a técnica de passos e deslocamentos de Tadashi Suzuki e a de *Viewpoints*. Ao optar por uma parceria internacional, Anne/Suzuki desenharam um amplo projeto teatral: difusão do intercâmbio cultural e artístico, treinamento contínuo de duas técnicas distintas e complementares e desenvolvimento de uma pedagogia artística.

Na primeira etapa do projeto, Anne e um seleto grupo de atores passaram um verão na cidade de Togomora, Japão, onde funciona a sede artística de Tadashi Suzuki (Suzuki Company of Toga – SCOT). A ideia era que todos os atores passassem tanto pelo treinamento de Suzuki como pelo de *Viewpoints* de Bogart. Ele trabalhou com alguns dos atores americanos em "Dionysus",

---

[143] Depoimento de Anne Bogart para artigo virtual da *Teather Comunication Group*: https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm

[144] Steven Oxman "A place to create and contemplate" *in*: *American Theater Magazine*, v. 9, n. 7, November 1992, p. 34.

[145] A montagem apresentou-se no Brasil, no SESC Ipiranga, nos dias 07, 08 e 09 de maio de 1993. A dissertação de mestrado "Quando a técnica transborda em poesia – Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação" de Juliana Reis Monteiro dos Santos, ECA/USP – 2009, traz um estudo pormenorizado do espetáculo e de sua passagem pelo Brasil.

[146] Steven Oxman, "A place to create and contemplate" *in*: *American Theater Magazine*, v. 9, n. 7, November 1992, p. 35.

entre eles Ellen Lauren, enquanto Anne Bogart trabalhava com o restante no texto de Charles L. Mee, "Orestes", que estreou em Toga, Japão. Então, as duas peças entraram em temporada em Saratoga Springs, em Nova Iorque. Essa programação durou, experimentalmente, por um ano. Mas, rapidamente a SITI Company tornou-se uma das companhias mais respeitadas dos Estados Unidos.

Apesar de "Orestes" inaugurar oficialmente as criações da SITI, o grupo ganha repercussão com a peça "Small Lives/Big Dreams", de 1994. Trata-se de uma desconstrução de peças de Anton Chekhov, dentre elas *Tio Vânia, O Jardim das Cerejeiras,* e *As três irmãs.* Apesar da resposta positiva do público, a crítica não foi favorável:

> "Assim como em suas mais recentes produções em Nova York ("Marathon Dancing" e "Medium"), "Small Lives" é o que pode ser chamado de um vaudeville ansioso. O mundo, tal como Bogart parece ver, é uma farsa musical desoladora, na qual a partitura pode ser alterada ou impelida a parar a qualquer momento."

E mais adiante:

> "Concluindo, a abordagem é reducionista, transformando todos os diálogos em uma série homogeneizada de epitáfios. E embora a sequencia musical sugira uma espécie de cronologia cultural, Bogart, que trabalha sempre de uma maneira não-linear, dá pesos equânimes para todas as sequências."[147]

Ao longo de seus vinte e três anos de trabalho, a SITI produziu mais de trinta espetáculos: "Dionysus" (SCOT e SITI) e "Orestes", de Charles L. Mee (1992), "The Medium" e "Waiting for Romeo" (SCOT & SITI - 1993), "Small Lives/Big Dreams" (1994), *"Going, Going, Gone"* (1995), "Culture of Desire" (1997), "Private Lives", de Noel Coward (1998), "Bob, Alice's Adventures" e "Seven Deadly Sins" (1998), "Cabin Pressure" (1999), *"The Radio Play War of The Worlds",* de Howard Koch (2000), "*Room"* (2001),

[147] Ben Brantley, "Chekhov in small doses by 5 Actors, Se to music" *in*: *New York Times*, February 7, 1995.

"*Bobrauschenbergamerica",* de Charles L. Mee, "Lilith Hayfever", de Noel Coward (2001), "Score" e "Short Stories" (2002), "La Dispute", de Marivaux, "Nicholas & Alexandra" e "Sonho de Uma Noite de Verão", de William Shakespeare (2003), "Death & the Ploughman", de Johannes von Saaz, tradução de Michael West e "Macbeth", de William Shakespeare (2004), "Intimations for Saxophone", de Shophie Treadwell (2005), "Hotel Cassiopeia", de Charles L. Mee (2006), "Radio Macbeth" (2007), "Who Do You Think You Are" (2008), "Freshwater", de Virginia Woolf, "Antigone" e "Under Construction", de Charles L. Mee (2009), "American Document" (Premiere) com Martha Graham Dance Company e "Cafe Variations" (2012), "Continuous Replay" e "A Rite" (2013), "Steel Hammer, This is How I Don't Know How to Dance" e "Persians" (2014).

Apesar da enorme diversidade de temas, as peças de Anne Bogart e SITI Company reúnem algumas características comuns e próprias. Seja qual for a natureza da peça, se comédia de costumes ou tragédia clássica, o grupo busca uma atualização do tema, interferindo no texto com muita liberdade, inserindo, extraindo ou alterando falas. Como aponta o crítico de teatro do *New York Times* Mel Gussow, sua abordagem varre todos os detritos de lixo cultural, tratando a peça como uma "cápsula de tempo" [148]. Dessa forma, é possível fraturar o texto e fazer com que outros materiais irrompam da estrutura das peças. Sua encenação implica em quebras abruptas, facilitadas pela ordenação não linear do texto e com forte apelo visual.

E a despeito da diversidade de gêneros, seja drama, tragédia, comédia, musical ou ópera, é possível notar a presença de elementos recorrentes nas peças de Anne Bogart. Há um interesse recorrente pelo gênero musical, como também pela inserção de música ao vivo. São constantes as danças coletivas acompanhadas de números musicais ou coreografias com predominância de um vocabulário gestual, sob forte influência da dança teatro de Pina Bausch.

São igualmente recorrentes os recursos da desconstrução e da *collage*. Bogart e SITI Company criam novos materiais textuais e dramatúrgicos, fruto

[148] GUSSOW, Mel "World of Bogart" *in*: DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A. (orgs.) *Anne Bogart – Viewpoints* Smith & Kraus Books, New Hampshire, 1995, p. 18.

de seu processo colaborativo - procedimento corrente da companhia. Muitas de suas peças tomam outros materiais como base, não apenas texto para teatro, como coreografias (“A Rite” – baseada em *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky*),* textos científicos (“Going Going Gone” – baseado em textos sobre Física Quântica) ou ainda filmes (“Who do you think you are”, baseado em um filme/peça de Rainer W. Fassbinder).

Anne foi aclamada por direções astutas de escritores americanos contemporâneos, tais como Eduardo Machado, Paula Vogel e Charles L. Mee, se inserindo em um grupo de diretores considerados pós-modernistas como Robert Wilson, Richard Foreman, Elisabeth LeCompte entre outros. O conjunto de obras da SITI Company vincula-se claramente ao teatro experimental e opõe-se ao teatro de reprodução de convenções e paradigmas.

A crítica aos valores e às formas do teatro americano aparece com frequência, demonstrando o espírito crítico e irreverente da companhia, que reaparecerá com maior força na trilogia que toma artistas plásticos como tema: Robert Rauschenberg, Joseph Cornell e Norman Rockwell serviram de base para as peças “Bobrauschengamerica”, “Hotel Cassiopeia” e “Under Construction”, respectivamente. Esse espírito marcará também a peça intitulada “Bob”, sobre o artista Robert Wilson, “Room”, em que mistura vida e obra de Virgínia Woolf e “The Radio Play”, inspirado na falsa notícia de uma invasão alienígena transmitida pelo rádio por Orson Welles.

É possível notar entrelaçamentos do *pop* com referências clássicas, em variadas combinações, recuperando obras e personagens emblemáticos da cultura americana e os inserindo em variados contextos.

Quanto ao registro da interpretação dos atores, a SITI posiciona-se com frequência na chave não realista e na dissociação entre ação e fala. Sua atitude reflete a recusa, já bastante discutida por Anne, do psicologismo, afastando-se deliberadamente dos mal-entendidos das escolas americanas na propagação das ideias de Constantin Stanislavsky. Apesar da admiração de Bogart pelo sistema de análise ativa, a interpretação dos atores da SITI, assim como o treinamento que os prepara, faz clara oposição ao legado deixado pelo Group Theater, tais como Stella Adler, Sanford Meisner, Robert Lewis, Elia Kazan, Lee Strasberg.

Desde sua formação, a companhia oferece cursos ao longo do ano. Além da difusão de suas pesquisas e de seu treinamento, a companhia utilizava do espaço dos cursos para estudar e explorar cenicamente os projetos que pretendia levar ao palco.

A partir de 2013, além dos *workshops* sazonais, a SITI abriu um curso anual, SITI Conservatory, para atores já graduados. Compõe o programa, aulas de Estudo de Cena, Dramaturgia, Criação, Composição, além dos treinamentos em Suzuki e *Viewpoints*. O curso é ministrado pelos membros da SITI Company e também por artistas convidados para as aulas especiais. Apesar de ser uma companhia de renome internacional, o conservatório não oferece diploma. Os encontros acontecem em seu próprio estúdio, na 8ª. Avenida, em Manhattan.

Figura 4 - Membros da SITI Company em treinamento, 2016 – Foto de Megan Hanley

Barney O'Hanlon, Kelly Maurer, Tom Nelis, Ellen Lauren, Leon Ingulsrud, Will Bond, J. Ed Araiza, Akiko Aizawa e Stephen Duff Webber compõem o corpo de atores, sendo que a maioria deles atuou desde as primeiras produções do grupo. Além dos atores, atualmente fazem parte da companhia: Charles L. Mee (dramaturgo), Neil Patel (cenógrafo), Brian H. Scott (*light designer*), James Schuette (figurinista) e, claro, Anne Bogart.

3.4.1. Americanização

Importantes artistas migraram para os Estados Unidos desde a década de 1920, como Richard Boleslavsky e Michael Chekhov, que aí se refugiaram e se estabeleceram. O próprio Teatro de Arte de Moscou, TAM, se apresentou e cumpriu temporadas, em 1923, deixando raízes profundas. Para Bogart, o teatro americano ainda sofre os abalos desse poderoso impacto. A formação do ator americano está fortemente enraizada nos ensinamentos deixados pelas ideias e pelos espetáculos de Stanislavsky,e que marcaram mestres como como Richard Bolelavsky, Michael Chekhov, Harold Clurman, Stella Adler, Sanford Meisner, Robert Lewis, Elia Kazan, Clifford Odets, Uta Hagen, Lee Strasberg dentre tantos outros. De modo geral, esse modelo de ator encontrou seu lugar na indústria cinematográfica americana, uma das líderes na exportação de filmes. Por outro lado, muitas das ideias de Stanislavsky foram mal interpretadas e traduzidas. Segundo Bogart, interpretações de sucesso no cinema e na televisão acabaram por diminuir a amplitude dos ensinamentos do sistema desenvolvido pelo diretor russo, fixando apenas os aspectos psicológicos ou de memória emotiva, o que ocasionou a redução e o engessamento na maneira de representar dos atores americanos ao longo dos últimos noventa anos.

Anne afirma que a americanização de Stanislavsky levou jovens atores a incorrer em preconceitos e confusões do tipo: “Se eu sentir a plateia vai sentir”, ou “Meu personagem jamais faria isso”. A obsessão pela emoção impede o ator de entregar-se ao jogo cênico, na relação com os outros atores, e de explorar terrenos virgens onde os sentimentos podem emergir em vez de serem fixados antecipadamente: “*Viewpoints* e Composição sugerem novas maneiras de fazer escolhas no palco e gerar ação, com base na consciência de tempo e espaço, além ou no lugar da psicologia.” [149]

Da mesma maneira que há uma enfase desmedida sobre o desejo, levando jovens diretores a acreditar que seu trabalho consiste em dizer para os atores o que querem da cena sem hesitar em dar ordens ou comandar seus passos,

[149] BOGART, Anne e LANDAU, Tina *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition*. TCG, NY, 2005, p. 17.

Anne acredita que pouca chance é dada para que o elenco dialogue com a visão do diretor, ou mesmo que questione se o seu desejo corresponde àquilo que a peça precisa. Por causa desse seu posicionamento, Anne foi frequentemente associada à cena experimentalista, que procurava negar ou ainda distanciar-se dessas ideias e procedimentos.

Segundo Richard Schechner que liderou o The Performance Group, apesar dos excelentes resultados na assimilação do método de Stanislavsky e de toda vanguarda dos anos 1930, tudo aquilo parecia inútil para a sua geração. A juventude irreverente e rebelde dos anos 1960 não estava muito interessada em reconhecer as "intenções do autor". Por vezes, sequer existia um autor. O centro do teatro foi deslocado para o ator, para a representação, para o ato da *performance* e da ação efetivamente realizada para a linguagem da cena. Ressurgia, assim, a voz autoral dos artistas e de seus coletivos:

> "Não queríamos saber quais seriam as intenções de Shakespeare – como é que alguém havia de saber tal coisa? Não achávamos que o encenador existia para servir ao dramaturgo. Deixamos tudo isso para trás. Dizíamos: 'não interessa o que Shakespeare ou Eurípedes queriam. A questão é o que meu grupo quer e o que é relevante neste momento." [150]

Judith Malina, por exemplo, que havia sido aluna de Piscator na New School for Social Research funda, ao lado de Julian Beck, o Living Theater em 1947. Malina realizou a tradução prática dos ensinamentos recebidos, que resultaram de um modo diverso e com uma repercussão estrondosa. O grupo age politicamente indo às ruas, invadindo espaços que causavam sempre reações vigorosas, tanto das instituições como do público. Eles tinham uma inserção política contundente, aderindo a causas de importantes movimentos, tais como o African American Freedom Movement e o Students for a Democratic Society[151], entre outros. Eles construíam seus próprios textos em vez de pôr em cena textos dramáticos já escritos, embora se servissem de

[150] "Uma tarde com Richard Schechner: os anos sessenta, a palavra performance e o nascimento dos *Performance Studies*", entrevista por Ana Bigote e Ricardo Salgado. *in*: LIGIÉRO, Zeca (org.) *Performance e antropologia de Richard Schechner,* Mauad Editora, RJ, 2012, p.32.

[151] Grupos radicais fundados nessa década. O Students for a Democratic Society (SDS) foi fundado em 1960 e era um dos maiores grupos de oposição à guerra no Vietnã. Dissolveu-se em 1969.

textos clássicos em vários casos. Tanto The Living Theater quanto The Performance Group exerceram importante influência sobre Anne.

O *Viewpoints* é uma técnica genuinamente americana. Ela faz parte de um conjunto de ações que colocam a SITI Company em oposição a três fortes aspectos da cultura americana nas artes cênicas: o apelo à emoção, a falta de treinamento constante por parte dos atores e a hierarquia dos papéis nas produções artísticas.

3.4.2. O treinamento

Segundo Anne Bogart, enquanto os musicistas e dançarinos continuam a exercitarem-se tecnicamente, os atores, após se graduarem, abandonam o exercício constante e individual de manutenção de sua sensibilidade e criatividade. O treinamento, nas raras vezes em que surge, está vinculado aos períodos de produção artística.

O treinamento, na SITI Company, se alterna entre as técnicas de *Viewpoints* e de Suzuki. A técnica Suzuki compreende uma série de caminhadas com diferentes posições dos pés. Ela separa a parte superior do corpo, em movimentos leves e aéreos, em contraste com a parte inferior bastante pesada e com passos fortes. Há uma codificação de movimentos que ele denomina de gramática dos pés.

Toda a fluidez e espontaneidade difundidas pela técnica do *Viewpoints* tem como contraponto a técnica Suzuki, bastante rigorosa quanto à forma e à precisão. Essa combinação parece desenhar de um lado um ator hábil e atento aos movimentos do grupo, capaz de improvisar em estruturas muito elementares e, de outro, um ator preparado para realizar movimentos com precisão e alta aplicação de energia. De um lado, a liberdade de composição e de outro, a restrição da forma. Mas, apesar da oposição, as duas técnicas têm em comum a recusa de uma abordagem mais naturalista ou com ênfase psicológica. O treinamento, para a SITI Company, teve repercussão tão abrangente quanto seus espetáculos. Ele auxilia a manutenção constante dos atores, desenvolve um vocabulário comum, dinamiza o diálogo criativo, além

de aprofundar os laços de união do grupo. Ele é um importante elemento de identidade da SITI.

3.4.3. *Source work* e Composição

Além do treinamento, Anne Bogart utiliza outros dois procedimentos que caracterizam seu processo criativo, tanto na direção de seus espetáculos como nas suas aulas de direção na Columbia University: o trabalho de mesa[152] e a composição.

Em seu artigo "*Source work, the viewpoints and composition: what are they?",* Tina Landau explica que essas atividades geralmente ocorrem no início dos ensaios e proporcionam meios de entrar em contato com o universo da peça, não só de maneira intelectual, mas também emocional. Para tanto, além do trabalho tradicional - como o estudo do período histórico, o contexto em que a obra foi escrita, a análise dos comentários críticos - o estudo de mesa pode vir a usar o *Viewpoints* e a Composição. Esse trabalho tem como objetivo extrair do material ficcional (textos originais ou peças consagradas) uma indagação, que por sua vez será a fonte geradora do trabalho. Portanto, essa fase não visa encaminhar cenas, mas iluminar, de maneira pessoal e compartilhada, a pergunta que servirá de guia para a criação.

O trabalho de mesa pode durar semanas ou poucos dias, dependendo do fôlego de cada produção, mas em ambos os casos, irá proporcionar um tempo e um espaço comum para que todos os criadores possam abordar seus sonhos e fantasias sobre o material, expressar seus conhecimentos a respeito do tema ou simplesmente reagir a ele, sem se preocupar com o resultado final.

Há uma intensa preparação de Anne para o primeiro encontro com os atores e colaboradores, mas, diferente dos processos mais convencionais, essa investigação não fica restrita ao diretor. Sua função, nesse momento, é fazer com que a inventividade e a obsessão pelo projeto se espalhem como um vírus. Para tanto, Anne usa perguntas, listas e lacunas como disparadores de memórias, preconceitos e clichês, fantasias, traços culturais e muito mais.

---

[152] Tradução nossa para *source work.*

Já a Composição é a prática de selecionar e arranjar elementos para a linguagem teatral de maneira coesa. Pode ser compreendida como uma maneira de gerar, definir e desenvolver o vocabulário teatral em uma determinada peça. Trata-se, portanto, da mesma técnica que coreógrafos, pintores, escritores, compositores ou cineastas utilizam em seus trabalhos, ou seja, criar uma estrutura para os impulsos e intuições a respeito de um tema, peça ou personagem. Anne diz que a maior influência para o desenvolvimento desse procedimento foram as aulas de Aileen Passloff, ainda no período da Bard College. A Composição possibilita revelar, para a companhia, pensamentos ou sentimentos escondidos. Em uma entrevista, Bogart complementa: "os atores tem por hábito fazer o que o diretor quer, mas a principal questão é: o que a peça quer?" [153].

Por meio de uma série de enunciados, que variam entre perguntas, lacunas ou listas de tarefas, os atores elaboram respostas, cenas e improvisações. Há, no entanto uma compressão do tempo, que faz com que esses materiais saiam sem muito acabamento ou elaboração. A ideia principal é que grupos de dois ou três atores recebam um enunciado complexo para apresentar em exígua duração de tempo. São quase minipeças feitas de material bruto e que abordam um determinado aspecto do material ficcional. A Composição pode ter soluções formais diversas, além de poder incluir objetos, roupas, músicas, ações físicas, dança, textos ou ainda convenções teatrais.

Em uma mesma Composição pode haver uma lista de demandas, como por exemplo:

> "[...] revelação de um espaço, revelação de um objeto, revelação de uma personagem, uma suspensão em que todos olham para cima, um elemento (fogo, água, terra ou ar) usado em excesso, uma referência a um pintor famoso, uma entrada surpreendente, um longo beijo apaixonado, uma quebra de expectativa, um mesmo gesto repetido quinze vezes, um erro acidental de palco, vinte segundos de uma longa pausa, quinze segundos de fala muita veloz." [154]

---

[153] Entrevista de Anne Bogart por Linda Winer. *League of Professional Women Theater – Women in Theater* - CUNYTV, gravada em 19/11/2004. http://www.cuny.tv/show/womenintheatre

[154] BOGART, Anne e LANDAU, Tina *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition*. TCG, NY, 2005, p 150-151.

A escassez de tempo para realização das tarefas, no exercício de Composição, exige decisões rápidas e impulsivas. Segundo Anne, essa restrição desenvolve a intuição, fortalece o desejo e o interesse sobre os materiais, além de facilitar o surgimento de soluções inovadoras. Mais que uma atitude analítica ou reflexiva, a urgência demanda uma postura propositiva:

> "Ensaiar não é tomar decisões intelectuais. É completamente intuitivo. Quando realmente empaco, eu me levanto e caminho até o palco dizendo: "Já sei!", apesar de não ter a mínima ideia do que estou falando. Mas entre o momento de me levantar e o de chegar ao palco, alguma coisa chega. É uma crise horrível. Eu me sinto caindo, porque eu não tenho uma resposta. Mas é justamente nesse estado de não saber, que algo emerge." [155]

Anne também utiliza da urgência e da sobrecarga na elaboração dos enunciados nas aulas de direção:

> "Eu acredito na pressão. Todos os anos, seis diretores saem formados do curso da Columbia University. Logo no primeiro ano eles são obrigados a fazer duas produções completas por semana, incluindo figurino, cenário etc. Depois de duas semanas eles perdem as referências, não sabem quem são. Os truques que tinham já foram todos usados. Mas eles têm que continuar trabalhando (...) e acessar a intuição muito rapidamente. Já no segundo ano, eles tem um semestre para montagem, mas daí entram sem preguiça e com questionamentos muito mais profundos." [156]

---

[155] Artigo de Anne Bogart *American Theatre* julho/agosto 2001, mas também no livro *Preparação do diretor.*p.34-35.

[156] Entrevista de Anne Bogart por Linda Winer. *League of Professional Women Theater – Women in Theater* - CUNYTV, gravado em 19/11/2004, http://www.cuny.tv/show/womenintheatre

O trabalho de mesa, os *Viewpoints* e a Composição são instrumentos, que oferecem estruturas capazes de ajudar o artista a entrar em contato com o material humano contido no material ficcional[157].

Há, no entanto, uma defasagem de informação entre o artigo de 1995, de Tina Landau, e o livro escrito pela dupla em 2005. Nesse último, o trabalho de mesa não aparece como um procedimento, talvez por ter sido absorvido, em parte pelo *Viewpoints* ou pela Composição.

3.4.4. O *Viewpoints* da SITI Company

A partir das ideias de Mary Overlie, Anne Bogart modificou e desenvolveu os originais *Six Viewpoints.* Ela eliminou História e Emoção, por acreditar serem elementos intrínsecos do teatro, inseriu Topografia, Resposta Cinestésica, Relação Espacial, Gesto e Repetição, além de desdobrar *Time, Space* e *Movement* originais. Anne reagrupou-os e dividiu-os duas categorias básicas, Tempo e Espaço:

3.4.4.1. Os *Viewpoints* de Espaço:

Forma: Linhas ou contornos produzidos pelo corpo ou corpos. Podem ser curvas, retas ou uma combinação das duas. A dinâmica pode ser estática ou fluida. Há ainda três abordagens: um corpo no espaço; o corpo em relação com a arquitetura; um corpo em relação a outros corpos que conjuntamente perfazem uma forma (por exemplo, uma diagonal ou uma fila).

Espaço Relacional: as distâncias entre os corpos e as coisas, agrupamentos e isolamentos; extrema proximidade e extremo distanciamento. A distância entre um corpo e outro; um corpo ou um grupo de corpos; o corpo e a arquitetura.

Gesto: um movimento que envolve uma parte do corpo ou a combinação de várias partes. Gesto consiste em um movimento com começo, meio e fim. Contém uma intenção, ideia ou pensamento por trás dele. Os gestos são

[157] LANDAU, Tina "Source Work, the Viewpoints and Composition: What are they?" *in*: DIXON, Michael B.e SMITH, Joel (orgs.). *Anne Bogart - Viewpoints.* Smith & Kraus Books, 1995, New Hampshire, p.13-30.

divididos em: (1) comportamentais: pertencem ao mundo físico do comportamento humano, tal como o podemos observar no dia a dia. Podem dar informações sobre caráter, época, saúde física. Um gesto comportamental pode ainda ser subdividido em Gesto Privado e Gesto Público, distinguindo entre ações feitas na solidão e aquelas realizadas na presença de outros. (2) sociais: aqueles que contêm significado por si próprio, dependendo da cultura, da época, do grupo social; (3) expressivos: expressam um estado interno, uma emoção, um desejo, uma ideia ou um valor. É mais abstrato e simbólico que representativo. É universal, atemporal e não algo que se possa ver alguém fazendo no supermercado ou no metrô.[158]

Arquitetura: o ambiente físico que nos cerca e o modo como essa consciência afeta o movimento. Essa consciência promove uma dança com o espaço, um diálogo com a sala. Está dividido em: linhas, volumes (paredes, chão, teto, mobília, janelas), texturas (madeira, metal, tecido), cores (como uma cadeira vermelha entre tantas pretas poderá afetar o movimento ou as escolhas espaciais) e luz (as fontes de luz na sala, as sombras, outras fontes de luz),

Topografia: o padrão de deslocamento sobre o palco ou espaço onde a cena acontece. Pode-se optar por valorizar um corredor estreito, por exemplo, apenas pelo caminhar ou caracterizar uma personagem a partir da maneira que se desloca Os deslocamentos podem ser espirais, em ziguezague, diagonais etc. Para compreender a topografia, Bogart sugere que se imagine que a planta do pé está tingida de tinta vermelha: “o quadro que emerge do chão é o padrão topográfico naquele momento”.

3.4.4.2. Os *Viewpoints* de Tempo:

Tempo: A qualidade de velocidade do movimento e suas variações, o quão rápido ou lento algo acontece no palco.

[158] Há uma pequena alteração entre a definição da edição de 1995, no artigo escrito por Landau, e a de 2005, no livro escrito por Landau e Bogart. Preferimos mesclar os dois mantendo o caráter aberto e plural das definições.

Duração: Unidade de tempo para marcar um momento ou etapa. Tempo que um grupo de pessoas permanece junto, em uma mesma qualidade de movimento, antes de mudá-la.

Repetição: repetição de algo no palco. Está dividida em: repetição de próprio movimento; repetição do outro, da forma, da velocidade, do percurso ou do gesto de algo ou alguém ou ainda uma combinação dos dois.

Resposta Cenestésica ou Cinestésica[159]: uma reação física impulsiva, uma reação a um elemento externo que pode ser um som, um gesto ou qualquer outro estímulo sensorial. Movimento que responde a um acontecimento vindo de fora.

Anne desdobrou alguns princípios da técnica e desenvolveu uma gama variada de exercícios, constituindo uma metodologia sólida. É importante ressaltar que a SITI Company é reconhecida não só pelos seus espetáculos, mas também pela maneira que os cria. Nesse, sentido, o *Viewpoints* se insere como uma marca forte do grupo, por proporcionar a busca constante pelo crescimento profissional, pela manutenção da criatividade e pelo fortalecimento do diálogo criativo e coeso entre os criadores. No contexto das produções americanas, escolher um treinamento constante executado por um grupo estável é fazer uma oposição clara ao *mainstream.*

No livro *The Viewpoints Book: a practical guide,* de Tina e Anne*,* há variedade de definições do que é a técnica de *Viewpoints*, demonstrando suas múltiplas possibilidades de apreensão*:* um conjunto de nomes dados para certos princípios de movimento que, por sua vez, constituem uma linguagem para a criação; pontos de consciência; um treinamento para atores; um conjunto de exercícios para criação de um grupo coeso de trabalho; uma técnica que tem como finalidade a criação de movimentos para o palco; uma filosofia traduzida em técnica.

[159] Em aulas ou treinamentos em *Viewpoints* utilizo a palavra kinestésica ou kinestética para diferenciar de sinestesia. A similaridade do som entre sinestésico e cinestésico levaria a um entendimento equivocado da palavra.

Anne, primeiro com Tina Landau e posteriormente com a SITI Company, devolveu não só um conjunto rico de exercícios, como organizou e ordenou sua aplicação. Há, basicamente, três etapas: exercícios preparatórios, introdução dos nove *Viewpoints* e improvisações.

3.4.4.3. *Sats*

Anne utiliza vários exercícios preparatórios, antes de introduzir os *Viewpoints*. Em sua pesquisa da técnica, Bogart cruza muitos elementos, alguns da antropologia teatral. Um deles é o *sats,* palavra escandinava que quer dizer anti-impulso, anti-movimento ou ainda impulso para ação, como explica Eugenio Barba: "O termo *sats* vem do Odin Teatret, isto é, o impulso para a ação que é energia no tempo, correspondente ao que Stanislavsky definiu como "ficar no ritmo correto". [160]

"Ritmo correto" está aqui relacionado com o tempo/ritmo adequado para determinada ação, como no exemplo citado por Toporkov: matar um rato com um bastão tão logo ele saia do buraco. Há, portanto, um momento de suspensão, uma tensão que é descarregada em movimento, uma dilatação do instante presente. Anne ressalta que qualquer ator, independente da sua cultura, sabe qual é o momento anterior à ação. O mesmo se dá com o esportista, segundos antes do sinal de largada: todo seu corpo está comprometido com a ação prestes a acontecer. O *sats* aguça a sensibilidade e desenvolve uma atenção extremamente sensível aos estímulos.

Sats é o momento em que o ator concentra toda sua energia para a produção de uma ação. Um silêncio antes do movimento; um silêncio preenchido e potente, que é interrompido pela ação[161].

Anne Bogart desenvolveu uma série de exercícios que trazem a tona esse tipo percepção, de tal forma que o *sats* não ocorre com o corpo parado, mas também em movimento. É muito comum, em seus exercícios, os atores serem orientados a realizar tarefas coletivas, tais como saltos, quedas ou

---

[160] SAVARESE, Nicola e BARBA, Eugenio *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral* HUCITEC / Editora da UNICAMP, São Paulo e Campinas, 1995, p.94.
[161] Idem, ibidem, p.88.

pausas, sem combinação prévia; ou iniciarem uma improvisação com todos se movendo no mesmo instante. Há, nesses exemplos, um acordo silencioso, em que cada ator está altamente comprometido e atento às relações grupais. Os atores desenvolvem essa habilidade específica de responder em um único impulso coletivo, apesar de as ações acontecerem em diferentes qualidades de tempo, desenho e qualidade.

3.4.4.4. Visão Periférica *e Soft Focus*

Anne Bogart desenvolveu um conjunto de exercícios que ampliam a visão periférica - panorâmica e horizontal - sem deter-se em um foco específico e, principalmente, sem perder a sensibilidade para os outros eventos da cena. Eles são pré-requisitos para o treinamento em *Viewpoints* e tem como objetivo, manter o ator conectado com o grupo e evitar que ele se feche em uma única relação, seja consigo mesmo ou com um ou mais parceiros.

Para focar em algo, os olhos executam basicamente dois movimentos: convergência e acomodação, que basicamente correspondem à seleção de um ponto no espaço e a estabilização do olhar nesse ponto. Os exercícios de Visão Periférica e o *Soft Focus,* ao contrário, promovem ampliação do campo de visão através da recusa da seleção de um único objeto. Com uma visão mais abrangente, é possível aumentar a percepção daquilo que está acontecendo no momento-a-momento da cena. Há naturalmente, para aqueles que iniciam o treinamento, a tendência de deixar o olhar inexpressivo, evitando focá-lo em algo ou alguém. Ou o contrário: ao conectar-se com outro ator em determinada ação, ele perde imediatamente o contato com o grupo ou o que acontece ao seu redor. A visão periférica auxilia o ator a manter-se sensível ao que acontece consigo e ao redor.

No Ocidente, Stanislavsky inaugurou a discussão dos focos com a noção dos “círculos de atenção”. Mas não se trata aqui da concentração em um único ponto ou em um objeto em repouso e sim de uma atenção distribuída e em movimento, multifocada e aberta.

Além do foco aberto e na linha do horizonte, Anne aconselha a conservar a expressão do rosto serena (*soft*), se não neutra. A ideia é manter-se receptivo e deixar que as informações cheguem até o ator, ao invés de persegui-las. Este

princípio relaciona-se com a ideia de o *Viewpoints* ser mais uma técnica de observação que de proposição, mais ligada à articulação que à invenção. Retomando os princípios de sua origem, o *Viewpoints* está mais interessado na valorização do acaso, da espontaneidade ou da irrupção de materiais do inconsciente, do que na busca por ordenação e controle.

3.4.4.5. Tarefas coletivas

Como é possível observar, na abordagem do Anne Bogart, há uma série de exercícios voltados para o coletivo, para a conexão do grupo e do diálogo entre o desejo individual e grupal. Para intensificar essa ideia, as tarefas coletivas frequentemente fazem parte dos enunciados: pular, saltar, correr ou virar juntos são tarefas bastante comuns, tanto nos exercícios de aquecimento quanto nas sessões de improvisação. Mas, como saber o momento certo de executar a ação? Como executá-la?

> "Como pode o ator, que conhece a sucessão das ações que devem ser executadas, estar presente em cada ação e fazer a próxima parecer uma surpresa para ele e para o espectador? O ator deve executar uma ação, negando-a." [162]

Essa negação proposta pela antropologia teatral é uma das chaves para desenvolver um diálogo sofisticado com o grupo, evitando render-se às soluções fáceis. A finalidade, portanto, não está em realizar a tarefa, mas em como realizá-la. É na tentativa de resolução das tarefas coletivas que os atores tem a oportunidade de trazer à tona um dos princípios caros de Anne, a presença qualificada do ator no palco, observando que "Presença está relacionada ao interesse pessoal momento-a-momento e interesse é algo que não pode ser falseado ou indicado." [163]

Outra consequência dessas tarefas coletivas é uma aparente ausência ou indeterminação de líderes. Em seu lugar, busca-se uma liderança

---

[162] SAVARESE, Nicola e BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral.* HUCITEC / Ed. da UNICAMP, São Paulo e Campinas, 1995, p. 212.

[163] BOGART, A. e LANDAU, T. *The Viewpoints book - a practical guide to Viewpoints and Composition.* TCG- Theater Communication Group, New York, 2005, p.29.

compartilhada e móvel. Se o jogo aqui é saber “quando” e “como” a ação pode ou vai ocorrer, o empenho coletivo para sua realização desperta uma relação mais horizontal e engajada entre todos os envolvidos.

3.4.4.6. *Feedforward* e *feedback*

Não há uma tradução satisfatória para o português, mas *feedfoward* e *feedback* são os dois extremos de um processo de equilíbrio entre o antes e o depois de uma ação. *Feedforward* “é a energia dispendida para antecipar a necessidade de uma ação”, enquanto *feedback* “é a informação e a sensação recebida como resultado dessa ação” [164]. Como bem complementa Fernanda Bond, é o equilíbrio constante do ator entre “a influência que exerce no ambiente (*feedforward*) e a influência do ambiente em si (*feedback*)” [165]. É também nesse sentido, a observação exerce uma importante função na metodologia de Anne Bogart. Suas improvisações são divididas em grupos de cinco ou sete atores, de tal forma se faz um rodízio entre aqueles que assistem e aqueles que atuam. Isso permite que, a cada repetição do exercício, novos desafios se sobreponham à medida que os comentários aprofundam o entendimento das propostas, tornando os enunciados cada vez mais complexos. A cada rodada, a qualidade das observações é mais incisiva, na medida em que corrobora uma atitude colaborativa na resolução dos problemas. Isso exige que, em contrapartida, os atores tenham em mente os princípios norteadores, para que a discussão não se perca em assuntos menos relevantes.

Nesse sentido, a prática do *Viewpoints* se realiza no livre trânsito entre fazer/observar/fazer. Essa ação, ao contrário de confundir o ator por uma aparente falta de liderança de um professor/líder, confere autonomia e liberdade aos atores:

> “O *Viewpoints*, muito pragmaticamente, vai elucidando como manipular o tempo e o espaço, e como dialogar com outro ator nesses termos. Eu penso que, uma vez que os atores começam a se relacionar com isso,

[164] Idem, ibidem, p.34.
[165] “Os *Viewpoints* e seus múltiplos olhares: as pesquisas cênicas de Mary Overlie, Anne Bogart e Christiane Jatahy”, Fernanda Coutinho Bond, tese de doutorado, UNIRIO, 2014, p. 61.

> eles sentem uma gama enorme de possibilidades em cena, possibilidades que emergem deles próprios, o que é diferente ou contrário às possibilidades que vem do diretor." [166]

Como aponta Tina Landau, em seu texto de 1995, os *Viewpoints* dispõem ferramentas para que os atores façam suas próprias encenações, em vez de ter um diretor dizendo-lhes para onde ir e o que fazer. Compreendemos assim a relação, íntima e coerente, existente entre a Composição e os *Viewpoints*. Tal liberdade, no entanto, pode levar o ator à paralisia, como observa uma das atrizes da SITI:

> "Viewpoints lida com escuta, claro, através de minha audição, mas também com meu corpo inteiro, toda a minha superfície – e escutar uma informação que vem dos outros atores, em cena, ou do chão, dos adereços ou ainda, das paredes. Da primeira vez, eu estava tão aterrorizada, porque é tanta liberdade... tanta. Eu era da companhia de Suzuki em Toga, e eu me sentia tão contida, mas o Viewpoints me proporcionou um tipo de liberdade que me fez, de início, paralisar." [167]

Figura 5 - Anne Bogart no canto a direita – aula na Columbia University, 1997 – Foto de Amy Callahan

[166] Fala do ator Tom Nellis, da SITI Company, em entrevista *in*: POTTER, Nicole. *Movement for actors*. Allworth Press, New York, 2002, p. 249.
[167] Fala da atriz Akiko Aizawa, da SITI Company, em entrevista *in*: POTTER, Nicole. *Movement for actors.* Allworth Press, New York, 2002, p. 250.

CAPÍTULO IV - UMA ÁRVORE DE DOIS CAULES

4.1. CISÃO: "*Viewpoints* - Theory & American Performance Symposium"

No dia 9 de janeiro de 1998, o Departamento de Teatro da New York University em parceria com a Drama League and Stage Directors and Choreographers Foudation patrocinaram uma conferência intitulada: "*Viewpoints* - Theory & American Performance". Mesmo considerando que as atividades estavam concentradas em um único dia, o evento reuniu um número surpreendente de inscritos, entre estudantes e artistas profissionais, com abrangência nacional e internacional, e obteve uma extraordinária demanda, superando em três vezes o número esperado de inscritos.

Participaram das mesas Kevin Kuhlke e Moises Kaufman (diretores do Tectonic Theater Project), Bob Moss e Scott Zigler (diretores do American Repertory Theater), Steve Wangh (professor da NYU e autor do livro *An acrobat of the heart*), Alisa Solomon (professora do departamento de Jornalismo em Arte e Cultura da Columbia University), Elinor Fuchs (professora de dramaturgia da Yale University e crítica teatral) e Margo Jefferson (ganhadora do Prêmio Pulitzer pela sua produção em crítica teatral).

Na nota de chamada do evento do jornal especializado em artes cênicas, *Backstage*, percebe-se a clara distinção de papéis entre os principais pesquisadores de *Viewpoints*:

> "A teoria de Viewpoints, formulada por Mary Overlie, desenvolvida por Wendell Beavers e largamente disseminada para a direção teatral por Anne Bogart, tem sido usada tanto por diretores que exploram abordagens coreográficas como por aqueles que se opõem a uma atuação psicológica por parte dos atores." [168]

Pela primeira vez, depois de vinte anos desde a primeira exposição pública feita por Mary Overlie, acontece um evento de difusão pública do *Viewpoints*, envolvendo pesquisadores, professores e artistas. As mesas e

[168] http://www.backstage.com/news/directors-attend-to-viewpoints/

painéis trouxeram o reconhecimento de um grupo considerável de adeptos e se discutiu, em foro amplo, sua dupla natureza: de um lado a coreógrafa com forte influência da dança pós-moderna, inventora do *Viewpoints* e, de outro, a diretora de teatro com influência pós-dramática que o difundiu.

Logo na mesa de abertura, Anne Bogart, Mary Overlie e Wendell Beavers foram unânimes em esquivar-se das perguntas sobre propriedade intelectual ou originalidade, mas mantiveram posições bastante distintas quanto ao futuro dos *Viewpoints*: de um lado, Mary Overlie, defendia a natureza pura e inalterada dos seus *Six Viewpoints,* e de outro, Anne Bogart sustentava, e ainda sustenta, a flexibilidade de sua aplicação, o acréscimo de novos elementos (passando de seis para nove) e a alteração de nomenclatura, como verifica-se em seu depoimento, de 2001 :

> *"[O Viewpoints]* teve um grande efeito sobre mim. Eu não penso no Viewpoints, ou em qualquer treinamento, como uma coisa fixa com um único fim. Pelo contrário, é um processo em que eu posso trabalhar com atores diariamente, para aprimorar e desenvolver um jeito de criar ficção no tempo e no espaço. É uma prática diária." [169]

O retorno de Mary aos Estados Unidos, marcado principalmente pela participação no simpósio, ocasionou um longo processo de estranhamento a respeito da propriedade intelectual da técnica, como explica Anne:

> "Quando voltou aos Estados Unidos, Mary disse: "Não, os *Viewpoints* não são isso". E eu repliquei: "Não, eu mudei algumas coisas". Isso se transformou em um longo processo de – penso eu – propriedade intelectual."[170]

Mary e Anne tiveram um reencontro turbulento que se precipitou em discordâncias. Segundo Brian Jucha, depois de quinze anos de ausência, Mary retornou dizendo que o que ele e Anne Bogart haviam desenvolvido estava incorreto e em desacordo com sua concepção:

---

[169] Depoimento de Anne Bogart para artigo virtual da *Teather Comunication Group*: https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm

[170] BOGART, A. *Conversation with Anne.* TCG, NY, 2012, p.471.

> "Minha lembrança do desenvolvimento da teoria dos *Six Viewpoints* é que eles foram criados por volta de 1977. Foram ensinados a mim por Wendell Beavers e eram: Relação Espacial, Forma, Gesto, Resposta Cinestésica, Historia e Repetição. Anne Bogart começou a desenvolver a teoria e substituiu Historia por Arquitetura, acreditando que História já é um aspecto inerente da cena." [171]

A partir do breve período em que trabalhou com Mary durante os ensaios de "Autourist" e "South Pacific", Anne nunca escondeu o fato de estar desenvolvendo o *Viewpoints* à sua maneira, nem tampouco deixou de referir-se a Mary como a inventora da técnica, como explicita o depoimento de Tina Landau, ainda em 1995:

> "Eu me lembro de Anne dizer que o trabalho que ela vinha desenvolvendo tinha sido 'roubado' de uma miríade de fontes, mais proeminentemente de uma professora de dança teatro da NYU chamada Mary Overlie e das ideias de como compor a cena teatral de Aileen Passloff com quem teve aulas de Composição na Bard University." [172]

Alguns fatores podem ter colaborado para essa cisão entre as duas abordagens: os desentendimentos decorrentes do início ainda impreciso da pesquisa, a distância física de Mary, a interferência ou interpretação da técnica por parte de Wendell Beavers, a liberdade com que Anne manejou a técnica para atingir aquilo que lhe interessava artisticamente, ou ainda o próprio caráter aberto dos *Viewpoints*. Confrontos e desentendimentos podem estar presentes na pesquisa de qualquer artista que procura aprofundar-se na compreensão de um sistema, de uma técnica ou teoria, afastando-se da simples imitação para aproximar-se, cada vez mais, de sua visão pessoal ou daquilo que o move no campo da arte.

---

[171] Depoimento de Brian Jucha em http://www.jucha.com/viewpoints.html.

[172] LANDAU, Tina "Source work, the viewpoints and composition: What are they?" *in*: DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A. *Anne Bogart - Viewpoints.* Smith & Kraus Books, New Hampshire, 1995, p.16.

Em 2006, Mary foi convidada a participar de um ciclo de conversas organizado por Bogart chamado *Conversations with Anne*, que mais tarde resultou na publicação do livro homônimo. Ao longo do encontro, percebia-se um desconforto que emergia das falas interrompidas, dos longos silêncios ou pela escolha meticulosa das palavras, apesar do esforço por uma reaproximação. Bogart não perdia a oportunidade de atribuir os créditos à invenção dos *Viewpoints* nem tampouco economizava elogios. Ela comparava Mary a uma cientista que mergulhou fundo em sua própria imaginação e experiência para emergir com algo brilhante, enquanto referia-se a si mesma como uma colecionadora, que reuniu, ao longo de suas pesquisas, coisas que lhe pareciam de valor.

Nessa mesma ocasião, Mary explicou seu processo de retorno da Europa: em uma chamada telefônica de Kevin Kuhlke, diretor de teatro e professor da Tisch Scholl ol of Arts, ele lhe dizia, com entusiamo, que Anne Bogart estava ganhando reconhecimento através dos *Viewpoints*. Porém, um ano depois, ele retorna a ligação dizendo haver um desentendimento ante tal abrangência, já que a comunidade teatral estava dividida entre o *Viewpoints* de Mary e o *Viewpoints* de Anne, em visões bastante divergentes e discordantes. A decisão de retorno, no entanto, culminou com a notícia do lançamento do livro intitulado *Anne Bogart – Viewpoints,* em 1995. Mary comparou o caso entre elas ao de Loie Fuller e Isadora Duncan, em que a primeira é engolida pelo sucesso da segunda. Em seu retorno, ela decide refazer seu nome e seu trabalho nos Estados Unidos.

Mary também justificou que parte da dupla identidade dos *Viewpoints* poderia estar relacionada a um traço pessoal de sua personalidade, mais tímida e retraída, mas que nem por isso desistiria de manter seu nome aliado à técnica:

> “Depois da conferência de Viewpoints, eu disse a David Diamond da Stage Directors and Coreographers Foundation que eu precisava reestabelecer meu nome e meu trabalho novamente nesse país. Ele tomou esse pedido de maneira muito séria. Ele é um homem muito generoso e começou a arranjar cursos – eu daria aula a semana inteira e viajaria para Minneapolis, Chicago e outros estados do país em um

> esquema de vinte quatro horas de aula em apenas três dias. Eu fiquei exausta nesse período, mas me deu a chance de, aos poucos, me ver envolvida novamente. Depois de dois anos e meio, senti que meu nome estava de volta para o que era meu trabalho." [173]

Anne Bogart e Mary Overlie continuaram seguindo caminhos bastante distintos e, apesar de passado o tempo, ainda persiste certa tensão quanto à discussão do rumo que Anne tomou. Enquanto Mary, de maneira mais solitária, dedicou-se ao embasamento dos aspectos conceituais da técnica, Bogart e a SITI Company conseguiram desenvolver o sistema já iniciado ao lado de Tina Landau, reunindo um corpo de exercícios bastante robusto e instigante.

Desde 1998, muito se discutiu a respeito das divergências entre as visões distintas das duas artistas, e apesar de mais ameno, o tema ainda causa constrangimento, como no relato de Anne de 2012:

> "A técnica abriu minha imaginação para inúmeras possibilidades de como ensaiar e desenvolver novas produções com atores. Ao longo dos anos, e para grande desgosto de Mary, eu alterei por várias vezes o *Viewpoints*, sempre adaptando-o às minhas próprias investigações e evolução artística. Mary e eu ainda somos boas amigas, mas a questão de eu ter tomado um caminho totalmente independente daquele que ela havia inventado originalmente ainda provoca tensão entre nós." [174]

4.2. DIFUSÃO

Ainda hoje, muitas pessoas tomam conhecimento da invenção de Mary por meio de Bogart, seja pelas entrevistas, falas e palestras, pelos artigos e livros editados, pela atuação na formação de jovens diretores na Columbia University e em outras universidades pelas quais é convidada para encenar e dar aulas, ou ainda através da extensa produção de peças dentro e fora dos Estados Unidos. A repercussão dos *Viewpoints* deve muito à produção intelectual e estética de Anne Bogart. A SITI Company produziu mais de trinta

---

[173] BOGART, A. *Conversation with Anne.* TCG, NY, 2012, p.482.
[174] Retirado do blog de Anne Bogart: http://siti.groupsite.com/post/july-2012-useful-practice

peças ao longo de seus vinte e dois anos de existência. E muito embora elas não tivessem semelhança estética aparente entre si, o treinamento se mantém constante e inesgotável. E é inevitável que Mary reconheça nas peças de Anne, as possibilidades estéticas que os *Viewpoints* podem gerar.

Ao entrar em contato com seu site*,* percebemos que Mary dá maior ênfase aos alicerces conceituais do sistema, com poucas exemplificações e exercícios. Ela reúne algumas entrevistas e poucos artigos editados, no sentido de difundir a técnica de *Viewpoints*. Apesar de ter tido forte atuação na Europa, coordenando cursos e lecionando em importantes escolas na Dinamarca e na Áustria e, de maneira mais reservada, nos Estrados Unidos, o *Viewpoints* de Mary Overlie se inseriu mais no âmbito e no contexto da formação do ator, se comparado com sua atuação como coreógrafa.

Apesar de pouco difundido no Brasil, o *Viewpoints* é, atualmente, um treinamento que participa do programa de duas respeitadas universidades de Manhattan: a New York University, onde Mary Overlie leciona no curso de graduação para atores, e na Columbia University, onde Anne Bogart conduz o curso para diretores.

Anne Bogart continua tendo uma projeção bastante ampla nos Estados Unidos, atuando dentro e fora de Nova Iorque, dirigindo em outras universidades, apresentado espetáculos da SITI Company*.* Sua produção escrita compreende atualmente cinco livros, um dedicado exclusivamente ao *Viewpoints,* além de vários artigos e entrevistas em revistas especializadas, colaborando de maneira determinante para divulgação da técnica.

Em 2005, Anne Bogart e Tina Landau publicaram *The Viewpoints Book, a practical guide to Viewpoints and Composition*, livro que preencheu a ausência de material, depois de quase vinte e sete anos de pesquisa, e atendeu à expectativa de muitos artistas e professores de teatro. O livro pode ser dividido em duas partes*: Viewpoints* e Composição. Traz procedimentos e orientações desenvolvidos pela dupla de autoras, mas sobretudo sua aplicação em mais de cem exercícios, entre os *Viewpoints* físicos e vocais. Além de um apanhado do O livro não mergulha nas questões teóricas ou filosóficas que a técnica implica. Ele reúne princípios que vão da antropologia teatral, ao *devise theatre*, com alguma referência ao teatro dança sem, no entanto, aprofundar-se. Seu robusto conjunto de exercícios, ora direcionado para o ator, ora para o professor,

conduz o leitor a uma visão sutil, do teatro de Anne Bogart e da SITI Company, ainda que seja eficiente como “guia”.

Apesar de não deter-se nas questões filosóficas ou mesmo teóricas da técnica, a obra preencheu um espaço até então carente para os artistas e professores de teatro e de dança e possibilitou a difusão, a atualização e a aplicação da técnica tanto para aqueles que a conhecem e querem ampliar seu saber, como para aqueles que dela ouviram falar e querem praticar o *Viewpoints*.

Por ser um guia prático, a descrição dos exercícios situa-se na fronteira entre proporcionar esclarecimentos para alguns e gerar distorções e mal-entendidos para outros. O livro incentiva a prática, anima a apreensão geral das dinâmicas, mas está longe de proporcionar uma análise mais aprofundada de seus princípios. Apesar disso, ele aponta para a ideia de que o *Viewpoints* constitui um processo aberto e não uma metodologia fechada[175].

Decerto que a leitura dos dezessete capítulos que constituem o livro não substitui a experiência dos *workshops* e cursos com os artistas da SITI Company. Além de excelentes no palco, seus atores são ótimos professores e conseguem ao mesmo tempo inspirar os mais jovens e desestabilizar padrões e hábitos dos mais experientes. Mesmo com turmas formadas de quarenta pessoas, em média, as aulas conseguem ser absolutamente atraentes. Apesar de todas as considerações feitas acima, o livro é único e consegue inspirar conhecedores e instigar curiosos.

Já o artigo “The Six Viewpoints”, contido no livro *Training of american actor*, faz o percurso contrário ao do livro de Bogart e Landau. Suas dezesseis páginas trazem pontos fundamentais para que o praticante possa guiar-se dentro dos parâmetros que cercam a teoria do *Viewpoints*, sem no entanto, apresentar um só exercício. O artigo enfatiza aspectos da arte pós-moderna, em especial o da desconstrução e o da linha horizontal (*Horizontal*) em oposição à vertical, característica da arte clássica e moderna. Incentiva o leitor a imaginar, mais do que seguir o passo a passo dos exercícios, embora careça de exemplos práticos. Dos onze capítulos de *Training of american actor*, apenas três escapam do legado stanislavskiano.

---

[175] BOGART, A. e LANDAU, T. *The Viewpoints book - a practical guide book to Viewpoints and Composition*. TCG Publications, NY, 2005, p. 10.

Apesar da incômoda questão da autoria e propriedade, isso não altera ou modifica os aspectos convergentes e divergentes que cada uma das abordagens propõe. Mary Overlie e Anne Bogart desenvolveram cada qual um *Viewpoints,* que se apresenta hoje com uma dupla natureza: uma com base na dança pós-moderna e com ênfase na teoria, e outra sustentada no teatro pós-dramático e com destaque na prática de treinamento.

4.3. ASPECTOS CONVERGENTES

4.3.1. Treinamento

Há, pelo menos, duas maneiras de praticar o *Viewpoints* conforme a análise das práticas de Anne e de Mary: ele tanto pode ser aplicado como treinamento constante, seja na formação de jovens atores, seja na manutenção de atores profissionais, como pode ser um instrumento de exploração de materiais criativos em sala de ensaio.

No entanto, em um artigo postado em seu blog, Anne relata que muitos artistas ficam seduzidos pela ideia de usar os *Viewpoints* em cena:

> "Frequentemente me perguntam como eu aplico os *Viewpoints* no processo de ensaio. A questão chega com tanta frequência que eu começo a imaginar qual o impulso por trás dessa pergunta. Também é comum muitas pessoas dizerem que estão usando os *Viewpoints* diretamente na cena. Eu fico duplamente curiosa pela questão tão recorrente e pelos relatos de bastidores de ensaio." [176]

Quanto à aplicação direta da técnica na cena, Mary é contrária e enfática: "Um dos pontos seminais do *Viewpoints* é que ele não é arte, mas simplesmente um sistema de preparação para se fazer arte." [177]

Da mesma forma, Anne é irredutível ao afirmar que não usa o *Viewpoints* como cena, mas unicamente para treinar, estudar ou apreender

---

[176] "When does the art begin", Anne Bogart, postado em 1º de setembro de 2009: http://siti.groupsite.com/blog/index.html?page=1

[177] OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, A. (org.) *Training of the american actor.* TGC, NY, 2006, p.190.

aspectos sobre tempo e espaço do universo da peça que está ensaiando. A técnica funciona como a barra de balé para os dançarinos, ou seja, ela atualiza e aprimora princípios básicos para desenvolver uma obra, mas ela não é, em si, arte. Para a diretora, a improvisação não é, por natureza, arte. Arte compreende um processo, por vezes doloroso, de escolhas, de subtração, de atitudes pré-estabelecidas e que, através da repetição dos ensaios, acabam por delinear ou revelar e dar forma àquilo que realmente importa para aquele grupo de artistas: "Arte acontece quando algo é definido, uma vez que foi decidido. E o ato da determinação pode ser brutal. [...] Tratar o *Viewpoints* como um salva-vidas ou solução cênica é um anátema para o espírito dos *Viewpoints*."[178]

Seja com a finalidade de desconstruir ou explorar textos da dramaturgia consagrada, ou ainda de levantar textos inéditos e originais assinados em sua maioria por Charles L. Mee, o processo de trabalho da SITI Company, parece ser bastante tradicional. A companhia inicia os ensaios com exercícios de Suzuki e *Viewpoints* totalizando os trinta minutos iniciais. Depois que o trabalho de mesa (*source work*) é concluído, eles seguem na exploração das cenas da peça, investigando sua psicologia, a motivação das personagens, as escolhas temporais e espaciais, os gestos e ações físicas, buscando, enfim, soluções cênicas para suas ideias.

Por ter como base a improvisação, a técnica de *Viewpoints* apresenta um alto grau de instabilidade, dificultando a reprodução ou apreensão de um momento, gesto ou movimento. Sua finalidade principal é, para Anne e Mary, alcançar aquilo que todo treinamento tenta obter em seu exercício diário: a manutenção da criatividade dos atores e a preparação de uma cena revigorada.

Os exercícios e enunciados podem parecer sedutores por sua simplicidade e beleza. Seu resultado, porém, não representa a finalidade do treinamento, mas o acesso aos fundamentos da técnica, afinal, são os princípios que geram os enunciados. A forma fixa dos enunciados, seu estereótipo, deve ser superada. O praticante só terá sua motivação pessoal

[178] Idem, ibidem.

para romper e dar sentido ao treinamento. Retomando as palavras de Eugenio Barba:

> “Um verdadeiro relacionamento de transmissão concerne à pouquíssimas pessoas. O que transcorre entre elas é, no fundo, uma semente de silêncio ativa, escondida na polpa de um saber quase cientificamente formulável. Quando a relação pedagógica se amplia para um círculo maior de pessoas, permanece somente a polpa.” [179]

Anne cita, a propósito da utilização do *Viewpoints*, um caso semelhante, quando Grotowski esteve pela primeira vez nos Estados Unidos, em 1967, ao lado do ator Ryszard Cieslak e, juntos, realizaram durante quatro semanas uma série de demonstrações em uma oficina na New York University. Eles apresentaram *La plastiques et corporelle*, exercícios que, até aquele momento, tinham sido úteis para o treinamento de sua companhia, na Polônia, e que por sua vez eram caracterizados por uma forte fisicalidade. Esse evento mudou, segundo Anne, a cara do teatro daquele período, inspirando diretores e atores que passaram a incorporar, literalmente, os exercícios em suas peças. Alguns anos depois, em 1969, Grotowski trouxe sua companhia para os EUA para apresentar as produções de "O Príncipe Constante" e “Akropolis". Os jovens artistas estadunidenses ficaram perplexos ao perceber que o treino que praticaram em nada se assemelhava com as peças que ali eram apresentadas.

4.3.2. *Backgrounds*

Mary Overlie e Anne Bogart pertencem à mesma geração, apesar de quatros anos de diferença de idade entre si. Apesar de seus *backgrounds* serem tão distintos, há muitos pontos que as colocam em sintonia também no *Viewpoints*.

No transito entre as linguagens, a coreógrafa colaborou em vários trabalhos do grupo teatral Mabou Mines, tendo inclusive convidado o ator David Warrilow para participar de suas coreografias. A jovem diretora do *downtown*

---

[179] BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes* Hucitec/ Ed. da Unicamp, São Paulo/Campinas, 1991, p. 22.

nova-iorquino Anne Bogart, por sua vez, foi mais impulsionada por muitas das ideias das artes visuais e da dança, do que propriamente pelo teatro, como alternativa para trazer novas formas para a cena. Ambas foram fortemente influenciadas por artistas de outras áreas, absorvendo por meio deles o sentido de desconstrução e o de composição nos processos de criação de obras artísticas. Por parte de Mary, a convivência com os DeWeese e sua pintura figurativa, e de Anne, as aulas com a coreógrafa e bailarina Aileen Passloff e as composições em bases não dramáticas são exemplos claros.

Portanto, assim como outras expressões artísticas dos anos 1970, o *Viewpoints* carrega em si um híbrido de linguagens, transportando elementos da dança e das artes visuais para a cena teatral. Como bem aponta Wendell Beavers, a ausência de fronteiras entre as linguagens, proporciona livre acesso tanto às ferramentas do teatro quanto da dança[180].

Ocorre também, nesse mesmo período, uma expansão dos espaços, ampliando as possibilidades de apresentação de obras, que passam a invadir ginásios, praças, garagens, prédio abandonados, *lofts*, galerias, ruas e vitrines, como a da Solomon Gallery, que abrigou a coreografia “Window piece” em que Mary Overlie dançava ao lado de Wendell Beavers e David Warrilow e “Inhabitat”, peça realizada no apartamento de Anne Bogart no bairro do Brooklyn. Tratam-se de experiências bastante sintonizadas com sua geração.

Tanto Mary quanto Anne participaram do florescimento de grupos e de companhias e suas criações coletivizadas. Mesmo depois de vários trabalhos realizados com o Mabou Mines, Mary manteve parcerias duradouras com os artistas do grupo, tais como JoAnne Akalaitis, Terry O’Reilley e David Warrilow. Ela mesma fundou uma companhia e, depois de desfeita, continuou trabalhando ao lado de Wendell Beavers, Paul Langland e Nina Martin.

Anne, por sua vez, tentou formar uma companhia própria desde a época da graduação, desejo que se realizou quase vinte anos depois. Em seus experimentos como jovem diretora pelas ruas e espaços alternativos de Nova Iorque, ela acompanhou importantes grupos como o Living Theater e o

---

[180] Relato de Wendell Beavers citado por Steven Drukman em “Entering the postmodern studio: Viewpoints theory” in: *American Theater Magazine*, V. 15, nº 1, janeiro de 1998, pp 30-34.

Performance Group, além do impactante encontro com Ariane Mnouchkine, do Théâtre du Soleil, que lhe estimulou a formar de seu próprio grupo.

Essa maneira mais democrática e colaborativa, relacionada aos processos de criação desses grupos, alterou o papel dos artistas, reposicionando seu lugar a partir de uma clara recusa da postura do artista como gênio, protegido em sua redoma de talento. Em seu lugar surge o artista-pesquisador. A técnica do *Viewpoints* reflete essa maneira mais horizontal e colaborativa, não apenas na maneira de criar, mas na forma de organizar os papeis e as funções de cada participante. Isso pode ser constatado tanto nas aulas de Mary, quanto nos espetáculos de Anne.

Além de sintetizarem os elementos da linguagem teatral em seis ou nove aspectos básicos, houve também um achatamento da tradicional pirâmide hierárquica, colocando-os um ao lado do outro em uma linha horizontal (*Horizontal)*. Dessa maneira, os *Viewpoints* aboliram a colocação do texto ou do dramaturgo no vértice da antiga estrutura.

Na organização proposta pelos *Viewpoints*, a fala não é mais importante que a velocidade dos movimentos, por exemplo. Nem a emoção mais importante que o espaço. Aliás, Mary lembra que "o espaço tem sua própria emoção e que emoções podem ser ocasionadas pelo espaço[181]". Ou seja, a linha horizontal prevalece não apenas reorganizando os papéis e funções dos integrantes dos grupos e coletivos de artistas, mas também abolindo a ideia de um elemento ou material principal e centralizador.

4.3.3. Dramaturgias

Outra característica que advém da arte minimalista e da dança pós-moderna dos anos 1970 é a ausência do drama ou uma espécie de anti-narratividade. Resulta daí uma cena mais de situação ou de estado, mais pictórica do que marcada por um desdobramento de enredo, mais de composição do que estruturada como uma descrição fabuladora do mundo. A técnica de *Viewpoints* promove uma relação ao mesmo tempo multifocal e descentralizada, proporcionando ao ator uma percepção da cena que não é

[181] OVERLIE, Mary "The Six Viewpoints" *in*: BARTOW, A. *Training of the american actor.* TGC, New York, 2006, p.195.

unívoca. O ator não trabalha em uma única linha de ação, mas em um emaranhado de linhas em rede, como nas obras de Jackson Pollock, por exemplo. O critério de suas escolhas está muito mais para o lúdico e para o jogo, reagindo aos múltiplos disparos acionados pela sua percepção do espaço e do tempo. Há uma busca incansável pelo espontâneo, pelas interferências do acaso e pela quebra de padrões, sejam eles hábitos antigos do ator ou quebra de paradigmas da cena.

Em Pollock a narrativa explode projetando linhas para além da superfície da tela, de forma a proporcionar uma experiência mais próxima da escultura do que da tela plana. Essas linhas, antes de criarem um mundo ficcional, a exemplo do *trompe l'oeil*, se projetam para fora do quadro tragando o observador para uma experiência de espaço e de um mundo nada familiar. Ora, uma vez que não há uma condução para seu olhar ou uma hierarquia de elementos, o espectador está livre para fazer seu próprio trajeto, criando ou completando os sentidos da obra.

O mesmo acontece com o *Viewpoints*. A cena polifônica dá vazão ao tráfego intenso de elementos que se cruzam, em composições fugazes, que induzem o observador a leituras nem sempre diretas ou claras. O "fim", em uma improvisação de *Viewpoints* pode ser previamente estipulado ou ser simplesmente dado pelo condutor do exercício, ou parceiro, e pode se assemelhar mais a uma interrupção que um desfecho. Da mesma forma que o *all over* das obras de Pollock, que nada mais é que o efeito de propagação de linhas para além do chassi do quadro, o *Viewpoints* perpetua a sensação de continuidade.

A técnica não é um treinamento destinado exclusivamente à criação de personagem, nem tampouco se dirige a um tipo ou gênero de dramaturgia. Na verdade, a técnica prescinde, inclusive, de texto. Pode-se tanto trabalhar *Viewpoints* em uma cena já desenhada no espaço cênico ou ainda extremamente "marcada" pelo diretor, como improvisar sem qualquer enunciado preestabelecido. A improvisação em *Viewpoints* se alimenta da movimentação dos atores e de como seus deslocamentos, gestos e ações se articulam em jogo, gerando novas combinações. Quando o *Viewpoints* é trabalhado na perspectiva de criar espaços, personagens ou tempos ficcionais, ele abre uma fenda em face do real, criando uma espécie de estranhamento

poético. O ator está livre do compromisso de desenvolver uma linha narrativa consequente e concatenada e pode, dessa forma, trafegar mais livremente pela estrutura que a técnica propõe.

Seu melhor atributo, porém, é a possibilidade de conexão entre os participantes no momento presente e, no caso dos *Seis Viewpoints* de Mary Overlie, maior ênfase no material expressivo e individual de cada ator em cena. No ato da improvisação, o ator escolhe os materiais e o arranjo entre eles, promovendo, dessa forma, uma autodireção, ou ainda aprimorando seu sentido compositivo. O ator se apodera de suas forças criativas, libertando-se dos comandos do diretor, professor ou líder.

Em uma improvisação de *Viewpoints*, a noção de conflito, questão clássica da dramaturgia teatral, é substituída pela relação física entre os corpos. Pode ou não estar relacionado com o antecedente da personagem ou com a circunstância ficcional. O conflito em *Viewpoints*, caso irrompa, surge da relação do corpo do ator com o espaço ou de sua relação com a velocidade ou ainda com a duração de sua ação. Comparado ao sistema de Stanislavsky, Wendell Beavers observa:

> "Os seis componentes (no caso dos *Viewpoints* de Mary Overlie) substituem o apelo emocional e a valorização da memória nos treinos mais tradicionais para atores. Em seu lugar, o *Viewpoints* indica uma estrutura e formalização na maneira de abordar a cena e a criação do ator." [182]

4.3.4. Recusa da emoção

A dança pós-moderna caracterizou-se, em grande parte, por ter repudiado a dança moderna em muitos aspectos. Dentre eles, a expressão carregada de emoções exacerbadas foi um dos mais rejeitados. Em seu lugar, buscou-se a negação ou abrandamento da carga dramática, a noção de conflito e a consequência foi uma expressão, física e vocal, mais neutralizada. Abdicou-se das narrativas e das personagens mitológicas. Diluiu-se os

[182] Relato de Wendell Beavers citado por Steve Drukman em "Entering the postmodern studio: Viewpoints theory" in: *American Theater Magazine,* V. 15, nº 1, janeiro de 1998, pp30-34.

contornos da personagem e, em alguns casos, buscou-se até sua extinção, promovendo, em seu lugar, figuras que apresentassem comportamento cotidiano, natural e espontâneo. Entre os artistas, incluindo a própria Mary Overlie, difundiam-se posicionamentos mais democráticos, menos elitistas, em uma recusa declarada ao gênio artístico e ao *glamour*.

Anne Bogart, por sua vez, posicionou-se claramente contra as distorções que o legado stanislavskiano acarretou nos atores americanos, em especial nas escolas de formação que deram ênfase aos aspectos da memória emocional.

O *Viewpoints* de Anne e de Mary, portanto, reavivou o trabalho do ator por meio de instrumentos físicos, de categorias que derivam da ideia de tempo e de espaço, e que garantam alternativas na criação da cena e da personagem. Podemos compreender os *Six Viewpoints* como um prolongamento ou resposta às inciativas dos artistas do grupo Grand Union*:* as caminhadas, a recusa do gesto ou da ação expressiva e mimética e a subversão dos elementos convencionais, tanto na dramaturgia como na teatralidade (a ausência de clímax, de figurino, cenografia, luz etc). Em lugar disso, percebemos a valorização da experiência física e da interferência do acaso.

Também podemos reconhecer nos trabalhos e nos registros escritos de Anne, o esforço por distanciar-se do que é ainda considerado “formação clássica do ator”. Desde jovem, posiciona-se a favor do teatro experimental do *east-village* nova-iorquino, das experimentações colaborativas do *Schaubühner*, da revitalização dos musicais e do *vaudeville* americano.

Tanto Mary Overlie quanto Anne Bogart buscam, cada uma à sua maneira, revalorizar a formação dos atores americanos, tanto na criação e desenvolvimento de uma técnica própria, como em trabalhos e temas que revelem aspectos da cultura e do contexto social e histórico de seu país.

4.3.5. Ideias em paralelo: *Observer/participant*, *Working without knowing* e *Feedforward/feedback*, *Soft eyes*

A observação, tanto para Anne quanto para Mary, é um importante instrumento metodológico. Ela existe tanto na perspectiva de observação do

exercício alheio, quanto de si próprio enquanto em exercício. Mas, ao contrário de como é compreendida pelo senso comum, essa observação não é um ato passivo. Por isso, Mary Overlie usa o termo "*observer/participant*", que se refere à dupla função de observar e participar, como também à sua qualificação: "observar ativamente", ou ainda "participar de fora". Essencialmente, o termo refere-se à atitude menos controladora do artista em relação aos materiais criativos, de tal forma que ora dirige, ora deixa-se dirigir por eles. O artista não exerce o controle absoluto sobre o material, como se espera do teatro convencional, por exemplo. O treinamento em *Viewpoints*, segundo Mary, permite que o artista dialogue com um determinado material, "resultando na inversão dos sistemas de pedagogia artística e do processo criativo[183]", relacionando-se com o conceito de *Horizontal*. O material criativo fica, assim, livre das preferências, hábitos e desejos de seu criador. A consequência desse treinamento é uma atitude mais prazerosa e revigorada do artista, com maior liberdade, aprendendo com os erros, enganos, decepções e falsos julgamentos.

Já ao assistir um exercício, o ator deve estar atento a evitar reações espontâneas daquilo que vê, controlar o riso ou o espanto e evitar julgamentos premeditados. A reação da plateia, em uma sessão de *Viewpoints*, deve ser delicada, caso contrário ela pode guiar as escolhas feitas ao longo do exercício. O riso, na maioria das vezes, induz os atores a perseguir uma determinada ação ou acontecimento e, ainda, bloquear sua atenção. A plateia, portanto, deve ter consciência de sua participação e possível interferência no jogo, o que é diferente de ser séria ou sisuda Em certo sentido, quem assiste também contribui para o melhor aproveitamento do exercício. A observação não está no campo do *voyeur*, ou seja, daquele que, ausente, é tragado pelo objeto que assiste, mas deve configurar uma presença que testemunha o exercício de modo silencioso e participativo ao mesmo tempo.

Anne utiliza-se do termo *"feedforward/feedback"*[184] para nomear essa troca entre ator, cena e assistência. *Feedback* é o resultado de uma ação, a sensação que fica depois do ato, e *feedforward* é a quase antecipação do ato,

---

[183] http://www.sixviewpoints.com/Theory_4.html

[184] Preferimos manter o termo original, mas que em tradução livre poderia ser "alimentar e ser alimentado".

a energia necessária e que se prevê para a realização de algo. Um antecede a ação e o outro a sucede. O ator é treinado, portanto, a agir dentro de um campo onde ele não é movido pelo desejo ou pela paixão. Ele é incentivado a agir de maneira receptiva ao mesmo tempo em que desenvolve uma observação propositiva. O *feedfoward/feedback* incentiva o artista a não atender, apenas, às demandas de fora, seja a do diretor, dos produtores e ou da plateia. Esse recolhimento do desejo vai bastante de encontro às ideias de John Cage, como se verifica nesse comentário de Anne Bogart sobre o papel do diretor:

> "John Cage exerceu grande influencia sobre mim, não apenas por sua pessoa, mas por suas teorias sobre a arte. Ele me ensinou uma grande lição. Ele disse: "Se você quiser assistir teatro, sente-se no banco de um parque, coloque uma moldura em volta do que vê, e isso será teatro". E assim tenho feito todos os dias, desde que li isso. É assim que eu aprendo a dirigir: eu observo. Coloco uma moldura em volta do que assisto e, então, procuro não olhar com desejo, eu procuro olhar sem desejo, o que é totalmente diferente. Chamo a isto de ver 'a coreografia de Deus'." [185]

Embora Anne esteja se referindo ao papel da direção, há um claro paralelo com a atitude do ator "em estado de *Viewpoints*". A observação ativa aliada a uma atuação receptiva encoraja o ator a surpreende-se com o que acontece. Em consequência do estado receptivo do ator, apazígua-se a latência de desejo, de predeterminação, que são contrárias à própria natureza da improvisação, como bem explica Tom Nellis:

> "Com o Viewpoints, você se treina a enxergar o que realmente existe; esse conceito, ao qual Anne denomina "ver sem desejar", torna-se um princípio básico para o modo como você vai colaborar com o grupo para construir uma cena que se encaminha para um lugar, mas que nenhum ator consegue prever aonde pode chegar." [186]

---

[185] Citado por Dagne Olsberg, "Freedom, Structure, Freedom: Anne Bogart's Directing Philosophy", dissertation in Fine Arts. Texas Tech University, 1994, p. 19.

[186] Citado por POTTER, Nicole *Movement for actors.* Allworth Press, New York, 2002, p. 250.

A ausência de desejo contamina vários aspectos da técnica, como por exemplo o pré-requisito do "*soft eyes*" (olhar macio), que é diferente da neutralidade do olhar, típica dos dançarinos, por exemplo. O "*soft eyes"* procura controlar a ansiedade ou o desejo de reagir ou propor, atitude frequente nos atores. Em seu lugar, investiga-se "fazer o nada", como bem acrescentou Fabiano Lodi em sua dissertação: "o foco suave convoca um estado de espera"[187].

Essa suavidade, ou ainda, abrandamento do olhar desejoso, desperta e aflora os demais sentidos, provocando uma inversão de padrão comportamental em uma sociedade tão marcada pela visualidade e pelo bombardeio de imagens. Há uma atitude de recolhimento, de vigilância, sem que essa aparente inação acarrete em ansiedade ou perda de presentidade. Anne Bogart, inclusive expande essa reflexão para padrões de comportamento social:

> "Nossa cultura é governada por comodities, pelo consumismo e pela glorificação do individual, nós somos treinados para querer e, depois, arranjar um modo de obter. O jeito que usamos nossos olhos na vida cotidiana acarreta em olhar aquilo que irá satisfazer nosso desejo particular." [188]

O esvaziamento, em contraponto ao preenchimento, o enfrentamento do desconhecido, a atitude de "não ação" ou de "agir pelo não agir" e o silêncio interno são princípios presentes no *Viewpoints* e que encontram paralelo com o taoísmo, filosofia chinesa cultivada principalmente pelas artes marciais. Anne Bogart iniciou a prática do Tai Chi Chuan em 1974 e do Aikido em 1980. Segundo Lampe, que tem uma consistente produção crítica sobre os trabalhos de Bogart, essa foi uma grande influência em sua prática artística, contaminando sua abordagem da técnica e fornecendo subsídios e inspiração para uma atuação como diretora menos autoritária, menos interventora e

---

[187] Fabiano Lodi da Silva "Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart" dissertação de mestrado, UNESP, 2015, p. 64.

[188] BOGART, A. e LANDAU, T. *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition.* TCG, New York, 2005, p. 31.

aberta para trabalhar com aquilo que o outro pode lhe oferecer mais do que aquilo que ela gostaria de receber. Ainda hoje notamos que algumas práticas orientais são aplicadas no cotidiano de treinamento da SITI Company, como a sequencia de movimentos de ioga denominada “saudação ao sol”.

A condução dos *Viewpoints* de Anne também se baseia em muitos dos princípios da Antropologia Teatral: a aplicação do conceito de *Sats*, já exposto no capítulo III, assim como o termo “escuta extraordinária”[189], que seria a percepção global e dilatada do corpo do ator, aparecem frequentemente na condução dos exercícios da SITI Company e nos livros de Anne Bogart. Sua associação com Tadashi Suzuki também comprova seu empenho pelo intercâmbio transcultural, bastante incentivado pela antropologia teatral. Embora possamos questionar sua efetividade no plano estético, o projeto artístico-pedagógico entre Bogart/Suzuki deixa clara a busca por um entrelaçamento cultural, tanto na prática de treinamentos contínuos como na difusão da técnica. A maneira de lidar com os materiais cênicos, dando ênfase para a produção física e corporal, para a estruturação léxica dos movimentos, para a partitura de ações e gestos dos atores em detrimento do texto e das palavras, ou mesmo investindo na dissociação entre a ação e a palavra, também prova tal afinidade.

As ideias de John Cage e os princípios orientalistas impactaram a geração de artistas da Judson Church e, consequentemente, Mary Overlie. A prática do aikido deu origem ao Contato Improvisação de Steve Paxton. A dupla Cunningham/Cage também utilizou o oráculo milenar chinês, o I Ching, como procedimento de composição coreográfica e musical, em um misto de jogo de acaso e ritual. Barbara Dilley, parceira de Mary em “The Natural History of American Dancer”, atualmente professora da Universidade de Naropa, enfatiza em seu curso a “consciência corporal” (“*embodied awareness”*), o estudo de movimentos da dança e dos processos criativos de composição aliados às técnicas de meditação. Ela intitulou um de seus recentes trabalhos em dança *“*Lady Wabi Sabi*”. “Wabi Sabi”* é um princípio estético japonês que

[189] Idem, ibidem, p. 32.

relaciona o belo com o imperfeito, o impermanente e o incompleto. Outro parceiro de Mary, Wendell Beavers, é praticante do budismo *Vajrayana* desde 1985, instrutor de meditação budista da linha *Shambhala*, estudante e seguidor do mestre Sakyong Mipham Rinpoche.

A ideia de um observador ativo e um participante receptivo desenvolvida por Mary Overlie também pode ser associada a um dos textos mais importantes da pesquisa de Jerzy Grotowski, "El Performer", em que ele compara o trabalho do ator a de um duplo-pássaro:

> "Pode ler-se nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que observa. Um morrerá, um viverá. Ocupados com o alimento, embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte de nós que observa. Por isso, há o perigo de existir apenas dentro do tempo, e de forma nenhuma fora dele. Sentir-se observado por esta outra parte de si próprio (a parte que está como que fora do tempo) dá-nos outra dimensão." [190]

A influência do pensador polonês pode ter se dado por meio de sua convivência e trabalho com o grupo Mabou Mines, especialmente JoAnne Akalaitis e Ruth Maleczech, que participaram de um dos encontros práticos com Jerzy Grotowski na França, durante a estadia das atrizes na Europa. E por parte de Anne, os ensinamentos do diretor polonês já despertavam interesse desde sua juventude, marcando as atividades inaugurais de seu grupo de teatro da época da Bard College, o Via Theater. O próprio nome do grupo alude a uma das fases da pesquisa de Grotowski, a arte como veículo.

Unir as figuras do ator e do bailarino, também advém das pesquisas de Grotowski. Se de um lado a coreógrafa enfatiza o mergulho radical das percepções sensoriais propostas pela técnica, a diretora alerta constantemente para a quebra de padrões, intensificando de certo modo, o desvelamento do ator em uma nova abordagem da *via negativa* de Grotowski.

---

[190] Jerzy Grotowski, "El Performer" *in*: *Máscara, Cuaderno Ibero Americano de Reflexion Sobre Escenografia,* ano 3, no. 11-12, Octubre 1996, pp.76-79.

4.4. ASPECTOS DIVERGENTES

4.4.1. Individual / Grupal

Apesar de muitos pontos comuns, Mary e Anne trabalham o *Viewpoints* em dois contextos muito diferentes, tanto em aspectos conceituais quanto metodológicos.

O *Viewpoints* de Anne é integralmente voltado para a prática artística, na produção e criação de espetáculos e também na manutenção dos atores da companhia. Vários exercícios enfatizam, preferencialmente, acordos e decisões sem planejamento anterior, que podem culminar na execução de uma tarefa coletiva como saltar juntos, por exemplo. É nesse âmbito que se justifica a utilização do conceito de *Sats*, de Eugenio Barba. Anne desenvolveu uma série de exercícios voltados para a ampliação dessa percepção, atualizando uma ideia bastante básica e fundamental do teatro: a escuta extraordinária.

É interessante notar que, embora a maioria desses exercícios destaque a figura coletiva, o trabalho da SITI Company não exclui o aprimoramento individual de cada artista, desenvolvendo uma colaboração distinta e singular no grupo. O que ocorre é que o ator aprimora sua sensibilidade para outro ator, no tráfego de pequenos sinais e percepções visuais, auditivas e táteis no sentido de ampliar sua mediação no tempo e no espaço. Quanto ás tarefas coletivas, que invariavelmente participam do enunciado de vários exercícios, como a exemplo do “pulo coletivo”, a pergunta que percorre o exercício seria: “quando e como vamos pular?”. Nesse sentido, desenvolvem-se meios de adequação das necessidades individuais (cansaço, desejo etc) às necessidades grupais e vice-versa.

Outro aspecto da questão individual/grupal é que na SITI, o treinamento em *Viewpoints* acontece em dois âmbitos: um mais interno e reservado, dedicado à manutenção constante e progressiva dos atores da companhia no aquecimento dos ensaios; e outro aberto aos artistas, atores ou estudantes de teatro, como meio de sobrevivência financeira, difundindo a técnica em cursos e workshops sazonais.

Já o *Viewpoints* de Mary destina-se à formação de atores, em um contexto acadêmico, e mesmo considerando que as turmas de alunos são grupos temporários, seu enfoque é muito mais individual. Suas aulas preenchem uma importante etapa na formação do artista, principalmente por oferecer ferramentas para que o estudante possa criar, com simplicidade, a partir das categorias de tempo e de espaço, nos termos dos *Viewpoints*, sem a necessidade de apoiar-se em qualquer tema ou assunto ficcional. Suas aulas aproximam-se mais da prática dos laboratórios, exercícios de longa duração que exploram a vivência da técnica, do que de sua aplicação na cena mais estruturada. Os exercícios convocam o jovem ator a preparar seus movimentos, apoiando-se na experiência proposta pelo jogo improvisacional dos *Viewpoints* ainda em caráter livre e improvisacional.

Muito embora Anne também atue na área acadêmica, suas aulas são destinadas à formação de diretores, com relevante ênfase aos aspectos de composição, aqui compreendida como um procedimento de criação de cena.

Essa diferença entre as duas está relacionada aos diferentes contextos, em que cada artista atua profissionalmente. Mary incentiva uma maior aproximação do trabalho do ator com o campo da dança, oferecendo estruturas de criação de movimento, de auto-observação e conhecimento a partir da reflexão ativa sobre si mesmo. Sua atuação na área artística, no entanto, tem se restringido à função de preparadora corporal. Anne, por outro lado, está totalmente inserida no contexto da produção teatral, com, pelo menos, uma produção anual e circulação nacional e internacional de seu repertório.

Em consequência disso, as dinâmicas das aulas são muito diferentes. Anne, com sua lista de tarefas e encadeamento de enunciados, desde o mais simples ao mais complexo, imprime um fluxo ágil e opressivo, seja pelo acúmulo de tarefas, seja pela atenção que esse acúmulo demanda. Já as aulas de Mary, com seu enfoque mais individual, tem um desempenho mais distendido e lento, mais propício à observação e à autoconsciência. No treinamento da SITI, os atores são estimulados a dar respostas rápidas, que deem vazão aos materiais brutos e intuitivos, colaborando para resoluções em grupo. Já no treinamento de Mary, os atores reagem de forma mais sensível aos processos internos, às mobilizações afetivas e individuais. Quem assiste é

testemunha de uma exploração livre ou de um mergulho do ator em um campo misterioso de sensações a ser descoberto.

Além dos laboratórios de longa duração, as aulas de Mary incluem exercícios de aquecimento em outras técnicas de apoio, como a Barra de Chão, o Body-Mind Centering, o trabalho de Allan Wayne e o Contato Improvisação. Essa escolha reforça a ideia de o *Viewpoints* ser uma técnica de improvisação e não de movimento. Em suas aulas, Mary distingue com clareza cada uma das práticas e a contribuição que cada uma proporciona para a melhor compreensão dos *Six Viewpoints*.

Em ambas as abordagens, a dinâmica de aulas também inclui momentos de discussão em roda, embora com pesos bem distintos. Em Anne, os comentários e apreciações acontecem de forma breve, entremeando cada etapa da aula e mais centrados na figura do condutor do curso, sendo raros os momentos de reflexão coletiva. Já em Mary, os comentários acontecem de maneira frequente e distendida, com o compartilhamento de impressões e comentários de todos os integrantes, embora a figura de Mary seja central.

Nas aulas de Anne, o *Viewpoints* está mais a serviço da resolução de problemas e tarefas coletivas e ao fortalecimento do grupo, explorados a partir de um conjunto de exercícios que se repetem e se desdobram, enquanto em Mary o *Viewpoints* proporciona uma experiência mais individual, em que a simplicidade e a longa duração dos exercícios possibilitam o aprofundamento dos princípios da técnica.

Outro aspecto divergente entre as abordagens é que em Anne a improvisação em *Viewpoints* está bastante contaminada pela composição, em que o arranjo e a ordenação são decorrências. Não são raros os exercícios de composição que elencam mais de quinze elementos, como vimos anteriormente, de tal forma que o excesso de elementos em contraposição à escassez de tempo são intencionais propulsores do jogo.

Para Anne, a intuição jorra na profusão e no excesso de elementos. Ela pode ser revelada na tomada rápida de atitude, no ato impensado ou não elaborado. Enunciados complexos podem ser muito estimulantes, pelo desafio

que provocam. No entanto, ao lado de enunciados desafiadores encontra-se a eminência do êxito e também do fracasso. O desafio contido nos enunciados também enfatiza o espírito colaborativo, a confiança e a generosidade de cada pessoa envolvida.

No entanto, o melhor resultado não está somente em cumprir a totalidade das tarefas de um enunciado, mas na maneira, sensível, surpreendente e revigorada que cada conjunto de atores poderá obtê-lo. Já para Mary, em suas proposições e exercícios, rege muito mais o princípio minimalista da desconstrução: a diminuição ou eliminação dos elementos da cena, de tal forma que o esvaziamento é ao mesmo tempo obstáculo e alimento para o ator.

CAPÍTULO V – UMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA: “OTRO”

5.1. ENRIQUE DIAZ E O COLETIVO IMPROVISO

O Coletivo Improviso nasceu como um grupo de estudos e surgiu da necessidade de dar continuidade às práticas de Suzuki e de *Viewpoints* que Mariana Lima e Enrique Diaz realizaram com a SITI Company em Saratoga, Nova Iorque, em meados de 2001. Artistas plásticos, dançarinos, músicos e atores se reuniram periodicamente na Fundição Progresso, no Rio de Janeiro, atraídos pela ideia de treinar, trocar experiências e acompanhar os avanços criativos do espetáculo “A Paixão segundo GH”, adaptação de Fauzi Arap para o romance homônimo de Clarice Lispector que Mariana e Enrique estavam ensaiando e que estrearia um ano depois.

Para Enrique, o Coletivo Improviso não foi fundado, pois não havia a necessidade, naquela ocasião, de constituir um grupo, uma vez que ele já pertencia à Companhia dos Atores. O grupo de treinamento, como era conhecido até então, representava um espaço de troca, uma alternativa aos procedimentos e às parcerias que já estava acostumado a desenvolver:

> Aquele era um espaço de encontro. As pessoas da Companhia [dos Atores], com exceção de [Marcelo] Olinto, não estavam interessadas naquilo. Aquilo se desenvolveu e trouxe toda essa diversidade. Porque era o lugar da diferença e não o da manutenção. Então, o Coletivo [Improviso] não foi fundado. [191]

O treinamento teve continuidade por três anos mantendo um fluxo contínuo de pessoas, tomando um maior impulso a partir da ocupação da Fundição Progresso. Em 2002, participaram do Festival Riocenacontemporânea com uma criação coletiva, ainda bastante inspirada

[191] Entrevista postada em21 de janeiro de 2010, por Osvaldo Gabrieli, sem data nem lugar. https://www.youtube.com/watch?v=zV3QcrNZA0c

nos exercícios de composição cênica e nos passos da gramática de Suzuki. Acompanhados por um cordão de músicos populares, a apresentação percorreu as ruas da Cinelândia, no centro da cidade.

Mas foi apenas em 2003, com a criação do espetáculo “Não Olhe Agora”, que o grupo ganhou o nome que mantém até hoje: Coletivo Improviso. Com esse trabalho, participaram de festivais em Paris, Marselha e Estrasburgo, na França. Nessa criação o grupo deu início a uma série de procedimentos que envolviam deslocamentos pela cidade. A ideia, porém, era manter estrutura aberta e lúdica, que marcava o caráter dos encontros do grupo:

> Não tinha nada muito programado quanto a passar de um grupo de treinamento para um grupo artístico, mas sempre foi mantida essa nota de que aquilo não queria virar uma coisa muito sólida. Um desejo de que aquilo ganhasse um corpo e pudesse se movimentar, mas de tal forma que flutuasse ou que pesasse menos. [192]

Uma das estratégias que Enrique pôs em prática para manter a leveza do coletivo foi assumir a produção do próximo espetáculo, evitando decisões coletivas e entraves, por vezes inerentes aos processos colaborativos , além de reduzir o número de participantes. O projeto de investigação de “Otro” visava dar continuidade aquilo que o grupo já vinha desenvolvendo, agora menos colado no treinamento e mais centrado na investigação de interesses artísticos próprios. Muito dos temas e também dos procedimentos do projeto, portanto, direcionaram-se para a continuidade do trabalho e pesquisa anteriores:

> Em termos de foco, alguns assuntos vieram um pouco do espetáculo “A paixão segundo GH” e outras do trabalho anterior, o “Não Olhe Agora”, como a discussão em torno do espaço público e do espaço privado, certa impessoalidade nas relações de afeto, a ênfase na esfera social, além de muitas idas e vindas através da cidade.[193]

---

[192] Enrique Diaz, em entrevista à autora realizada em 17/11/2015.
[193] Idem.

Cinco anos depois, em 2008, realizaram uma série de residências artísticas, agora impulsionados pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, e pela co-produção de teatros e festivais estrangeiros, como o Wiener Festwochen, La Ferme du Buisson / Scène Nationale de Marne-la-Vallée, Hellerau – European Center for the Art Dresden, KunstenfestivalDesArts, Maillon Scène Européenne - Théâtre de Strasbourg e também do Tempo Festival das Artes, do Rio de Janeiro. Essas residências funcionavam como cursos abertos, com o objetivo de elaborar um espetáculo a partir de procedimentos e de improvisações sobre a cidade do Rio de Janeiro. Enrique Diaz e a coreógrafa Cristina Moura dividiram a direção do novo trabalho do Coletivo Improviso, “Otro (or) Weknowitisallornothing”, mantendo o espírito multidisciplinar de sua origem, ao lado de artistas com múltiplas habilidades nas áreas da dança, teatro e artes visuais: Daniela Fortes, Renato Linhares, Felipe Rocha, Raquel Rocha, Denise Stutz e o ator belga Thierry Tremouroux, totalizando oito dos quatorze integrantes da formação do trabalho anterior, “Não Olhe Agora”. “Otro” estreou no Rio e seguiu se apresentando em festivais na Suíça, Holanda, França, Bélgica e Japão, entre outros países.

Em 2012, Enrique tornava público seu desligamento da Cia dos Atores, da qual participou por mais de vinte e quatro anos. Apesar da ruptura à primeira vista chocante, seu afastamento já vinha ocorrendo de maneira paulatina. Em 2002, a companhia realizou seu primeiro espetáculo com um diretor convidado, Gilberto Gawronski, na encenação de “Meu Destino É Pecar”, de Suzana Flag, pseudônimo de Nelson Rodrigues. A parceria entre Enrique e Cia. dos Atores foi retomada com a criação de “Ensaio.Hamlet” de 2004.O grupo contava com Marcelo Olinto, Bel Garcia e Cesar Augusto, atores da formação original, e Malu Galli, colaboradora constante, ao lado de atores com quem o vínculo artístico vinha se fortalecendo nos últimos trabalhos, como no caso de Felipe Rocha e Fernando Eiras.

Já em “A Gaivota – Tema para um conto curto”, de 2006, apenas Bel Garcia, atriz da formação original da Companhia dos Atores, participou da montagem, ainda assim, substituída na temporada paulista por Isabel Teixeira ao lado de Malu Galli e parcerias mais recentes, porém sólidas, como Mariana Lima, Gilberto Gawronski, agora como ator, Emilio de Melo e Fernando Eiras.

Os dois últimos atuaram também em “In on it” (2010), que ao lado de “A Primeira Vista” (2012), com Mariana Lima e Drica Moraes, e o monólogo “Cine Monstro” (2013), com o próprio Enrique como ator, completam a trilogia das peças do canadense Daniel Macivor dirigida por Enrique Diaz.

O Coletivo Improviso representa um importante papel dentro das investigações artísticas de Enrique Diaz, proporcionando espaço de troca e de renovação de sua pulsão criativa, bastante contaminada pelas experiências que tivera durante sua estadia em Nova Iorque, em especial o trabalho com os *Viewpoints*. A partir de “A Paixão segundo GH”, a obra de Clarice Lispector dá início a uma nova fase em sua carreira, permanecendo como pano de fundo de suas investigações:

> O que vem da Clarice é mais uma determinada maneira de olhar, de não perder a noção de superfície ao falar da profundidade. O cotidiano, o sutil, o aspecto fotográfico e sensorial da experiência é muito inspirador na obra da Clarice. Desde "A Paixão segundo GH", em que montamos a partir da adaptação de Fauzi Arap, a Clarice tem renovado nosso olhar sobre as coisas. [194]

5.2. “OTRO (OR) WEKNOWITISALLORNOTHING” [195]: o processo

Segundo a atriz Raquel Rocha, a ideia do projeto nasceu do desejo de mapear a cidade do Rio de Janeiro, observando as especificidades, características e fronteiras de cada região:

> Enrique queria falar de limite, de barreira, de fronteira e onde era possível mapear o Rio de Janeiro para começar a desenhar um mapa físico, mesmo, e entender onde começa e deixa de ser Cascadura, por exemplo. Ir a campo até as fronteiras do município, do bairro, do estado

[194] “Enrique Diaz fala do espetáculo ‘Otro’, inspirado na obra de Clarice” *in*: *O Globo* , 15/06/2011. http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/enrique-diaz-fala-do-espetaculo-”Otro”-inspirado-na-obra-de-clarice.html

[195] Título integral da peça, depois da estreia brasileira.

> e ver as diferenças e especificidades de cada lugar, como ponto de partida da pesquisa.[196]

"Otro" é o resultado de uma série de três residências artísticas: a primeira, mais voltada para o treinamento das técnicas de *Viewpoints* e Suzuki e as duas últimas, no desenvolvimento de material expressivo e temático. O espetáculo contou com oito semanas intensivas de ensaios para seu primeiro fechamento:

> O trabalho era dividido em treinamento e levantamento de material em sala de ensaio por um lado, e por outro, propostas de pesquisa em percursos na cidade, encontros, ida a locais específicos. Os materiais eram apresentados e aos poucos fomos reelaborando a metodologia e afinando melhor nossos interesses. Quando começamos a ensaiar de fato, reequilibramos o que havia de material relativo à cidade e aos personagens e narrativas com o jogo de alteridade dentro do próprio elenco, diferenças, fricções etc.[197]

Apesar ter partido de Enrique Diaz, o tema da pesquisa seguiu a vocação natural para a qual o grupo estava apontando: outros territórios de pesquisa, outras parcerias, outros dispositivos de trabalho. Em suma, o olhar para o outro. O impulso de buscar o que está fora, o diferente, se reflete na atividade do grupo e na escolha do tema, ou seja, o próprio processo pelo qual Enrique estava atravessando em sua trajetória artística. Esse outro, no entanto, não poderia ser semelhante, mas trazer algo distante do familiar, como explica: "Se eu olhar para minha filha é pessoal demais. O projeto abrange de qualquer modo, a nossa subjetividade. Se eu for para Taquara é diferente." [198]

---

[196] Raquel Rocha em entrevista à autora realizada em 09/11/2015.

[197] "Enrique Diaz fala do espetáculo 'Otro', inspirado na obra de Clarice" *in*: *O Globo* , 15/06/2011. http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2013/09/enrique-diaz-fala-do-espetaculo-"Otro"-inspirado-na-obra-de-clarice.html

[198] Citado por Daniel Schenker, "Coletivo Improviso – Superfície e Abismo no Encontro com o Outro" *Revista da CAL Digital*, Nº 11, ano 5, 2010. http://www.revistacal.com.br/rev-11/p_coletivo.htm

A ideia de mobilidade, portanto, fazia parte da própria gênese do grupo. Foi assim, que o Coletivo Improviso, inicia uma série de deslocamentos para bairros longínquos, como Niterói e Taquara, interessado não apenas na investigação desses espaços, mas na própria travessia. Para a investigação da malha urbana carioca foram adotados passeios, trajetórias programadas por sistemas randômicos, derivas através dos diferentes fluxos da cidade, alguns deles inspirados nos procedimentos de Sophie Calle, além de entrevistas e pesquisas de campo[199], como exemplifica Enrique:

> Duas pessoas saiam juntas. Uma passava pela experiência enquanto a outra anotava. Criamos regras. Por exemplo: elas deviam andar cinco minutos, pegar um ônibus, saltar três pontos, falar com a primeira pessoa de vermelho que aparecesse e fazer perguntas como "qual a última coisa que você fez?", "você mora há quanto tempo aqui?", "o que você faria se tivesse [apenas] uma hora de vida?". O objetivo era quebrar o plano médio [de comunicação] a partir do qual normalmente observamos as pessoas. Por isso, as perguntas não podem ser tão tradicionais.[200]

Além de Clarice Lispector, em especial a obra *Felicidade clandestina*, serviram como fonte de estudo os filmes documentários do etnólogo Jean Rouch, em especial "Les maîtres fous", que filma um ritual de possessão numa região de colonização britânica na África. Segundo Raquel Rocha, o filme ajudou na realização das entrevistas, principalmente na prática de não induzir nem interpretar as respostas dos entrevistados. A filmografia de Hal Hartley, as experimentações do grupo Forced Entertainment, em especial "Exquisite Pain", baseada na obra "Cuide de Você" de Sophie Calle, e as imagens do grupo

---

[199] Jacqueline Fletcher, "'Otro' (or) Wekmowitisallornothing (or) Ready to" *in*: *The British Theatre Guide*, 17 /07/2010, tradução de Daniela Avila Small para revista eletrônica *Questão de Crítica.*

[200] Citado por Daniel Schenker, "Coletivo Improviso – Superfície e Abismo no Encontro com o Outro" Revista da CAL Digital, No.11, ano 5, 2010. http://www.revistacal.com.br/rev-11/p_coletivo.htm

Janfamily também serviram como as principais referências estéticas utilizadas no período de pesquisa[201].

Dentre os procedimentos, além dos citados acima, também foram utilizadas improvisações, *workshops*, tarefas programadas e sessões de *Viewpoints*:

> Fizemos muitos exercícios a partir da memória das improvisações, refizemos workshops e cenas. Também fazíamos longas sessões, de mais de meia hora, de *Viewpoints* o que foi muito interessante, porque chegava à exaustão. Nós também criávamos procedimentos como, por exemplo, na tentativa de se reinventar, os atores queriam propor coisas que quebrassem seu padrão ou repertório pessoal. Então, quando alguém entrava em cena, uma pessoa de fora podia dizer "não" e isso queria dizer que você tinha que fazer outra coisa de outro jeito, recomeçar.[202]

Durante a segunda fase de criação, nas oito semanas de ensaio, o trabalho estava mais concentrado em refazer cenas, workshops e procedimentos que pareciam interessantes. Na prática do Coletivo Improviso era comum a transcrição das falas e das ações apresentadas nas improvisações (em suas várias modalidades), o registro em vídeo e a recuperação mnêmica de momentos e passagens. Enrique conta que essas conversas, ao final das tarefas ou dos exercícios, eram muito importantes para a análise coletiva dos materiais de onde novos encaminhamentos eram planejados ou reelaborados, a partir das proposições originais. Essa era uma oportunidade para repensar a apresentação os materiais, reprocessá-los, reorganizá-los, além que ajustar o foco da pesquisa. O *Viewpoints* é compreendido, nesse tipo de prática, como um facilitador da escuta coletiva e da recepção dos materiais:

---

[201] Muitas dessas e ainda outras referências estão acessíveis no website do Coletivo Improviso, https://impromptucoletivo.wordpress.com/tag/forced-entertainment/, com data de postagem entre dezembro de 2009 e fevereiro de 2010.

[202] Raquel Rocha em entrevista à autora realizada em 09/11/2015.

> A gente em parte tinha uma memória de momentos concretos, do que nos parecia era bom. Tinha também um assistente que anotava uma lista de coisas, a gravação de vídeo, rever os vídeo e em paralelo, uma coisa que eu acho que o *Viewpoints* ajudava, eram as conversas que a gente tinha, porque nem sempre o material é aquilo que a gente queria. O fato de a gente conversar, esse tipo de conversa ajudava a afunilar os materiais.[203]

Enrique deve estar se referindo aqui a uma das indicações de como discutir composição, outra vertente do trabalho de Anne Bogart, mais voltada à criação de cenas: em grupo, de olhos fechados e sentados, os atores devem falar sobre cada uma das cenas improvisadas separadamente, trazendo a tona momentos que emergem da memória e que lhe pareceram genuínos ou marcantes, ao contrário da ideia de falar sobre o que gostou ou não. Todos devem ouvir de maneira atenta e evitar a sobreposição das falas. Devem-se privilegiar coisas concretas tais como eventos e imagens, em vez de efeitos ou desempenho, como, por exemplo, “O jeito que Agnes tocou a flor” ou “Quando o balão foi solto”:

> Esse processo de lembrança não deve ser um exercício intelectual ou analítico. Em vez disso, cada indivíduo deve relaxar e focar na memória de cada composição e perceber o que emerge [204].

Para Cristina Moura, o *Viewpoints* foi uma das várias técnicas corporais utilizadas no espetáculo e, mesmo assim, não se tratava de uma exploração pura, considerando que sua aplicação já vinha contaminada pela experiência de Enrique como diretor e ator do Coletivo Improviso e da Cia dos Atores. Segundo a coreógrafa, apesar de não ter havido uma preocupação específica

---

[203] Enrique Diaz, em entrevista à autora realizada em 17/11/2015.

[204] BOGART, A. e LANDAU, T. *The Viewpoints book - a practical guide to Viewpoints and Composition.* TCG, 2005, p. 181.

de utilização da técnica, houve uma margem considerável de improvisação na estrutura do espetáculo:

> "A estrutura dele é clara, por exemplo, digamos: A B C. Ele nunca vai permitir C B A, mas o que acontece dentro e entre cada parte ou mesmo o espaço do ator vivo, do jogo, pronto para o que quer que aconteça, o entorno, dava muita margem para a improvisação. Por exemplo, os atores que não estão no foco da cena, o que acontece nesse entorno? Cada ator ia gerindo relações em cena, jogando, improvisando. Talvez, pela natureza experimental e mais aberta do espetáculo, com uma dramaturgia menos formal, mais fragmentada, talvez se veja mais o *Viewpoints*, mas não era a intenção." [205]

"Otro (or) Weknowitisallornothing", estreou em 2010, ainda em um formato aberto no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto. Suas apresentações no Brasil não tiveram muita repercussão, apesar de três temporadas bem sucedidas no Rio de Janeiro, São Paulo e Paraíba, além da participação no FIT em 2010. (Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, em São Paulo). Sua estrutura foi sofrendo várias alterações, de acordo com a recepção em cada país por onde passou. Dentre eles Bélgica, Alemanha, Áustria, Japão, Holanda, Suíça, Itália e França, totalizando quase um ano em turnê.

5.3. DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: despistamentos [206]

A dramaturgia cênica de "Otro" se apresenta ainda mais desafiadora que o texto escrito. Apesar de assinada por Enrique Diaz e Cristina Moura, com colaboração do assistente de direção Alex Cassal, a dramaturgia está indubitavelmente atrelada ao processo de criação e à produção dos atores. Ao

---

[205] Cristina Moura, em entrevista à autora realizada em 10/08/ 2015.

[206] A análise que se segue não se dá pela ordem de aparecimento das cenas no espetáculo, mas pelos agrupamentos temáticos. As transcrições de falas não pertencem ao roteiro que servia de guia para os atores, mas ao material usado para as legendas de tradução, enviada aos festivais no estrangeiro por onde ""Otro"" se apresentou. O material que nos serviu de base, portanto, não inclui ações ou rubricas. Serviu de complemento, no entanto, um registro audiovisual da peça, bruto e sem edição.

contrário do repertório da Cia dos Atores, que em sua maioria teve obras literárias, dramáticas ou a mistura de ambos como alicerce da construção espetacular, “Otro” nasceu de um tema, que serviu de base para a extensa variedade de improvisações e exercícios realizados pelos artistas. Sua dramaturgia, cênica e textual, foi erguida em sala de ensaio, em um franco processo colaborativo.

> “Nós fizemos várias composições, sobre vários temas. Com o tempo, começamos a desenvolver um tipo de matemática, guiados por Enrique e pela Cristina, e fazer escolhas do que sai e do que entra. Então nós íamos testando, como e um quebra-cabeça geral.” [207]

Mais para o final da criação, as conversas coletivas se concentraram no diálogo entre Cristina Moura, Enrique Diaz e o assistente de direção, Alex Cassal:

> A gente vai conversando, dialogando sobre as escolha de edição. Vamos descobrindo rimas, como adesivos: leve e pesado, do mais subjetivo ao mais coletivo, do mais objetivo - relacionado às imagens da cidade - até coisas mais narrativas ou, ainda, como começa e como termina. Não há uma fórmula. É uma intuição, vamos achando o caminho, um jogo levemente matemático de manipulação das sensações. Como alternar esses elementos, de tal forma que, ao final, o público tenha uma imagem, difícil de segurar, mas repleta de sugestões, ou uma proposição com algum contorno, mas que não seja muito sólida.[208]

Mesmo depois de sua estreia, os atores mantiveram o texto falado e a movimentação de cena em um grau de desestabilização bastante alto, em um tipo de improvisação. Com as viagens para o exterior, no entanto, o grupo se

[207] Raquel Rocha em entrevista concedida à autora em 9/11/205. Raquel pertence ao Coletivo Improviso desde a sua primeira formação..
[208] Enrique Diaz, em entrevista à autora realizada em 17/11/2015.

viu forçado a configurar as falas e, consequentemente, o texto ganhou uma estabilidade maior.

A dramaturgia do espetáculo “Otro” reúne um apanhado de cenas que se amalgamam e se entrelaçam mais por uma afinidade rítmica, energética, do que por uma sucessão episódica. O espetáculo apresenta, portanto, deslizamentos abruptos em que o tema parece, por vezes, ter-se perdido ou soltado, consequência das oscilações de pontos de vista e das turbulências que dramaturgias colaborativas costumam enfrentar. Como diz Luiz Fernando Ramos, uma vez que o texto falado é formado em sua maioria de pequenos monólogos, aparentemente cunhados pelos atores, o caráter literário desses textos pode, por vezes, ser um problema:

> Ao desenvolver uma partitura autônoma e nela se narrar, cada performer se faz autor de seu próprio texto. Em alguns casos isso se torna um problema, já que a boa literatura não depende só da vontade, nem se mede pela sinceridade.[209]

Ocorre, porém que a força do espetáculo não procedia apenas da qualidade das falas. Por estar moldado em bases muito fluidas, em uma estrutura mais aberta, o espetáculo dependia de uma maior preparação, por parte dos atores, na instauração das diferentes atmosferas e variações de ritmo.

> A gente sempre debateu e se preocupou muito com o que acontecia com a periferia do espetáculo, saber a dose devida para o que estava acontecendo ali, para além da cena principal, sem roubar o foco e sem virar só espectador. Tinha que ter uma ligação muito intensa entre nós que estávamos, poderia dizer, do lado de fora da cena. E eu identifico que ali tinha muito *Viewpoints*. Para algumas cenas acontecerem, era de fora para dentro, literalmente, a gente tinha que fazer acontecer.[210]

---

[209] Luiz Fernando Ramos, “’Otro’ tensiona as fronteiras da representação no teatro”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16/01/2011.
[210] Raquel Rocha em entrevista à autora realizada em 09/11/2015.

Microdocumentários, relatos e depoimentos de experiências pessoais e entrevistas e pesquisas de campo servem de suporte para a discussão da alteridade e da mobilidade na cidade do Rio de Janeiro. Em seu conjunto, a dramaturgia aponta duas características principais: o solilóquio e a relação direta com a plateia. Menos comuns são os diálogos e quando surgem, não chegam propriamente a desenvolver uma mensagem ou desfecho, de tal forma que uma pergunta recebe uma resposta dúbia ou disparatada. Indica-se, assim, que a comunicação com o outro é, na maioria das vezes, falha, entrecortada ou incompleta:

> A constatação do fracasso da linguagem é próprio de Clarice. Ela não precisa deixar de falar da superfície para abordar o abismo. Não existe a presunção de uma profundidade que deveria ser mais importante. Ser superficial não é ruim. A superfície interessa. Remete ao cinema, uma manifestação na qual o espectador é afetado pela cor, pelo ritmo, pelos planos, não só pela história. Viver é olhar e perceber, não apenas pensar.[211]

A obra de Clarice Lispector é um elemento tangencial da dramaturgia de "Otro", de modo que um elemento banal, cotidiano, desperta a atenção para algo inexplicável e extraordinário. Essa característica aparece não só no texto escrito, mas na atmosfera do espetáculo, em que persiste o despojamento e o despistamento de conflitos. O espetáculo resulta da soma de várias situações sem conclusão ou desfecho.

Inspiradas no fracasso da linguagem, como indicado acima, muitas das cenas do espetáculo se resumem a uma avalanche de perguntas, a maioria sem respostas. E como o corpo textual do espetáculo compreende as próprias experiências em sala de ensaio, Enrique Diaz ainda salienta que "Não havia como obrigar que uma experiência respondesse a essas perguntas". O que mais interessou à pesquisa e também ao espetáculo foi manter o estado de

[211] Daniel Schenker, "Coletivo Improviso – Superfície e Abismo no Encontro com o Outro", Revista da CAL Digital, No.11, ano 5, 2010. http://www.revistacal.com.br/rev-11/p_coletivo.htm

perplexidade em relação ao outro, de curiosidade em relação àquilo que é diferente, em vez da tentação de querer afirmar algo. As cenas “Primeira Entrevista” e “Perguntas” demonstram claramente essa escolha:

PRIMEIRA ENTREVISTA

ENRIQUE: Por que você não ligou?

FELIPE: Você não pode bater nas pessoas só porque elas não concordam com você.

RENATO: Talvez.

FELIPE: Onde foi que você errou?

RENATO: Aqui.

FELIPE: Você está bem?

RENATO: A sala está muito fria. A luz está muito forte. O sofá está muito mole.

ENRIQUE: Quem você pensa que é?

RENATO: John Wayne.

ENRIQUE: Quem você pensa que é?

RENATO: Yma Sumac.

ENRIQUE: Quem você pensa que é?

RENATO: Darth Vader

ENRIQUE: Quem o Darth Vader pensa que é?

RENATO: Uma fruta gogóia.

FELIPE: Você está tendo uma crise de fé.

RENATO: Não estou, não.

FELIPE: Está sim.

RENATO: Eu sou ateu.

FELIPE: Talvez você apenas ache que é ateu.

ENRIQUE: Eu tenho duas mulheres, cada mulher tem dois amantes, quantas amantes eu tenho?

RENATO: Uma, mas você não gosta dela.

ENRIQUE: Você é capaz de me surpreender?

RENATO: Eu estou sofrendo.

FELIPE: Toda a dor é desejo.

RENATO: Isso é uma crítica ou um conselho?

FELIPE: É budismo.

ENRIQUE: Você imaginaria uma música para esse momento?

PERGUNTAS

FELIPE: Você está vendo ela?

ENRIQUE: Você está aí há muito tempo?

CRISTINA: Você prefere a vida a sós ou a dois?

ENRIQUE: Você acha que Niterói é uma palavra tupi?

DANIELA: Sentiu saudade?

RENATO: Como você explica a morte pra sua filha?

CRISTINA: Você tem medo?

RAQUEL: Você tem preconceito?

THIERRY: Você acha os artistas pessoas especiais?

ENRIQUE: Qual foi a ultima vez que você chorou de felicidade?

DENISE: Forma ou conteúdo?

CRISTINA: Qual a sua maior habilidade?

DANIELA: Você acha que vai morrer de quê?

RENATO: Você acha que poderia ter sido mais amoroso?

RAQUEL: Com quantos anos você aprendeu a andar de bicicleta?

CRISTINA: Com qual dos 7 anões você se identifica mais?

ENRIQUE: Você acha que nacionalidade é uma questão importante?

DANI: Quantas televisões você tem na sua casa?

DENISE: Você acha certo o Brasil dar dinheiro para o Haiti?

Dani: Quanto tempo dura uma borboleta?

TIERRY: Você adotaria um pequeno belga?

Você acha que tudo vai dar certo?

Você se acha um homem serio?

Você queria estar em outro lugar agora?

Você tem vergonha de quê?

Lennon ou McCartney?

Nessa mesma linha, a persistência por um início que nunca se realiza e o acúmulo de hipóteses são as características principais do fracasso da linguagem na cena “Ou ou ou”:

CRISTINA: Ou a gente começa bem perto deles, pede a eles pra fecharem os olhos e imaginarem que estão tocando numa pele bem velha, bem frágil e cansada.

FELIPE: Ou tem um ruído permanente, uma frequência aguda que não para, como se fosse um aviso: estou aqui, estou olhando.

ENRIQUE: Ou está quente, muito quente... Está um calor insuportável, a gente tá melada, não consegue trabalhar. O ar está abafado e úmido, como uma estufa, como o útero de uma vaca....

RENATO: Ou… (salta, rola, acende isqueiro). .

CRISTINA: Ou a frente é para lá e todos nós começamos juntos uma movimentação em uníssono que é mais ou menos assim…

RENATO: Ou é um estado de coisa. Estado de coisa, não sei se vocês já ouviram falar… Estado de pedra, por exemplo.

ENRIQUE: Ou então é uma geleira com 2.500 km de extensão. Durante séculos ela esteve ligada ao continente e, depois desse tempo todo, ela de repente faz *poc*....

Na cena “Cachorro”, no entanto, acontece de outro modo. Raquel Rocha faz uma série de perguntas a Thierry Tremouroux explorando sua situação de estrangeiro residente no Brasil. Apesar de o diálogo se suceder a partir de um encadeamento lógico, a atriz manipula as respostas em uma espécie de julgamento ético. Ao final, Raquel, bastante irritada, ofende o belga com palavrões. Este, em vez de retrucar, no entanto, passa a repetir os insultos como se fosse uma aula de xingamentos, em que Raquel corrige e melhora sua pronúncia. A cena se dissolve sem uma solução do problema proposto, preferindo antes a exposição e a complexidade das posições:

RAQUEL: Com quanto dinheiro você veio para o Brasil?

THIERRY: 350 dólares.

RAQUEL: 350 dólares! E quanto tempo você achou que ia durar com isso?

THIERRY: Eu recebia salário-desemprego do meu país ainda…

RAQUEL: E é permitido receber salário-desemprego morando em outro país?

THIERRY: É um dinheiro que eu conquistei, com meu trabalho.

RAQUEL: Você acha justo tirar o trabalho de alguém e receber dinheiro de fora?

THIERRY: Não, eu mereci esse dinheiro…

RAQUEL: E a sua família, você tem pai, mãe, irmãos?

THIERRY: Meu pai morreu de câncer.

RAQUEL: Ah, morreu? E sua mãe? Ela é idosa, está bem de saúde?

THIERRY: Minha mãe tem 20 anos a mais do que eu. Ela tem problema no joelho…

RAQUEL: E quem toma conta da casa, essas coisas? Quem ajuda ela no dia a dia, pra comprar remédios, fazer coisas pra ela? Você acha bacana, você aqui no Brasil, fazendo o seu teatro, namorando esse pessoal de circo, e a sua mãe doente, que não consegue andar, lá na sua cidade natal? Você acha bom ficar aqui aplaudindo o pôr-do-sol no Arpoador enquanto a sua mãe pode estar com problemas de calefação, lá em Liége, Namur, sei lá? Você acha bom privar a sua filha do contato com seu pai? Thierry, porra! Fica com esse negócio na boca… Caralho.

THIERRY: Caralho.

RAQUEL: Puta que o pariu.

THIERRY: Puta quiu pariu.

RAQUEL: Não, puta que o pariu!

Figura 6 - Raquel Rocha e Thierry Tremouroux na cena “Cachorro”- Foto de Lenise Pinheiro

O fracasso da linguagem emerge não só do diálogo truncado, mas também do falso endereçamento das falas. Além disso, os atores se tratam pelo nome próprio, misturando, por vezes, nomes célebres com anônimos, causando um embaralhamento das figuras, em outro efeito de despistamento: Wanda, Jeanne Moreau, Yma Sumac, Káthia, Juliette Binoche, Hanna Schygulla, Weinden, Cícero, Nina, Silvana são alguns exemplos. Desse modo, agregam-se ao tema da alteridade questões como conhecido/desconhecido, familiar/estrangeiro.

Outros exemplos que acentuam o colapso da linguagem são as cenas simultâneas: apesar de momentos onde o foco se estabiliza, prevalecem as cenas paralelas e são frequentes as frases coreográficas concomitantes. Essas cenas, com múltiplos núcleos de ação, além de desafiarem a condução do olhar do espectador, o impelem a realizar escolhas com agilidade, além de colaborarem com uma escrita cênica vigorosa, mas também vertiginosa.

Afora as poucas cenas em estrutura dialógica descritas acima, há uma conjunto de solilóquios em que prevalece o trânsito entre a primeira e a terceira pessoa nos relatos de experiência. A cena “Barca”, por exemplo, apresenta Felipe Rocha, Daniela Fortes e Renato Linhares relatando a travessia Rio/Niterói, cada qual sob seu ponto de vista. Apesar de independentes, os relatos se complementam, aumentando a carga de complexidade da situação. Para realizarem o exercício, eles precisam que um voluntário ajude Felipe Rocha, que está vendado, a realizar a viagem. Daniela o aguarda na outra margem e Renato, oculto, registra a experiência em imagens. A cena começa com o enunciado escrito em três pedaços de papel empunhados pelos atores onde se lê: “Preciso atravessar a Baía de Guanabara de olhos vendados”, “Para fazer uma surpresa para a mulher que amo” e “Alguém pode me acompanhar?”. Os três atores, um ao lado do outro, narram alternando seus textos, enquanto as imagens, editadas por Renato Linhares, são projetadas na tela ao fundo:

FELIPE: “O que você está fazendo?” Eu escuto uma voz de mulher. A voz é simpática, ela está curiosa com o cartaz. Ela diz que o seu nome é Wanda. Eu imagino que ela tenha um metro e sessenta, mais ou menos. O perfume dela

me lembra uma namorada de quem eu não gostava muito. Eu sinto que ela está curiosa e excitada de fazer parte daquilo.

RENATO: Eu sigo os dois entre as pessoas que estão subindo a rampa pra entrar na barca. Ela é atenciosa, é cuidadosa. Eles nem se conhecem, mas se

alguém visse os dois podia pensar que ela está levando uma pessoa para o hospital, um amigo, alguém que se machucou.

Figura 7 - Felipe Rocha e Daniela Fortes na cena “Barca” – Fonte Flickr[212]

[212] https://www.flickr.com/photos/mikiw/

FELIPE: Eu tropeço em um degrau e Wanda passa a me avisar de cada obstáculo, sempre com palavras de incentivo, como: “Está quase. Falta pouco”.

Ela tem uma mão no meu ombro, e a outra segura no meu braço esquerdo. O toque dela é firme, mas delicado. Ela emite micro-sinais de orientação e comando, e eu consigo entendê-los, eu quase os adivinho, eu me sinto uma bailarina de dança de salão.

RENATO: Eu vejo um cara com um cachorro, vejo um homem sem as duas pernas se arrastando num skate, vejo oito ciclistas dentro da barca com aquelas roupas coloridas cheias de marcas. Tiro uma foto do extintor de incêndio, da ponte Rio-Niterói. Esse é o tempo deles passarem por mim. Eu finjo que vou no banheiro e me sento bem atrás deles.

FELIPE: Ela pergunta se pode ficar com o cartaz pra mostrar para o marido, Sérgio, que ela conheceu numa barraca de cachorro-quente no bairro do Ingá, dez anos atrás. Foi amor à primeira vista. Toda hora ela encosta no meu braço, ou segura nele, num impulso de entusiasmo e diz: “Que legal! Que legal!...

DANIELA: Eu preciso escolher onde e como eu quero ser vista quando eles chegarem. Eu ainda tenho uns 15 minutos. Passa um cara de bicicleta carregando aqueles garrafões de água mineral; por trás de um policial militar de óculos escuros, olhando para trás com ar meio perdido; tem um camelô (vendedor ambulante) de rabo-de-cavalo, camisa vermelha e ténis dourado, ele está vendendo raquetes de matar, de eletrocutar mosquito. Pára um ônibus escolar e mais ou menos umas 20 crianças saltam da barca uniformizadas e de mãozinhas dadas…[213].

[213] Extraído de um trecho da cena. Mantivemos a coloquialidade da fala em sua forma original, sem correções gramaticais,

Figura 8 - Ensaio - Felipe Rocha, Renato Linhares e Daniela Fortes - Foto Lenise Pinheiro

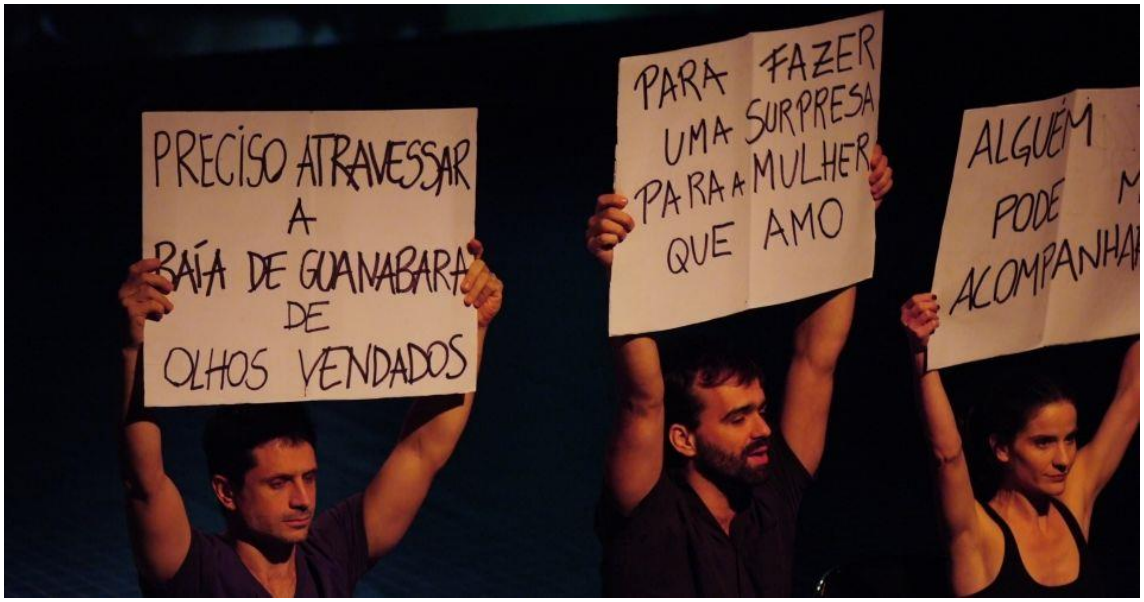


Figura 9 - Cena “Barca” com Felipe Rocha, Renato Linhares e Daniela Fortes - Foto de Lenise Pinheiro

Esse recurso de exposição do processo de ensaio aparece também na cena “Cadeiras”, em que Cristina Moura ensina Denise Stutz uma coreografia, corrigindo e repetindo, várias vezes, os passos. Ao longo da cena, outros atores seguem Denise, até transformarem o esboço de coreografia em uma dança de passos marcados, como em um musical. Essas duas cenas

enfatizam o caráter autorreferente do espetáculo, uma vez que expõe a matéria da qual é feito:

CRISTINA: Mão esquerda. Mão direita. E…..

CRISTINA: Mão esquerda, mão direita. E pousa. Troca a mão esquerda pela mão direita. Pé. Olha lá na frente. E…

CRISTINA: Entendeu? Então pega uma cadeira pra você fazer.

CRISTINA: Mão esquerda, mão direita….. Não, cuidado o dedo!

DENISE: Desculpa.

CRISTINA: Tudo bem. Não precisa pedir desculpa.

DENISE: Desculpa.

CRISTINA: Não pede desculpa, faz.

Figura 10 - Cena “Cadeiras” – Foto de Lenise Pinheiro

O espetáculo não chega a definir, de maneira clara, seu objeto de pesquisa. O olhar lançado sobre o outro reflete, em última instância, a identidade daquele que olha, como em um efeito bumerangue. O espetáculo como um todo parece diluir as fronteiras e limites entre fora/dentro, outro/eu, periferia/centro. Esse efeito, também fica evidente na cena “Um dia comum”. A luz se apaga lentamente e apenas uma luminária de leitura reflete o rosto de

Enrique Diaz que, sentado em frente a uma tela de computador portátil, lê o relato de seu dia. Diferente das cenas anteriores em que há uma relação direta e frontal com a plateia, aqui o ambiente é intimista e sua voz ensimesmada:

ENRIQUE: É um dia comum, não é um dia ruim, é só um dia comum… acordoatrasado, e esse é o primeiro deslocamento. Estou num lugar e deveria, agora, estar em outro. Eu sou agora o meu quarto, a minha cama e o lençol, e também o despertador que devia tocar e não toca, eu penso que eu devia ser agora a sala de espera do DETRAN, onde eu devia dar entrada na segunda via da carteira de habilitação, horário marcado, quarta-feira 9hs.Levanto e saio.

Falo com o porteiro, Cícero.

Ele me vê, e eu vejo a gata no degrau, Nina, ela não me vê. Para ela, naquele momento, eu não existo, não sei se um dia existi. Lembro que sendo Cícero ele é o porteiro e o padroeiro, e sendo Nina, ela é a atriz, o personagem, a gaivota que vivia na beira do lago e é a gata no degrau da portaria… Pego um taxi e o que eu vejo da rua ocupa meus olhos, já eu, inteiro, vejo a cidade de algum outro lugar… eu que devia estar no DETRAN já há meia hora, parece que eu estou sempre em mais de um lugar... Penso que isso pode ser divertido... Chego no Detran do Largo do Machado. Espero a minha vez e a atendente, Silvana, passa cada um dos meus dedos na tinta azul e depois imprime as marcas deles no papel de cadastro do departamento de trânsito. Ela faz isso da esquerda para a direita, em cada dedo, em cada uma das duas mãos, enquanto comenta com a colega que não quer mais aquele emprego.

- posso tirar uma foto sua,

- foto ?

- é pra um trabalho que eu tô fazendo,

- ah, não...

- não é nada, é só um trabalho sobre um dia comum, sobre a minha passagem pelo dia...

- ah, tenho vergonha…

Ando na direção do Árabe do Largo do Machado, passo pelas lojas e mercadorias à venda, os anúncios e as coisas parecem me dizer alguma coisa, mas eu não alcanço o que seria. Um menino de rua me pede o dinheiro pro lanche, me diz que no Bob's é mais barato, eu pergunto seu nome, ele diz:

Weinden. Wendy ? Wendein.Chego na Galeria « Condor »... Penso que nenhum dia é comum..Penso que eu sou aquelas pessoas trabalhando ali, os clientes, a luz fria por dentro das vitrines, os guardanapos, as esfihas, o espaço apertado dentro do balcão. Eu sou o dinheiro que passa de uma mão para a outra mão. Falo com o atendente nordestino de uma lanchonete árabe mantida por um dono português.

Enquanto Enrique Diaz fala, ele aciona imagens, via computador portátil, que são projetadas na tela, ao fundo. São fotos que ilustram fragmentos, personagens e lugares desse seu "dia comum": o porteiro, a gata deitada nos degraus do hall de entrada do prédio, a traseira de um taxi amarelo, típico do Rio de Janeiro:

ENRIQUE: Chego no Largo dos Leões. Minha médica fala das células, das membranas, da pele, a nossa e a das células, o dentro e o fora, a capacidade de trânsito entre o dentro e o fora, ela fala da irrigação, dos caminhos dos líquidos no corpo, do sangue, da fabricação dos leucócitos, dos trombócitos, do tecido esponjoso que estava produzindo células imaturas, e de que se tratava de uma neoplasia maligna com causas desconhecidas, mas que envolviam alterações gênicas como translocações e deleções,

ela falava, eu olhava

cada coisa daquele lugar,

cada livro,

cada objeto,

os papéis em cima da mesa,

os vidrinhos,

o modelo de anatomia em pé,

as coisas vibravam, eram muitos pontinhos luminosos vibrando, um

fluxo de pontinhos dando forma àquela matéria,

parecia um filme de ficção científica,

era muito bonito.

Inicialmente, as imagens são passadas uma a uma e preenchem a tela inteira, como em uma exposição de slides. Aos poucos, elas vão diminuindo de tamanho e progressivamente subdividindo o campo da tela. Nesse momento, o volume de imagens expande o repertório narrativo de “Um dia comum” e passam a exibir, inclusive fotos da vida pessoal de Enrique, como as de família e de viagens, por exemplo. Essa exibição expandida de imagens ilustra não apenas um dia, mas outros dias da vida de Enrique. O efeito de diminuição dos quadros se multiplica até ser impossível ver o conteúdo das imagens. Vê-se uma infinidade de pequenos quadrados, diminuindo cada vez mais, em um efeito de “zoom out” para, finalmente, resultar uma única imagem, desta vez feita de minúsculos quadros coloridos, como em uma obra cubista:

ENRIQUE: A matéria se reorganizava, um estado de coisa, estado de mesa, de cadeira, um estado de lava que tinha uma potência tão grande, era uma espécie de gozo calmo, desapegado e total e eu não ouvia o que ela falava, mas eu sabia que eu estava entendendo tudo... ...e eu sabia que eu não estava no que eu via, que o que eu via estava fora de mim, mas que eu estava profundamente no que eu via, impregnando as coisas e sendo afetado por elas, e eu sabia que aquilo era na direção de um pertencimento maior, que a pele das coisas não servia para separar, mas para juntar, e que se você for caminhando pela pele das coisas você vai se ver uma hora pelo lado de dentro da pele, sem rasgar nenhum tecido, você vai estar dentro... ...e depois... vai estar fora e vai ver que… que não tem dentro e não tem fora (grifo nosso)… e não há punição, não há punição... eu não me alcançava mais, o que eu via não precisava mais de mim... o que eu via estava cheio de mim...

eu era de graça, era de pura graça…

eu era assim…

A dramaturgia, a essa altura, começa a reunir e enfeixar as linhas narrativas, tão díspares em um primeiro momento. Luiz Fernando Ramos acredita que, nesse mosaico feito de pequenas células, a participação da plateia é ímpar, uma vez que o espetáculo "desafia o espectador a assumir-se como autor da narração", tal qual reflete em sua crítica[214]. Fica a cargo de a plateia associar a ligação entre os conteúdos apresentados em cada quadro, consentir com a sequência e com o encadeamento das cenas e completar os sentidos apontados entre as inúmeras linhas narrativas que se sobrepõe de maneira dispare: a ação, a imagem projetada na tela ao fundo, as referências musicais, os textos e as frases coreográficas, dentre outras camadas. Ou, contrariando esse fardo, o espectador pode, simplesmente, deixar-se levar pelos fluxos das imagens, guardando mais uma sensação a respeito do tema, alteridade, do que uma ideia de sentido claro.

"Um dia comum", penúltima cena de uma série de treze, sintetiza o próprio espetáculo: um apanhado de quadros que juntos formam outra figura. Seu valor se dá, portanto, tanto no particular, com a autonomia de cada cena, quanto no geral, no conjunto do espetáculo.

Não há propriamente um cenário construído, mas um lugar que se assemelha a uma sala de ensaio, capaz de abrigar várias situações, proposto pela cenógrafa Aurora dos Campos. O chão é formado por pedaços de emborrachados que imitam tipos distintos de assoalhos: em uma área maior, à esquerda da plateia, pastilhas azuis lembram o fundo de uma piscina. Contornando essa área retangular, estendem-se duas tiras em "L" de emborrachado que reproduzem o assoalho de madeira e, ainda em outra área quadrada, o piso copia ladrilho quadriculado branco e preto, como aqueles usados em cozinhas e banheiros. Se de um lado há uma distinção clara entre as diferentes áreas no plano horizontal, no vertical apenas um fundo delimita a

[214] Luiz Fernando Ramos, "'Otro' tenciona as fronteiras da representação no teatro", *Folha de São Paulo*, 10/09/2015.

cena. Compondo com o ladrilho azul da piscina, uma tela branca, sustentada por uma armação em aço ou suspensa por cabos, ora serve como parede que rebate as luzes dos refletores, ora de base para a projeção, assinada pelo vídeoartista Felipe Ribeiro que editou as imagens, algumas a partir dos registros feitos pelos atores.

Do lado oposto ao da tela, há um quadro negro, como o de algumas cafeterias, onde, em vez de um cardápio, se lê: “Maria, a gente não se despediu. Não sei se vou voltar... segunda...”. Um relógio marca as horas e, logo abaixo, uma bancada com um galão de água, uma máquina de café expresso e um frigobar. Logo à frente da bancada, duas mesas redondas, cadeiras em inox e ainda instrumentos musicais e dois computadores portáteis complementam a cenografia.

-

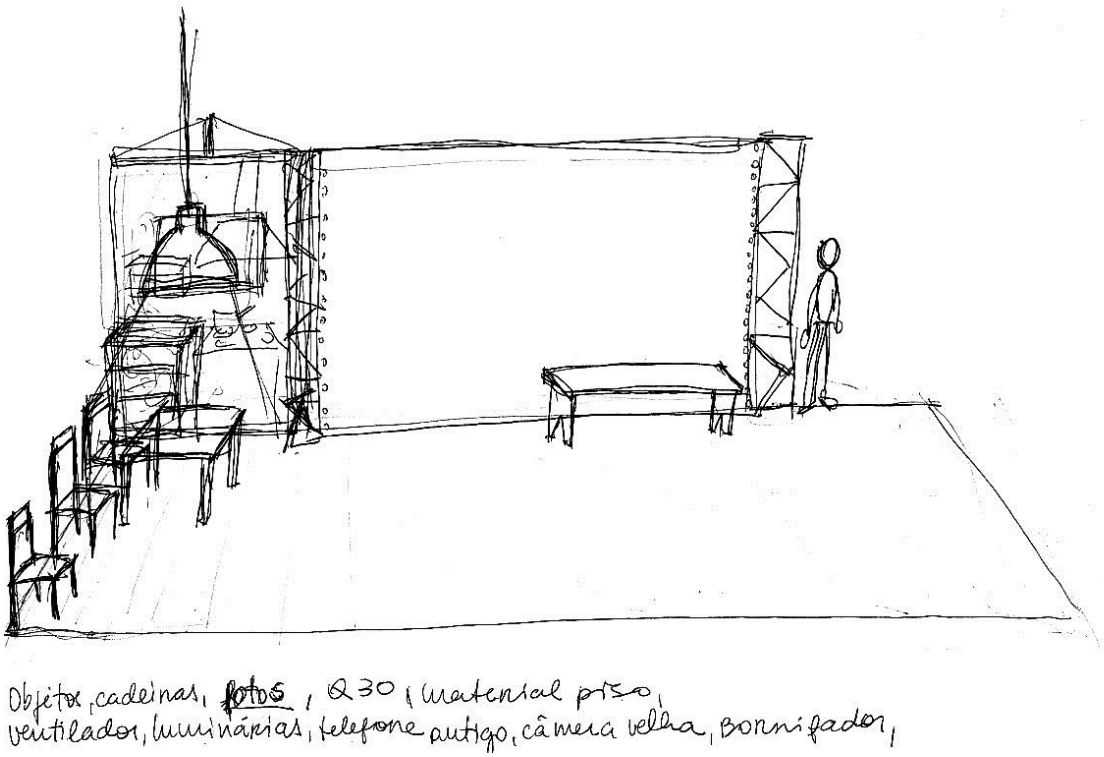


Figura 11 - Croqui da cenógrafa Aurora Campos – Fonte: blog de Aurora Campos

Figura 12 - Cenografia de Aurora Campos- Foto sem crédito – Fonte: site da revista eletrônica Questão de Crítica.

Figura 13 - Foto de Lenise Pinheiro –Fonte: blog Cacilda

Posicionados do lado oposto ao das mesas e cadeiras, em uma zona entre o palco e a coxia, Enrique Diaz e Felipe Rocha, tocam, respectivamente baixo e guitarra, durante a recepção do público no início e também em outros momentos do espetáculo, ao lado do diretor musical e compositor Lucas Marcier, Este permanece em cena, operando a trilha, ao longo de todo o

espetáculo, borrando a fronteira entre coxia e palco, e também entre palco e plateia, atraindo o olhar do espectador para dentro da caixa teatral. Além das vinhetas instrumentais e efeitos eletrônicos, sua seleção traz rock (The Police), músicas popcomo “So lonely”, um reggae de Peter Tosh na cena “Cachorro”, Frank Sinatra cantando “I’ve got you under my skin”, dentre outras.

O figurino, de Luiza Marcier, acompanha a ideia da cenografia: uma roupa despojada como as roupas que os atores usam para ensaios, multifuncional e com cores neutras, em sua maioria calças e camisetas de malha e bermudas. Moletons coloridos e vestidos curtos de verão temperam a atmosfera com um tom tropical. Há algumas trocas de roupa ao longo do espetáculo, vários momentos em que os atores se despem em cena, ou ainda, vestem-se de maneira não usual, como ao colocar as calças nos braços. Também fazem parte do conjunto, vários adereços, especialmente utilizados na cena intitulada “Hal Hartley”, em que a constante troca deles alude a uma mudança de papéis e funções nas relações amorosas. O ágil diálogo, retirado quase que na íntegra de uma cena do filme “Trust” do cineasta Hal Hartley, se desenrola enquanto os atores experimentam tiaras que imitam as orelhas pretas e redondas da personagem de quadrinhos Minnie, gorro moicano, chapéus diversos, peruca ao estilo Marylin Monroe, um avental estampado com a imagem do tronco do “Davi” de Michelangelo, dentre outros:

CRISTINA: Que horas são?

ENRIQUE: Cinco e quinze.

CRISTINA: Você falava sério sobre casar comigo?

ENRIQUE: Sim.

CRISTINA: Por quê?

ENRIQUE: Porque eu quero.

CRISTINA: Não porque você me ama? Ou coisa parecida?

ENRIQUE: Eu te admiro, te respeito.

CRISTINA: Isso não é amor?

ENRIQUE: Não. É respeito e admiração. É melhor que amor.

CRISTINA: Como assim?

ENRIQUE: Quando as pessoas amam, elas fazem loucuras. Ciúmes, mentiras, traição. Se matam, matam os outros...

CRISTINA: Não precisa ser assim.

ENRIQUE: Talvez.

CRISTINA: Você seria pai de uma criança que não é sua?

ENRIQUE: Crianças são crianças. Qual é o problema?

CRISTINA: Você confia em mim?

ENRIQUE: Se você confiar em mim primeiro.

CRISTINA: Eu confio em você.

ENRIQUE: Então, case comigo.

CRISTINA: Eu caso com você se você admitir que admiração, respeito e confiança são iguais a amor.

ENRIQUE: Está bem. São iguais ao amor.

Se de um lado, como indica Luiz Fernando Ramos, a qualidade literária do texto do espetáculo pode resultar duvidosa, por outro a encenação, com sobreposições narrativas da cenografia, figurino, musica ao vivo e vídeo-arte, compõe uma textura densa e exuberante.

5.3.1. Dança

A dança aparece no espetáculo em diferentes combinações: movimentos corais, breves passagens entre as mudanças de cena ou ainda frases de movimentos que cruzam o espaço da cena em desenvolvimento. Os três dançarinos do elenco têm evidente destaque, Denise Stutz, Cristina Moura e Renato Linhares, apesar de os atores Felipe Rocha e Raquel Rocha também dançarem em alguns momentos.

A entrada de Renato Linhares logo no início do espetáculo, por exemplo, se dá com frases de movimentos vigorosos e espasmódicos ao longo de todo diálogo da cena “Primeira entrevista”, descrita anteriormente, enquanto Felipe Rocha e Enrique Diaz disparam as perguntas.

Também são comuns sequências de movimentos em paralelo a uma cena de caráter mais narrativo, tal como “Cachorro”, que apresenta uma sequencia de abraços entre Renato Linhares e Cristina Moura. Ou mesmo na cena “Barca”, em que Moura manipula os braços e tronco de Felipe Rocha, enquanto este descreve a aproximação e o toque de Wanda, a voluntária que o acompanha até Niterói.

O elemento coreográfico também emerge do clímax dramático, como no final da cena “Porco”, já descrita anteriormente, em que Raquel Rocha representa a figura de uma entrevistadora. Ao final da cena, depois de perguntada sobre a receita de como preparava a carne do porco, Denise Stutz responde - “Você pega o porco, primeiro lava porque ele tá sujo. Aí corta, abre o porco, tira as vísceras, costura e coloca uma maçã na boca”. Raquel, ao mesmo tempo em que repete as palavras de Denise, transforma-as em gestos e estes em uma célula de movimento que se repete. Ela passa a deslocar-se em consequência da repetição e do superdimensionamento dos gestos. Soma-se à cena Cristina Moura, que se posiciona ao lado de Raquel, repetindo sua sequência e ampliando, assim, o caráter dramático da coreografia.

Ainda como suporte e ampliação de material expressivo, a dança reaparece em “Cadeiras”. A cena começa com Cristina Moura ensinando os passos de uma sequência de movimentos a Denise Stutz, em que uma cadeira é manipulada. Enquanto Denise se esforça em executar corretamente os movimentos, Cristina faz várias correções, sempre pedindo que recomece a sequencia. Gradativamente, os atores se integram à coreografia, ao som de “I’ve got you under my skin”, cada qual manipulando um objeto, um vaso de plantas, um galão vazio de água, uma vassoura, uma escada e um ventilador, até que todos dançam em uníssono em três linhas paralelas e de frente para a plateia. Enquanto dançam, Denise relata os bons conselhos de etiqueta que seu avô, russo e residente em Nova Iorque, lhe ensinara. Apesar da irreverência dos objetos e dos adereços que vestem a cabeça dos atores, este

momento remete ao teatro musical americano. A dança em uníssono, nesse caso, amplia a ideia de um aperfeiçoamento, tanto de execução de movimento quanto de conduta de comportamento, presente tanto na relação entre coreógrafa/aprendiz quanto avô/neta.

Figura 14 - Cristina Moura e Raquel Rocha – Foto de Lenise Pinheiro

Bastante frequentes são os momentos de ações e movimentos paralelos, em trios ou em duplas, compondo quadros que ora se complementam ora se opõem às cenas principais. O elenco, disposto no palco e permanentemente em cena, encontra composições bem elaboradas e mantém-se em jogo ao longo de todo o espetáculo. Há um contínuo entrelaçamento das cenas, de tal forma que parecem não ter um começo ou um fim definido, despistando os contornos da cena principal ou, ainda, oferecendo mais de um foco, paralelo e alternativo, ao espectador.

Figura 15 - Renato Linhares em primeiro plano – Foto de Lenise Pinheiro – Fonte Uol

5.3.2. Deslocamentos e deslizamentos

Em busca desse outro, diferente e estranho, tal como relatou Enrique Diaz, a pesquisa desenvolveu exercícios e programas interessados nos fluxos e deslocamentos urbanos pela cidade do Rio de Janeiro. A transposição dos enunciados usados nos ensaios para a cena do espetáculo enfatiza a mescla entre ensaio/obra, processo/resultado, já bastante discutido a partir das reflexões inauguradas por Renato Cohen.

Em *"Otro",* o deslocamento espacial através da malha urbana aparece nas cenas: "Barca", que narra o caminho até Niteroi, "Um Dia comum", que descreve a viagem por três pontos entre o Largo do Machado e o Largo dos Leões, ambas comentadas anteriormente; e também aparece na cena "Quizz", alocada no bairro de Taquara e em "Ela sou eu", que narra o deslocamento do Flamengo até Humaitá. Entre os transportes utilizados estão: barca, ônibus, taxi e carro, sendo bicicleta e skate apenas mencionados.

Dentre tantos exemplos de deslocamentos espaciais, apenas a cena "Scanner" propõe uma inversão temporal da narrativa:

RAQUEL: Antes do assalto. Depois do assalto. Antes de ontem. Antes do outro. Antes de dormir. Depois de acordar. Antes de me apaixonar. Depois que ele morreu. Depois das 8 horas. Depois do Super-homem. Antes de você. Antes do meu irmão mais velho. Depois de escovar os dentes, fumei um cigarro. Antes neguei uma caipirinha de morango. Depois tive vontade de transar sem camisinha. Antes o ar era muito seco pra respirar com naturalidade. Depois eu quis tomar um sorvete de macadâmia. Cheguei atrasado um pouco depois, antes de tirar o siso. Antes a música estava alta, alta demais. Ela já sabia que ia morrer antes, ele disse o mesmo. Um pouco depois. Um pouquinho depois, bem pouquinho antes.

Além do deslocamento espacial do tipo centro/periferia, há também cenas que exploram o que se poderia chamar de deslizamentos entre nativo/estrangeiro, familiar/estranho. Descrevemos anteriormente um trecho do diálogo entre a Raquel Rocha e Thierry Tremouroux na cena intitulada “Cachorro”. No entanto, a cena começa com a descrição, em francês, de uma viagem de carro até a cidade de Namur, na Bélgica. Thierry está sentado, de frente para a plateia e, enquanto fala em sua língua nativa, acompanhamos as legendas de tradução projetas na tela ao fundo:

THIERRY: Ele tem 48, 49 anos. Ele mora em Liège. À 30 km da fronteira holandesa perto de Maastricht. Mas sua língua materna é o francês. Hoje à tarde está chovendo muito. Chove muito nesses últimos tempos. Hoje ele resolveu ir para Namur, sua cidade natal, visitar sua tia Berthe. Ela está perdendo a visão. Ele sai de casa com um cigarro Richmond na boca. Ele vai até o carro dele, um Volvo branco com a placa 737Y5. Ele não tem garagem, mas a casa é própria! Entra no carro e coloca uma fita no toca-fitas. Peter Tosh, ele adora reggae. Ele pega o trevo de Boncelles. Não pode perder a saída, senão ele se dana. Que bom que as estradas daqui são bem iluminadas! [...]

Ao passar em frente da estação de trem ele vê um homem, um preto, um negro, correndo rapidamente. Olha pelo retrovisor, e vê outro homem que corre atrás do negro. Então do nada, sem razão aparente, ele decide tornar-se um super-herói. Ele acelera, chega perto do cara, do negro, freia subitamente, abre a porta e corre atrás dele. Alcança ele e joga ele no chão, assim. Esse cara era meu irmão... é meu irmão.

Vemos aqui o duplo sentido da palavra “irmão”, que se aplica tanto para designar a figura de um irmão biológico, sugerido pela narrativa em terceira pessoa, quanto referir-se ao outro, o negro que corre, no sentido de uma demonstração de afeição humana.

Também na cena “Quizz”, a personagem sentada em um bar simples do bairro de Taquara, periferia do Rio de Janeiro, é, na verdade, um brasileiro, residente de Houston, no Texas, há mais de vinte anos. Tanto na cena “Cachorro”, descrita acima, quanta na que se segue, há uma quebra de expectativa criada pela narrativa, em que emerge o preconceito e o estereótipo. Durante toda a cena “Quizz”, Enrique Diaz fala em inglês[215]:

FELIPE: (...) E a gente encontrou esse homem, bebendo sozinho, num bar. E pra começar eu propus um jogo, como uma espécie de *quizz*, onde ele falasse sobre o que ele imagina de mim sem me conhecer, o que ele projeta do que ele consegue ler à primeira vista.

ENRIQUE: Claro, como um jogo. É divertido. Eu acho que você não é do Rio de Janeiro. Eu acho que você nasceu em algum lugar, não no Rio, talvez no Chile, Argentina…(Dinamarca)

FELIPE: E era bom ver aquele homem aceitando tão aberta e simplesmente o contato, o encontro...

[215] Apesar de a cópia do texto do espetáculo cedido para a pesquisa apresentar as falas de Enrique Diaz em português, no espetáculo o ator falava em inglês.

Figura 16 - Cena “Quizz” - Enrique Diaz em primeiro plano e ao fundo Cristina Moura (de costas), Daniela Fortes e Thierry Tremouroux - Foto sem crédito – Fonte Flicker mikiw.

ENRIQUE: Talvez você seja treinador em uma academia, você tem um parceiro, um caso recente...

FELIPE: Ele tinha a pele morena, mas não parecia um típico moreno brasileiro. Parecia mais um descendente de árabes. Talvez por causa da calça comprida uma roupa social, apesar do calor. Um anel dourado.

ENRIQUE: Você tem 30 ou 32 anos, e é a primeira vez que você vem à Taquara, apesar de já ter ido à Londres várias vezes.

ENRIQUE: Sua mãe e seu pai são intelectuais, professores. Eles não são religiosos, mas tiveram uma criação católica.

FELIPE: Ele tamborilava nervosamente o dedo na mesa, falava muito, usava uma roupa social, apesar do calor. Um anel dourado.

(Pausa)

FELIPE: Era estranho, surpreendente que ele falasse inglês, ali, na Taquara, subúrbio do Rio de Janeiro, inesperado encontrar alguém que falasse inglês ali.

ENRIQUE: E você tem um irmão que vive em uma pequena cidade no estado de São Paulo, ele é biólogo.

FELIPE: Porque é que ele falava inglês?

ENRIQUE: Eu sou brasileiro. Cem por cento brasileiro.

FELIPE: Ele fingia que tinha esquecido como falar português?

ENRIQUE: Porque eu moro em Houston há mais de 20 anos[216].

Especialmente na cena acima, a conjunção de dados fora do comum (roupasocial *versus* boteco, periferia *versus* turista), adverte contra o julgamento precipitado do observador. O próprio título da cena, *Quizz*, traz a ideia do jogo de adivinhação que dá como pistas dados básicos e elementares.

Também na cena “Porco” o tema do estranho ou do estrangeiro reaparece. Dessa vez, como crítica à admiração excessiva por aqueles que desfrutam da oportunidade de morar no estrangeiro. Uma entrevistadora, interpretada por Raquel Rocha, supervaloriza o banal transformando-o em coisa extraordinária, evidenciando assim seu caráter patético. A cena se desenrola como em um tipo de *talk show*:

RAQUEL: Quer dizer que você viveu no Texas, não é? Eu gostaria de saber= qual foi a sua primeiríssima sensação quando você pisou no Texas?

[216] Na comparação do registro de imagem da peça com seu texto, gentilmente cedido para a pesquisa, algumas frases eram improvisadas ou não seguiam exatamente a sequência como apareciam no registro escrito.

DENISE: Calor.

RAQUEL: E essa coisa da sonoridade, você o dia inteiro ouvindo aquele sotaque maravilhoso, forte, rico… Como é que soava aquele sotaque prá você?

DENISE: Inglês.

RAQUEL: Nesse momento, nesse novo lugar… Qual foi a sua primeira decisão quando você pisou no Texas?

DENISE: Ficar.

RAQUEL: Ah, você ficou! E esse lugar, como era?

DENISE: Era uma fazenda.

[...]

RAQUEL: O que você fazia lá? Como era seu cotidiano? Como era sua troca com esse lugar tão interessante?

DENISE: Eu lavava, passava e cozinhava…

RAQUEL: Cozinhava! Que máximo!

Dentre as cenas que abordam mais explicitamente o tema da alteridade pelo viés do estrangeiro, podemos reunir quatro: “Cachorro”, que fala das escolhas que um belga fez ao morar no Brasil, “Quizz”, em que um brasileiro depois de anos morando nos Estados Unidos não se adapta mais à língua e aos costumes de sua terra natal, “Porco”, que trata da supervalorização daqueles que vivem ou visitam o estrangeiro e, por fim, a cena “Cadeiras”, que fala dos conselhos e clichês de conduta por parte de um migrante:

DENISE: Meu avô era imigrante russo, morava em New York, no Brooklin. Casou com minha avó judia, a *grandma*. Eles tiveram quatro filhos. O meu pai era o mais novo, era marinheiro, veio morar no Brasil e toda vez que escuto esta música me lembro dele, que nasceu em Nova York. Ele me ensinou a viver neste país. Ele me dizia: seja cordial, simpática, alegre, nunca diga não, agradeça sempre, não toque em nada, peça desculpas, diga muito obrigada,

sorria, sorria, sorria. *This is wonderful. It's a beautiful country. Be yourself. All we need is love... All together now!*

Segundo a atriz Raquel Rocha, essa busca pelo diferente estava manifesta também na constituição do grupo de trabalho:

> O Thierry não fez parte do primeiro espetáculo. Ele foi trazido porque era estrangeiro mesmo. A Denise tem pai americano, o Felipe Rocha nasceu e foi alfabetizado na França, o Enrique é peruano, Renato é de Porto Alegre e a Cristina, de Brasília.[217]

A cena, porém, que melhor sintetiza os deslocamentos dramatúrgicos é "Ela sou eu", apresentada logo na abertura do espetáculo. O solilóquio, realizado por Denise Stutz, leva o espectador a imaginar os elementos de cena, enquanto a atriz indica o lugar das coisas no espaço vazio do palco:

DENISE: Aqui uma montanha, um sol, o vento e o mar lá embaixo. É dentro. Uma escrivaninha, com computador, um caderno, canetinhas. Uma prateleira alta com cinco livros. Uma mesa. Um móvel pequeno com porta-retratos. Ali na frente há uma poltrona e no centro há uma mesa redonda, duas cadeiras. E a porta, bem aqui.

Denise se dirige frontalmente à plateia enquanto fala, quando, então, ocorre um novo deslocamento. No jogo proposto pela atriz, convenciona-se a presença invisível dos objetos, a medida que os descreve, até que o espaço real irrompe na narração e na cena, no jogo duplo entre o dentro e fora do teatro, o dentro e fora da ficção:

[217] Raquel Rocha em entrevista à autora realizada em 09/11/2015.

DENISE: (...) E a porta, bem aqui. Não, é aqui, neste teatro, nesta sala, com este chão azul, este fundo, esta luz, esta temperatura estranha, com vocês, comigo e com ela. Com ela (aponta para alguém na primeira fileira) e com o outro. Ela agora sou eu. E o outro vai ser ele.

Aqui Denise passa da configuração do espaço imaginário ("Aqui uma montanha..."), para a descrição do espaço real ("...é aqui, neste teatro, nesta sala, com este chão azul...") e também da personagem de ficção, "Ela", para a mulher sentada na plateia. Não demora muito e outro deslocamento acontece, agora na voz da narração, que passa da terceira para a primeira pessoa, ampliando a confusão entre as figuras personagem, atriz e plateia:

DENISE: (...) Ele acordou com o barulho da porta. Suspirou. Virou na cama e decidiu ficar ali e dormir mais um pouco. Ela desceu pelo elevador, andou pela rua, pegou o ônibus. Passou pelos bairros do Flamengo, Botafogo, Humaitá. Desceu ali na esquina, atravessou a rua, passou pelo portão, por esta porta. E eu entrei aqui, nesta sala vazia. Ela entrou nesta sala, pegou uma cadeira e colocou nesta diagonal. E eu sentei (grifos nossos).

E então, uma mudança no tom da cena: a briga de casal, ocorrida na noite anterior, se transforma em desejo de reencontro e reconciliação:

DENISE: (...) Ele acordou outra vez. Sentou na cama e resolveu telefonar para ela. Ela pensou: se ele me ligar agora vai me desconcentrar. Então eu desliguei o telefone. Ele levantou, andou até o telefone, discou. Estava desligado. Então, ele sentou na mesa para tomar o café e colocou uma música. Ele colocou a música que ela estava escutando ontem quando ele chegou. Ele foi até a janela, olhou a montanha, sentiu o sol, o vento e viu o mar lá embaixo. E ela aqui, ela não sabia o que fazer, então deitou no chão e ficou pensando. E ele na janela lembrou a primeira vez que os dois subiram o Pão de Açúcar, se beijaram lá em cima e passaram a tarde inteira sentados na montanha, olhando

o mar lá embaixo. Então ele viu que tinha que encontrar com ela, abraçar, beijar, falar com ela. Ele saiu pela porta, desceu o elevador, correu pela rua, pegou o ônibus, passou pelos bairros do Flamengo, Botafogo, Humaitá. Desceu do ônibus, atravessou a rua e parou no portão. E ela aqui, pensando, pensando, pensando.

A seguir, Denise Stutz passa a dar corpo a uma nova identidade. Sua gestualidade incorpora o estado interno do terceiro personagem da narrativa, "Ele". A atriz esboça um gesto lento e amplo de transbordamento, encurvando o tronco para trás ao mesmo tempo em que abre os braços, chegando ao clímax do movimento exatamente nas reticências do texto, como indicado abaixo:

DENISE: (...) E ele ali fora, ansioso, nervoso, apaixonado <u>ele queria correr, ele queria se lançar, ele queria abraçar, ele queria falar, ele queria...</u> (grifo nosso)
E ela aqui resolveu começar de costas.

Segundo José Da Costa[218], há vários tipos de transitividade no espetáculo "Otro": a de nível verbal, o Ela e o eu; espacial, o lá e o cá, o perto e o longe; da representação, ela ou outro, e da ficção e realidade. Essa sucessão de ambivalências faz de "Ela sou eu" a fórmula certa que equivale a "Eu sou outro". Além disso, a cena garante todas as "substituições representacionais", próprias do teatro narrativo, que ocorrem no corpo e na voz de Denise Stutz.

A peça, portanto, trata "do dentro e do fora do teatro, do dentro e do fora da representação, do dentro e do fora da ficção, do dentro e do fora da vida supostamente real" [219]. O tom irreverente e despojado colabora para que se recuse a denúncia grave ou a exposição de uma verdade. Além disso, os sucessivos deslocamentos do espetáculo configuram um universo constituído

---

[218] José da Costa, "Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro" *in*: *Sala Preta,* PPGAC, v. 14, p.23 e 26.

[219] Idem, ibidem, p.29.

por linhas em rede, que nos transportam para um mundo impermanente e sem ponto de parada:

> Trata-se apenas de atrizes e atores que falam de seus trânsitos externos, que se referem a si mesmos por seus próprios nomes, que não constroem claramente personagens, mas que não renunciam inteiramente a uma construção teatral do desempenho. O que fazem não é exposto como meros comportamentos cotidianos, como meras coisas reais. O ordinário é extraído do banal em uma composição do desempenho que tem algo de musical e de coreográfico, mesmo nas cenas em que não presenciamos quadros de execução musical e coreográfica. Traz-se para dentro da performance teatral um pouco da vida ordinária e cotidiana do sujeito, sem que se represente inteiramente a suposta forma natural em suas atividades corriqueiras ou comuns.[220]

Figura 17 - Denise Stutz em “Eu sou Ela”, foto sem crédito.

Se por um lado prevalece a sensação de velocidade fugaz, por outro o há momentos de perplexidade e vazio, como apontado pelo diretor:

[220] Idem, ibidem, p.30.

> A peça tem uma espécie de incompletude, de esvaziamento ou nudez... o erro também fazia parte do projeto. Ele não tem a preocupação em ser consequente... teve trabalho, teve articulação, tiveram escolhas, mas tem também uma ideia de erro... faz parte do projeto. Tem uma contemplação, tem perplexidade, tem um não julgamento, não centralidade em personagem, ausência de protagonismo, que deixa o espetáculo inacabado mesmo.[221]

Segundo Enrique Diaz, o conceito de "Landscape", de Gertrude Stein, deu sustentação a algumas de suas escolhas. Jane Bowers, professora de Teatro Americano na City University of New York (CUNY), adverte que a paisagem na obra de Stein não é análoga, como parece ser, à paisagem da natureza, mas ao gênero de arte, à pintura de paisagem. Imaginando suas peças como paisagens pintadas, Stein era capaz de libertar-se das convenções dramáticas e experimentar novas formas de escrita, que por sua vez tinham como fonte a pintura contemporânea e não a literatura dramática. A paisagem para Stein tinha uma conformação específica como a ausência de movimento, mas em compensação, seus elementos estavam sempre em relação: as árvores e as montanhas, as montanhas e o céu, o céu e os detalhes. Curiosamente, o conceito de Stein parece relacionar-se diretamente com o *Viewpoints*:

> Landscape é um jeito de olhar, uma imposição de um ponto de vista sobre a natureza. Os princípios de composição, que nos levam a contemplar uma paisagem de maneira específica, nos são ensinados e culturalmente determinados.[222]

---

[221] Enrique Diaz em entrevista à autora realizada em 17/11/2015.

[222] BOWERS, Jane Palatini "The composition that all the world can see: Gertrude Stein's Theater Landscapes" *in*: FUCHS, Elinor e CHAUDHURI, Una (orgs). *Land/scape /theater* University of Michigan Press, 2002, p.18.

A partir dessa ideia, Enrique acreditou que era possível permitir que a perplexidade e o vazio fossem apresentados em vários momentos do espetáculo, em contraposição à saturação de ações e movimentos:

> Landscape foi, em um determinado momento, uma justificativa para que a gente pudesse dizer: "essa peça não quer tomar decisões, não quer criar um drama sobre as coisas, não quer fazer um libelo estético ou revolucionário sobre coisas. Ela é uma espécie de articulação das experiências, que tocam em elementos que consideramos universais nesse jogo entre identidade e o olhar dentro da cidade. Nesse sentido, o espetáculo é, inclusive, superficial, no melhor sentido. Ele deseja, também, falar da superfície, que é uma das coisas que eu acho das mais legais na obra da Clarice Lispector. A superfície pode ser profunda, pode ser trágica e é superfície mesmo: aquele ovo que ela vai fazer, aquele bolo, aquele lugar ou aquela foto é aquilo mesmo, não quer ser outra coisa.[223]

Enrique usa da negação para contornar o terreno que "Otro" ocupa e define o espetáculo como uma "articulação de experiências".

5.3.3. Presença: passividade ativa

A dramaturgia de "Otro" reúne um conjunto de cenas que se entrelaçam mais por uma afinidade rítmica, do que por uma sucessão episódica. No entanto, apesar da autonomia das cenas, elas se interpenetram de tal forma que é difícil dizer onde começam ou terminam. Permeada de fios que se cruzam em múltiplas combinações, as linhas narrativas tramam um tecido de textura volumosa e colorida, como apontado pela crítica Jackie Fletcher em texto escrito para *The British Theatre Guide*:

[223] Enrique Diaz em entrevista à autora realizada em 17/11/2015.

> O espetáculo acolhe o espectador com calor e generosidade, faz com que ele vá de encontro a uma exposição enérgica e ricamente texturizada da fragmentação e da confusão humanas, para deixar a todos com uma profunda sensação de que está tudo conectado.[224]

A que se deve, então, a sensação de que "tudo está conectado", como dito por Fletcher, se o espetáculo reúne um apanhado de cenas de naturezas tão distintas?

Como demonstrado anteriormente, ao longo do espetáculo são frequentes os momentos dançados, em que gestos e movimentos são executados em paralelo, em trios ou de duplas, compondo quadros que ora se complementam ora se opõem às cenas principais. Também são comuns as falas ou cenas simultâneas, ou ainda microcenas que são disparadas umas após as outras, seguindo a natureza fragmentada do texto como, por exemplo, a fala transcrita abaixo de Cristina Moura na cena "Ou ou ou". Enquanto ela dirigia sua fala para a plateia, Raquel Rocha e Felipe Rocha produziam movimentos bruscos e expansivos, muito próximos aos ouvidos de Cristina:

CRISTINA: Eram movimentos intensos e ritmados. Uma pulsão, uma urgência. A parte de cima, desenhava espirais no espaço e a parte de baixo dava voltas. A respiração era forte, audível e entrecortada. Foi me dando um medo, uma agonia, uma angústia até, uma vontade de sair dali. Mas eu percebi que eram libélulas. E eu entendi que aquela era a dança do acasalamento, a procura pelo outro, encontrar o outro. Fazer um outro.

A habilidade para o jogo ágil do espetáculo e o fluxo intenso é enfatizada pelo crítico Macksen Luiz como um "leva e traz de casos fortuitos":

> Nada se conclui, não há evolução dramática no sentido narrativo, o próximo quadro se sobrepõe com a ligeireza da olhadela, à cena

[224] Jacqueline Fletcher, " 'Otro' (or) Wekmowitisallornothing (or) Ready to" *in*: *The British Theatre Guide*, 17 /07/2010, tradução de Daniela Avila Small para revista eletrônica *Questão de Crítica.*

> anterior. O que acabou de ser visto, não deixa tempo para atentar sobre o que se passou.[225]

Os espectadores de “Otro” assistem os atores assistindo à cena, sendo frequentes as entradas e saídas “de cena” por uma simples mudança na qualidade energética ou na atitude corporal do ator, uma vez que não há “fora de cena” ou coxias. A permanência dos oito atores, constantemente visíveis ao público durante todo o espetáculo, pode ser dividida em duas atividades principais. A primeira, em constante movimento, criando cenas paralelas, colaborando para uma espécie de saturação da cena, reforçando a ideia de simultaneidade e intensa comunicação entre partes aparentemente distintas ou distantes. A segunda, de observação, em um tipo de atitude aparentemente desinteressada, sentados em cadeiras ou em pé, mas de fora do foco principal, confundindo os limites que poderiam separar palco e plateia ou palco e coxia. Apesar desse embaçamento, as áreas de atuação e de observação são preservadas, assim como as de figura e fundo, de protagonismo e coro. Não se trata, portanto, de uma ausência dessas fronteiras ou negação dos limites, mas o esmaecimento daquilo que separa as áreas do palco, as funções e hierarquias da cena.

Por parte da qualidade de atuação, apesar de haver uma construção da fala e do corpo em nível rítmico e energético, o trabalho do ator, assim como o conjunto narrativo do espetáculo, não está preocupado em delinear personagens ou situações em tempos ou espaços ficcionais. Há um embaçamento dos contornos que separam suporte e obra, ator e representação, resultando em uma despotencialização do elemento espetacular:

> A presença trabalhada, por exemplo, na cena de “Otro” é um tipo muito distinto. Abre espaço para a fragilidade, para a pequenez insignificante, para a fala ou para o movimento desprovido de marcas da ação completamente intencional ou dos traços de contundência espetacular.

[225] Macksen Luiz, “Ressonâncias entre palco e plateia: Coletivo Improviso propõe híbrido entre performance e instalação cênica” *in*: *Jornal do Brasil*, 06 de maio de 2010.

> É a presença da oscilação no discurso, da perda de controle do movimento, do instante de fragilidade, do ato falho.[226]

Desde sua vivência com a SITI Company, Enrique Diaz tem feito diferentes apropriações do *Viewpoints*, em espetáculos como “Ensaio.Hamlet” e “Gaivota, tema para um conto curto”. Mas “Otro” parece refletir muito claramente os materiais que participaram de sua feitura e talvez seja a obra que melhor transpareça a prática da técnica.

Uma somatória de fatores pode ter colaborado para isso. A começar pelo grupo, o Coletivo Improviso, que, apesar de reunir artistas maduros com pesquisas individuais bem definidas, tinha como propósito original a prática do *Viewpoints* de Anne Bogart, mesmo que eventualmente outras técnicas tenham atravessado seu percurso. A horizontalidade nas relações de trabalho e a dupla função de ator e diretor, que já eram características na poética de Enrique Diaz na Companhia dos Atores, foram intensificadas com o Coletivo Improviso em decorrência de uma direção compartilhada com Cristina Moura. De certa maneira, “Otro” está mais próximo de “A Bao A Qu (Um Lance de Dados)”, espetáculo do início da carreira de Enrique do que suas últimas criações, em uma espécie de retorno às origens.

Outros fatores que refletem a prática do *Viewpoints* estão relacionados à natureza do espetáculo: uma dramaturgia mais aberta, a evidente presença do elemento coreográfico e dos movimentos contagiantes que se repetem de maneira sincronizada, os entrelaçamentos contínuos entre as cenas, as irrupções de cenas satélites, a insistência por focos múltiplos, são alguns dos aspectos em que melhor se evidenciam os sinais da técnica. Muito embora sejam características gerais do teatro pós-dramático, o treinamento em *Viewpoints* pode ter facilitado tais ocorrências, mesmo que não intencionalmente.

Pode decorrer também que, dessa estrutura mais aberta e fluida, se exija uma maior preparação por parte dos atores. Muito do vigor do espetáculo

---

[226] José da Costa, “Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro” *in*: *Sala Preta,* PPGAC, v. 14, p.44.

se concentra na agilidade das passagens, na qualidade física dos movimentos e no empenho dos atores na instauração das diferentes atmosferas e variações de ritmo. A qualidade de presença dos artistas, ao mesmo tempo atenta e receptiva, assim como a alternância entre os intervalos de saturação e de vazio, são características que podem, facilmente, estar associadas ao treinamento em *Viewpoints.*

O espetáculo mantém vivo seu caráter improvisacional, que estava na base de sua concepção. Sua dramaturgia, cênica e textual, nasceu dos experimentos de rua e improvisações em sala de ensaio que se mantiveram no espetáculo ainda muito colados à sua forma original, como na cena "Barca", por exemplo. Mesmo depois da organização dramatúrgica das cenas, o espetáculo manteve o espírito caótico de sua origem, não estabelecendo um limite claro, à vista do espectador, entre as cenas improvisadas ou não[227]. Apenas um treinamento sólido e rigoroso em improvisação poderia dar fibra para um espetáculo dessa natureza.

A técnica, portanto, aparece não apenas nas escolhas dramatúrgicas, entendidas aqui como texto falado e encenação, como também na qualidade de atuação dos atores – funcionando, em ambos os casos, como elemento conector preponderante do espetáculo[228].

[227] Como esclarece Raquel Rocha em entrevista à autora, as falas só foram fixadas a partir da necessidade das legendas de tradução.
[228] Enrique Diaz utilizou não só o treinamento do *Viewpoints*, mas outras práticas ligadas à Composição de Anne Bogart, que não caberia aqui descrever.

5.4. FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Direção e Dramaturgia: Enrique Diaz e Cristina Moura

Concepção: Enrique Diaz

Criação e Performance: Cristina Moura, Daniela Fortes, Denise Stutz, Enrique Diaz, Felipe Rocha (substituído por Michel de Blois no FIT 2010), Raquel Rocha, Renato Linhares, Thierry Tremouroux.

Sonoplastia: Lucas Marcier

Iluminação: Renato Machado

Cenografia: Aurora Campos

Figurino: Luiza Marcier

Vídeo: Felipe Ribeiro

Direção Musical: Lucas Marcier

Assistência de direção e colaboração na dramaturgia: Alex Cassal

Produção Rio de Janeiro: Rossine A. Freitas e MD Fortes Produções

Produção Europa: Made in Produções

Produção: Enrique Diaz e Machenka Produções Artísticas

Administrador da turnê: Henrique Mariano

Co-Produção: Weiner Festwochen, La Ferme du Buisson/ Scène Nationale de Marne-la-Vallée, Hellerau – European Center for Arts, Dresden, Kunstenfestival Desarts, Le-maillon, Scène Européenne – Théâtre de Strasbourg, Funarte – Prêmio Myriam Muniz e Tempo Festival das Artes/ Rio de Janeiro.

Duração: 80 minutos

Classificação: 18 anos

6. CONCLUSÕES

O entendimento das ousadas experimentações artísticas empreendidas a partir dos anos de 1960 nos Estados Unidos é fundamental para a compreensão da natureza híbrida dos *Viewpoints*: a postura rebelde da dança pós-moderna do Judson Church Dance Movement, aliada ao teatro experimental do grupo Mabou Mines. É da negação de fronteiras ou da junção das linguagens da dança e do teatro que nasce o *Viewpoints.*

O ressurgimento das utopias, que se intensificam nos movimentos sociais desse período, fortalece a ideia de um ator-artista que transita livremente em diferentes áreas de atuação, rompendo com o tradicional lugar da cena e invadindo ruas, galerias, vitrines, telhados, garagens. No entanto, as reivindicações sociais e a denúncia das diversas formas de opressão que acompanharam esse novo posicionamento dos artistas na vida social não ofuscam a atmosfera celebrativa advinda do florescimento das artes, promovendo o surgimento de coletivos autônomos e anárquicos. Em oposição, procedimentos artísticos mais focados nos efeitos do objeto sobre o observador passam a caracterizar a arte conceitual e autorreferente, que tende a recusar a emoção e, portanto, a negar o significado por trás do gesto, compreendendo o movimento em seu caráter bruto.

Os conceitos que dão suporte à técnica do *Viewpoints* carregam esses dois aspectos distintos: de um lado, uma arte mais improvisacional, coletiva e caótica e de outro, uma arte cerebral que enfatiza seus elementos compositivos e se mantém alheia às emoções.

Se de um lado Allan Kaprow com seus *happenings* deu continuidade ao caráter processual e irreverente da arte de Jackson Pollock, intensificando o encontro e desmistificando a fronteira entre artistas e público, por outro, Morris e os minimalistas trabalharam para tirar a carga emotiva e atenuar as escolhas e preferências dos artistas sobre a obra, deixando a cargo do observador a aferição de seus possíveis sentidos. O *Viewpoints* se encontra, portanto, em um ponto intermediário entre uma arte ritualista de impulsos orgânicos e uma arte imparcial e concreta.

O evento artístico passa a explorar o espalhamento de focos narrativos em efeitos de simultaneidade. Em consequência a essa nova narratividade, percebe-se a diluição ou negação da personagem ficcional, que passa a ser substituída pela persona do artista. O fascínio pelo jogo e pelas regras esportivas contaminam os procedimentos da dança substituindo os passos por caminhadas. A valorização dos processos de criação acentua a tendência autorreferente, levando a um embaralhamento do real e do ficcional, do profissional e do amador. Ambiguidade e pluralidade são qualidades frequentes dos trabalhos pós-modernos, onde os significados se descontroem e se reconstroem continuamente em uma espécie de combate ou agonia dos elementos cênicos, como refere Bernard Dort[229].

Migrando do contexto histórico das artes para as circunstâncias particulares do surgimento da técnica, a influência dos artistas visuais DeWeese ou do arrojado Gordon Matta-Clark, o vocabulário de dança clássica e a prática da improvisação no treino diário, a relação horizontal entre os artistas assimilada tanto nos processos coletivos do Mabou Mines como entre coreógrafos e dançarinos do Grand Union são traços indeléveis que marcam profundamente o *Viewpoints* de Mary Overlie. Aliás, a horizontalidade foi um dos ideais de sua geração, que lutou por um rebaixamento da figura do líder e por uma estrutura social mais democrática para as práticas artísticas. Portanto, o desmantelamento da pirâmide tradicional, onde o autor, diretor ou coreógrafo posicionavam-se no topo, foi um dos efeitos naturais dessa utopia.

A horizontalidade também aparece na renúncia do artista-gênio, ou da "glamourização" do processo de criação, levando ainda ao despojamento dos elementos espetaculares tais como figurino, iluminação ou cenário. Quando tais elementos aparecem, estão em uma relação equânime, destituindo também o texto como elemento principal ou posição central.

A horizontalidade também permeia as relações entre os artistas. Tanto em Mary Overlie quanto em Anne Bogart a postura, em sala de aula ou ensaio, não poderia ser diferente. A dançarina recusa-se a ocupar o papel de líder nas aulas que ministra, deixando a cargo dos alunos a organização e os meios para

[229] Bernard Dort, "A representação emancipada" *in: Sala Preta*, PPGAC, v. 13, n.1, junho 2-13, p. 54.

buscarem respostas às suas pesquisas. No caso da diretora, apesar de manter certo protagonismo, seu trabalho é indiscutivelmente colaborativo, inclusive utilizando-se dos cursos que oferece como terrenos vivos para exploração dos temas dos projetos em andamento na SITI Company.

Também na relação com a plateia a horizontalidade é explorada. O rompimento do espaço cênico, como território exclusivo dos artistas, exige uma maior participação do espectador, seja na relação física com o evento artístico, situação bastante utilizada pelos *happenings* de Allan Kaprow, como na eliminação do erro, incluindo nas obras os elementos do acaso, como em inúmeros experimentos de John Cage, por exemplo. A negação da ilusão e o fim da sedução também são elementos que derivam de uma relação mais horizontal à medida que os elementos que articulam a obra são colocados à mostra, em uma relação franca, que procura resistir à manipulação por parte daquele que sabe sobre aquele que ignora, daquele que faz sobre aquele que assiste.

O dado da composição, de certa forma, complementa a ideia de horizontalidade, uma vez que potencializa fontes distintas na geração de material cênico. Sonhos, memórias, objetos ou músicas servem como disparadores de narratividades. O flerte com outras artes é frequente nas peças de Anne Bogart: o fascínio pela arquitetura, marcando suas obras da juventude em espetáculos tipo *site specifc* em diversos locais do *downtown* nova-iorquino, o cinema nos trabalhos como “Marathon Dancing” e “American Silents”, ou mesmo as artes visuais, nas peças inspiradas nas obras de Robert Rauschenberg, Bob Wilson, Joseph Cornell, Norman Rockwell ou Andy Warhol, são outros exemplos. Na dança, também é forte o elemento coreográfico com predominância dos gestos e dos sincronismos de movimentos, nos quais a composição também participa de maneira decisiva como parte do recurso da *collage*, não sendo raro encontrar referências e imagens ícones da cultura americana, em uma profunda exploração das raízes culturais.

Há uma insistente recusa da emoção, principalmente na abordagem do trabalho dos atores, em uma clara crítica à dependência da escola russa na formação dos jovens intérpretes, em especial aos ensinamentos de Constantin Stanislavsky. Tal apelo pode inclusive ser visto como uma revalorização

cultural mais próxima das abordagens da antropologia teatral de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Essa afinidade pode ser também verificada na adoção de duas técnicas “estrangeiras”, *Viewpoints* e Suzuki, como pilares do treinamento contínuo de uma companhia permanente.

Todos esses aspectos de horizontalidade, autorreferência e jogos de espaço e tempo parecem ser muito bem articulados pelo *Viewpoints*, técnica genuína do pós-modernismo artístico e, em uma segunda e mais específica instância, do teatro pós-dramático.

A abrangência da ideia de horizontalidade, aliada à ideia de composição, tem forte correspondência no contexto brasileiro. Em especial no eixo Rio-São Paulo, é inegável o ressurgimento de grupos e companhias a partir dos anos 1990, que culminaram no movimento Arte Contra a Barbárie, com seu primeiro manifesto lançado em 1999. Percebemos que, de lá para cá, o nome dos encenadores esteve ao lado de coletivos, na maioria dos casos, em um evidente processo de horizontalização. Ocorre não apenas um empoderamento das outras áreas de criação, em especial dos atores, mas também uma mudança nas expectativas frente ao texto dramatúrgico, em uma verdadeira renovação das relações de criação e da metodologia chamada de processo colaborativo, em que a Companhia dos Atores (1990), dirigida por Enrique Diaz e o Teatro da Vertigem (1992), dirigido por Antônio Araújo são alguns dos expoentes. Verificam-se semelhanças tanto na organização interna desses dois grupos e seus processos criativos como, reservadas as devidas proporções, na própria prática, por ambos, dos *Viewpoints*.

Outro paralelo possível entre o processo colaborativo e o *Viewpoints* é a prática de workshops[230], muito semelhante à composição de Anne Bogart. O workshop, da mesma forma que a composição, é uma cena criada que não tem como finalidade servir somente à montagem ou ao tecido dramatúrgico, mas, antes, aquecer os afetos e pensamentos a respeito de um tema. É um modo pessoal de envolver os artistas, integrá-los, compartilhar experiências e ideias,

[230] RINALDI, Miriam. “O que fazemos em sala de ensaio” in NESTROVSKY, Arthur (org.). *Teatro da Vertigem – Trilogia bíblica.* PubliFolha, p. 53.

com ênfase no que foi chamado, posteriormente, de "depoimento pessoal"[231], em que perspectivas individuais se misturam às ficcionais, criando um campo de imantação na cena.

O trânsito entre o coletivo e o individual, entre a prática grupal e o exercício particular do ator, discussão tão cara aos atores e aos coletivos em processo colaborativo, são fundamentais para a compreensão e prática dos *Viewpoints*. O workshop, assim como a composição, cria uma área de fuga, ou experiência privada, entre as tantas atividades coletivas tais como produzir, tomar decisões, ensaiar, administrar etc.

Como bem destacou Conargo[232], o crescente predomínio das atuações em primeira pessoa, nas estratégias de encenação, atestou verdade à representação, remetendo aos planos pessoal e testemunhal impulsionados pela inovação dos recursos da televisão e dos documentários cinematográficos. A verossimilhança da atuação fica muito mais a cargo desse despojamento testemunhal em primeira pessoa que dos recursos formalistas de construção de personagem. Um "eu atuo" atesta não apenas o discurso, mas também personifica o testemunho de um jeito específico da maneira de portar-se frente ao outro, seja câmera ou plateia: as pausas, os gestos banais de arrumar o cabelo, tossir ou pigarrear são gestos tomados por incidentais, mas que atestam "espontaneidade". Experiências desse tipo chegaram ao seu limite no solo brasileiro com o irretocável filme "Jogo de Cena", de Eduardo Coutinho, e, no teatro, com a peça "Ficção", composta de quatro pares de monólogos da Cia Hiato. O autor nomeia essa estratégia de "tecnologia do eu" ou de "estética da existência". A armadilha é encontrar na história pessoal, entre fracassos e banalidades, fatos relevantes à arte e/ou que alcancem valor estético. O corpo passa a ser a memória física do passado, recusando assumir-se como mera representação ou encarnação, mas almejando ser o elo entre o momento presente e o relato passado, em um profundo exercício de narratividade.

---

[231] "O ator do Teatro da Vertigem – o processo de criação de Apocalipse 1,11". Miriam Rinaldi, mestrado em Artes Cênias, CAC/ECA/USP, 2005, pp. 31-41.

[232] Oscar Conargo, "Atuar 'de verdade': a confissão como estratégia cênica" *in: Urdimento* 13, Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC, setembro de 2009, pp. 98-111.

Coincidentemente, nesse mesmo artigo, Conargo cita a obra ”3 solos em 1 tempo” (2003-2007) de Denise Stutz, atriz de “Otro”, espetáculo de Enrique Diaz. Nesse último, os atores também se utilizam do artificio autorreferente, confrontando temas com textos próprios ou cruzando materiais de diferentes naturezas aos dados pessoais, em um tipo de retroalimentação. Nesse caso, uma vez autorreferente é impossível, ou mesmo indesejável, anular a persona do ator. As características e traços pessoais dos atores, suas qualidades específicas, aptidões, habilidades e idiossincrasias são editadas e aproveitadas. Não se trata, portanto, de dizer “tal ator está sendo ele mesmo”, mas de ampliar uma qualidade específica desse ator colocando-a em uma estrutura[233]. A ausência de transformação (em contraposição ao ator transformista) dá espaço para o jogo dúbio e sutil entre apresentação e representação.

Mesmo no treinamento de *Viewpoints*, a maneira de agir e de ser do ator é levada a um estado quase zero, na busca por uma inatingível neutralidade. O vazio dramático dá espaço às vicissitudes do aqui e agora, fortalecendo o ator a mostrar-se ao mesmo tempo em que ele se imagina no quadro/cena. A composição passa aqui a ser elemento de auto-observação e o relato oral do depoimento pessoal cede lugar à narratividade do corpo no tempo/espaço da improvisação.

A observação é ainda outro aspecto que advém da ideia de horizontalidade, borrando as fronteiras entre atuar e assistir e mesclando as funções do ator, do diretor e do espectador, recurso largamente explorado na encenação de “Otro” do Coletivo Improviso.

Ao dividir a estrutura da cena em seis ou nove elementos, muitos podem pensar que o *Viewpoints* multiplica os pontos de vista, tal como seu nome sugere. No entanto, e mais ao gosto dos minimalistas, a técnica reduz e seleciona os elementos de jogo. Essa seleção acaba por organizar a atenção do ator que tenta, por sua vez, responder a tais demandas. Ao elencar um número restrito de elementos, a técnica recorta o campo de atuação do ator no espaço/tempo da cena e, à medida em que o restringe, consegue aprofundar

---

[233] A respeito desse assunto, ler AUSLANDER, Philip “Task and Vision – Willem Dafoe in LSD” *in:* ZARRILLI, Phillip. *Acting (Re)Considered - a theoretical practical guide.* Routledge, New York, 2006, p. 306.

as possibilidades em jogo. Dessa forma, o *Viewpoints* pode ser compreendido como uma estrutura na qual é possível realizar a observação dos elementos físicos relacionados ao tempo e ao espaço, além de oferecer um vocabulário em que o ator é capaz de denominar e descrever tais observações. O *Viewpoints* é uma estrutura ideal que, através de coordenadas espaciais e temporais, fornece referências físicas e concretas ao ator, funcionando como um enquadramento no campo aberto da improvisação. Esse enquadramento além de recortar seu campo de atuação também funciona como um filtro, alterando a maneira de observar o momento-a-momento da cena.

Se o *Viewpoints* é um jeito de observar o mundo, ele o faz de maneira a desconstruir e recompor esse mundo. É uma técnica que abranda o pesado investimento do homem contemporâneo no sentido visual, usando palavras como *soft eyes* ou visão periférica e apostando na dilatação da percepção cinestésica (propriocepção), auditiva e táctil. Sobre a qualidade da observação ou do olhar, vale o exemplo a seguir:

> "Barney, ator da SITI Company, pediu que observássemos uma das paredes da sala. Ficamos sentados, em um longo silêncio, de frente para uma enorme parede do estúdio da SITI, na 8ª Avenida em Nova York. Através de suas três janelas, era possível ver o interior do prédio em frente ao nosso [...] três situações distintas em três diferentes quadros: funcionários trabalhando em uma lavanderia, um pequeno escritório com uma pessoa ao telefone e pequenas chaminés que, de tempos em tempos, soltavam vapor ou fumaça. [...] A partir da observação visual e sonora, Barney propôs que tratássemos aquela parede como uma obra de arte [...] deveríamos imaginar que tudo fora colocado ali com um proposito artístico, uma intencionalidade na colocação e arranjo de cada elemento [...] À medida que começamos a relacionar as formas, as linhas e texturas, as pessoas e suas atividades, a fumaça e os sons, tudo se transforma em uma história,

> pequenas situações narrativas, como se fossem quadros vivos."[234]

O que se percebe acima é que a intencionalidade do observador altera o quadro, uma vez que o enunciado evoca o dado da teatralidade. Nosso olhar se transforma, nossa consciência se modifica e passamos, assim, a criar novos significados. Por causa da re-semiotização do objeto, ou da cena, lemos outros sinais que dela advém, transformando em ficção o que era, até então um objeto cotidiano, concreto ou banal.

O treinamento proposto pela técnica de *Viewpoints* caminha em direção contrária à da alienação uma vez que explora a habilidade do ator trafegar livremente entre a observação e a atuação, entre o coletivo e o individual, o dado concreto e a ficção, em uma estrutura que continuamente se desconstrói para novamente se reconstruir em um novo contexto, em um franco exercício de presença.

Para exemplificar ainda outro aspecto da observação em experimentos que enfatizam a distensão do tempo sobre a percepção do objeto artístico, o exercício *present work*, descrito pela pesquisadora Fernanda Bond, parece ser esclarecedor:

> "No *present work* os atores permanecem sentados em uma cadeira e deixam-se ser observados extensivamente, sem executar nenhuma atividade definida, por no mínimo cinco e no máximo vinte minutos. Envolve o ato de olhar e ser olhado, de permitir ser visto sem bloquear padrões de pensamento ou sentimentos corriqueiros que possam surgir. O objetivo é, segundo Overlie, desenvolver no ator a habilidade de observar e se aproximar da vida interna, expandindo a disponibilidade e habilidade de compartilhar seu mundo interior."[235]

---

[234] Exercício descrito no Anexo, p.227 do presente trabalho.

[235] "Os *Viewpoints* e seus múltiplos olhares: as pesquisas cênicas de Mary Overlie, Anne Bogart e Christiane Jatahy". Fernanda Bond, doutorado em Artes Cênicas, UNIRIO, 2014, p. 64.

Presença aqui está intimamente relacionada à ideia do momento presente, confundindo inclusive as palavras *presence* e *present*. O intuito não é encontrar um lugar confortável ou estável para o ator, mas explorar sua atenção tão somente no momento presente, permitindo que os fluxos de pensamento e as sensações transitem livremente no ator/observador.

Trata-se, como bem observou José Da Costa[236] ao comentar o espetáculo "Otro", de uma "presença passiva, mais do que ativa" sendo válido também o seu inverso, uma observação ativa, mais do que passiva, que caracteriza "a conjunção de uma dimensão insólita de atividade e passividade" e sugere que "os vazios, as lacunas não devem ser inteiramente preenchidas. Isso se vê tanto na dramaturgia como um todo, quanto no modo de realização de cada cena". Bond ainda traz à tona comentários de Overlie que complementam a ideia anterior: "Tente olhar para nós e para si em um só quadro"; "Pense em um problema, nós precisamos ver você pensando"; "Conte para nós uma história de sua cabeça, sem falar"; "Planeje, imagine algo".[237]

É certo que um novo teatro não só apresenta rupturas na forma como se apresenta, nas qualidades formais de sua teatralidade, mas também na maneira de obtê-las. Como vimos, o *Viewpoints* é uma técnica que pode ser aplicada de três maneiras distintas e complementares: na formação de jovens atores, na manutenção do corpo e da criatividade de atores profissionais, ou ainda como ferramenta na exploração de materiais expressivos.

A atração que o *Viewpoints* exerce sobre os artistas pode estar na maneira como os exercícios colaboram na construção do tecido dramatúrgico, assim como na qualidade de movimento, de conexão com o coletivo e na qualidade de presença que desenvolve nos atores. Conceitos como reificação ou a ideia de um fazer sem saber (*doing without knowing*) por exemplo, incentivam a quebra de antigos padrões do ator e promovem a expansão do repertório de movimentos, não sendo raro ao praticante a sensação de liberdade que advém desse tipo de experiência. Assim, além de quebrar

---

[236] José da Costa, "Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro" *in*: *Sala Preta,* PPGAC, v. 14, p.44.

[237] "Os Viewpoints e seus múltiplos olhares: as pesquisas cênicas de Mary Overlie, Anne Bogart e Christiane Jatahy" Fernanda Bond, doutorado em Artes Cênicas,UNIRIO,2014, p.65.

hábitos individuais, o ator também se vê livre da expectativa do público, das demandas do diretor ou dos usuais padrões de interpretação em um franco exercício de autonomia de criação.

Tal entusiasmo não está, tampouco, relacionado apenas com o tipo de exercícios que se pratica ou com aspectos isolados da técnica, mas às potencialidades e princípios que ela articula e engloba. A escolha de uma técnica de treinamento não está desvinculada do contexto histórico, ou de escolhas ideológicas e estéticas.

No Ocidente, a pedagogia teatral é um advento do século XX e sua principal ação foi sobretudo possibilitar uma cena nova e revitalizada, alterando, por vezes, o papel do ator dentro da produção teatral. Stanislavsky, Meierhold, Grotowski, por exemplo, criaram sistemas de treinamento para seus atores e através deles desenvolveram novas formas teatrais.

Atualmente, no entanto, não há pedagogos da mesma estatura dos antigos mestres. Na opinião de Josette Féral[238], eles foram substituídos por uma diversidade enorme de diretores que, apesar de estilos bastante renovados e de trabalhar em parceria com atores que correspondam a uma estética própria, não chegam a constituir uma pedagogia. A exceção é concedida, contudo, a Anne Bogart que, segundo Ferál, "edificou todo um método de trabalho do ator a partir da teoria dos Viewpoints". Nessa interessante análise sobre o ensino da arte, Ferál aponta que as escolas não estão preparadas para incentivar a renovação das formas teatrais. Em sua maioria, elas procuram prover ao iniciante o ensino básico da arte do ator, executando programas que atendem às formas e ao ideal de um teatro já existente, quadro que é agravado pela duração exígua de seus cursos. Contudo, Ferál faz menção à New York Experimental Theatre Wing, escola onde Mary Overlie trabalha desde sua fundação, em 1979, ao lado do visionário Kevin Kulke, única que estaria preparada, segundo a pesquisadora canadense, para formar jovens atores nas artes performativas.

---

[238] Marcos Bulhões, "Teatro Performativo e Pedagogia – Entrevista com Josette Féral" *in: Sala Preta*, ECA/USP, v. 9, 2009, p.267-268.

Anne Bogart e Mary Overlie, no entanto, são bastante cuidadosas ao difundirem a aplicação do *Viewpoints*. Para elas, a técnica está para o ator assim como os exercícios de barra estão para o bailarino: eles provêm elementos para coreografia, mas não são, em si, dança. Tal atitude, mais do que restritiva, demonstra cautela ao querer evitar o uso indiscriminado dos exercícios e que, a exemplo do que aconteceu com Grotowski quando Ryszard Cieslak demonstrou os exercícios de seu treinamento pelas universidades dos Estados Unidos, resultou na reprodução de vários deles em inúmeras peças que estrearam alguns anos depois. Bogart e Overlie alertam para o fato de que os exercícios são, na verdade, apenas o suporte que alicerça sua visão do teatro.

É importante considerar que a pedagogia que baliza o pensamento e a produção de cada uma dessas artistas é consequência de quase quarenta anos de pesquisa e resultou em uma sofisticada sistematização e um robusto conjunto de procedimentos. No entanto, os exercícios são apenas o invólucro onde a ideia ou visão do teatro encontra sua forma, mas não representam, em si, uma forma renovada de arte.

Infelizmente, a produção artística de Mary Overlie não teve fôlego suficiente para projetar a contundência de suas ideias em traduções estéticas a ponto de expor relações mais profundas entre sua arte e sua pedagogia, apesar de isso não diminuir a importância de sua invenção.

Quanto a Anne Bogart, sua intensa produção abrange trabalhos com qualidades estéticas tão distintas que nem sempre lograram reunir elementos constantes entre si. Sem dúvida, essa aparente “falta de unidade” pode ser também validada como uma qualidade de seu trabalho e em certa medida do próprio pós-modernismo. Além disso, a escolha das duas técnicas que servem de base para seu treinamento, *Viewpoints* e Suzuki, muito embora tenham sido “adotadas”, confirmam a enorme empatia com sua estética que, infelizmente, não teve, até o momento, a chance de ser apresentada no Brasil. Sem dúvida, há uma enorme expectativa e também predisposição para compreender não apenas as peças, resultados de suas pesquisas, mas os caminhos e escolhas que a SITI Company percorre para obtê-las.

REFERÊNCIAS

Livros:

AUSLANDER, Philip. *From acting to performance – Essays in Modernism and Postmodernism,* Routledge, New York, 2006.

AUSLANDER, Philip. "Just be your self – logocentrism and fifference in performance theory" *in:* ZARILLI, Phillip (ed.). *Acting (re) considered – a theoretical and pratical guide,* Routledge, New York, 2006.

AUSLANDER, Philip. "Task and vision – Willian Dafoe in LSD" *in:* ZARILLI, Phillip (ed.). *Acting (re) considered – a theoretical and pratical guide,* Routledge, New York, 2006.

AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator.* Perspectiva, São Paulo, 2002.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente.* Rocco. Rio de Janeiro, 1999.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes.* Hucitec/ Ed. da Unicamp, São Paulo/Campinas, 1991.

BARTOW, Arthur. *Training of the American actor.* Theater Communications Group (TCG), New York, 2006.

BATTCOCK, Gregory. *Minimal art – a critical anthology.* University of Columbia Press. Berkeley, London, Los Angeles, 1995.

BOGART, Anne. *Conversation with Anne* TGC, New York, 2012.

BOGART, Anne. *And then you act ... making art in an unpredictable world.* Routledge. New York and London, 2007.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition*. TCG, NY, 2005.

BOGART, Anne. *A director prepares – seven essays on art and theater.* Routledge, London and New York, 2001.

BOGART, Anne. "Terror, disorientation and difficulty" *in*: DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A. (orgs.), *Anne Bogart - Viewpoints*. Smith and Kraus Books, New Hampshire, 1995.

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

BOROVIK, Samira. *KA: Performance e xamanismo no espetáculo de Renato Cohen.* São Paulo, Annablume, 2014.

BOWERS, Jane Palatini. “The composition that all the world can see: Gertrude Stein’s Theater Landscapes” in: FUCHS, Elinor e CHAUDHURI, Una (orgs.) *Land/scape /theater.* University of Michigan Press, 2002.

CAGE, John. *Composition in retrospect*. Exact Change, MA, 1993.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea: uma introdução.* Martins Fontes, São Paulo, 2005.

CHAIKIN, Joseph. *The presence of the actor.* TCG, New York, 1991.

CLIMENHAGA, Royd. “Anne Bogart and SITI Company – creating the moment” *in: HODGES, Alison* (org.). Routledge, NY, 2010.

COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Gloria. (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CULL, Laura e DADARIO, Will. *Manifesto now! Instructions for Performance, Philosophy, Politics.* Intellect. Bristol, UK/Chicago, USA. 2013.

CUNNINGS, Scott T. *Remaking American Theater – Charles Mee, Anne Bogart and SITI Company.* Cambridge University Press, 2006.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A.(orgs.) *Anne Bogart – Viewpoints,* Smith & Krauz Books, New Hampshire, 1995.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas.* Perspectiva. São Paulo, 2010.

FISHER, Iris S., *Mabou Mines: Making avant-garde theater in 1970*, University of Michigan Press, 2012.

FUCHS, Elinor. *The death of character – perspectives on theater after modernism.* Indiana University Press. Indianapolis, 1996.

GIL, José. *Movimento total.* Iluminuras São Paulo, 2002.

GLIMCHER, Mildred L. *Happenings – New York, 1958-1963.* The Monacelli Press. New York, 2012.

GORDON, Robert. *The purpose of playing - Modern acting theories in perspective.* The University of Michigan Press, 2006.

GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares.* Annablume, São Paulo, 2005.

GUINSBURG, J e FERNANDES, S. (org.) *O pós-dramático.* Perspectiva, São Paulo, 2009.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena.* Perspectiva, São Paulo, 2001.

GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. *O pós-modernismo.* Perspectiva, São Paulo, 2005.

GUINSBURG, J., NETTO, T. e CARDOSO, R. *Semiologia do teatro.* Perspectiva, São Paulo, 1988.

GUMBRECHT. Hans-Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora/Puc Rio, 2010.

GUSSOW, Mel "World of Bogart" *in*: DIXON, Michael B.; SMITH, Joel A.(orgs.). *Anne Bogart - Viewpoints*. Smith and Kraus Books, New Hampshire, 1995.

HODGE, Alison. *Twentieth century Actor training*. Routledge, London and New York, 2003.

HORNBY, Richard. *The end of acting: A radical view.* Applause Books, New York, 1995.

HUXLEY, Michael e WITTS, Noel. *The twentieth-century Performance reader.* Routledge, London & New York, 1996.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia – política e cultura na era da apatia.* Editora Record. Rio de Janeiro, 2001.

KAPROW, Allan. "O legado de Jackson Pollock" *in*: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, (org). *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de janeiro: Zahar, 2006.

KIRBY, Michael, DINE, Jim. *Happenings*. New York: Dutton, 1965.

LANDAU, Tina "Source work, the viewpoints and composition: what are they?" *in*: DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A.(orgs.) *in*: *Anne Bogart – Viewpoints,* Smith & Krauz Books, New Hampshire, 1995.

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

LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner.* Mauad Editora. Rio de Janeiro, 2012.

RINALDI, Miriam. "O que fazemos em sala de ensaio" *in:* NESTROVSKI, Arthur (ed.). *Teatro da Vertigem – Triogia Bíblica.* PubliFolha, SP, 2002.

MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço" *in*: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Gloria. (org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

NESTROVSKI, Arthur (ed.). *Teatro da Vertigem – Triogia Bíblica.* PubliFolha, SP, 2002.

OLDENBURG, Claes. “Sou a favor de uma arte...” *in:* COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, (orgs.) *Escritos de artistas: anos 60/70.* Rio de janeiro: Zahar, 2006.

OVERLIE, Mary “Manifesto for Reification” *in*: CULL, L., DADARIO, W. *Manifesto now! – Instructions for Performance, Philosophy, Politics.* Intelect Bristol, UK/Chicago, USA, 2013.

OVERLIE, Mary, “The Six Viewpoints” *in*: BARTOW, Arthur. *Training of American Actor.* TCG, New York, 2006.

PERRON, Wendy. *Through the eye of a dancer: select writings*. Wesleyan University Press, Connecticut, 2013.

PIRSIG, Robert M. *Zen and the art of motorcycle maintenance.* William Morrow and Company Inc., New York, 1974.

POTTER, Nicole. *Movement for actors.* Allworth Press, New York, 2002.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si.* São Paulo, Annablume, 2015.

RAINER, Yvonne. *A woman who… essays, interviews, scripts.* John Hopkins University Press, London, 1999.

SAIVETZ, Deborah, *An Event in Space: JoAnne Akalaitis in Rehersal.* Smith & Kraus Books, New Hampshire, 2000.

SAVARESE, Nicola e BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral.* HUCITEC / Ed. Da UNICAMP, São Paulo e Campinas, 1995.

SILVA, Armando Sérgio da. (org.) *Jacó Guinsburg: diálogos sobre teatro.* Editora d a Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

SUZUKI, Tadashi. *The way of acting- the theatre writings of Tadashi Suzuki.* TCG, New York, 2006.

ZAPORAH, Ruth. *Action Theater: the improvisation of presence.* North Atlantic Books, Berkeley, CA, 1995.

ZARRILLI, Phillip B. *Acting (Re)Considered – a theoretical practical guide.* Routledge, New York, 2006.

Artigos em Revistas e Jornais:

Anne Bogart, “Anne Bogart” *in: American Theather,* TCG, Archives July/August 2001. Disponível em https://www.tcg.org/publications/at/2001/bogart.cfm

Annette Michelson, *“*Yvone Rainer, Part One: The dancer and the dance”, Artforum, January 1978, p. 57-68.

Beth Lopes, Claudia Mele e Matteo Bonfitto. “Nossa experiência com a SITI Company” *in: O Percevejo on line*, 2010.

Ben Brantley, “Chekhov in small doses by 5 Actors, Se to Music” *in*: *The New York Times*, February 7, 1995.

Ben Brantley, “In ‘Marathon Dancing’, only anger is the victor” *in: The New York Times,* March 14, 1994.

Bernard Dort, “A representação emancipada” *in: Sala Preta,* PPGAC, v. 13, n.1, junho 2013, p. 47-55.

Branislav Jakovljevic, “On performance forensincs: The political Economy of Renactments” *in: Art Journal*, v. 70, n 3, Fall, 2011, p. 50-54.

Claire Barliant, “112 Greene Street” *in*: *The Paris Review Daily*, 25 de julho de 2012.

Claudia La Rocco, “Tales from a hard-hat zone: the USA” *in: The New York Times*, April 27, 2011.

Christina Svane, “Erasing Edges” – Introduction by Mary Overlie *in: Contact Quarterly*. New York, 1993, p. 12-14.

Daniel Schenker, “Superfície e abismo no encontro com o outro”, *in Revista CAL Digital*, n. 11. Disponível em:
http://www.revistacal.com.br/rev-11/coletivo.htm

Daniela Avila Small, “Nome, dança, espaço, alteridade, autoria - Crítica das peças ‘Outro’, do Coletivo Improviso e ‘Vida’, da Companhia Brasileira de Teatro” *in: Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais,* 31 de maio de 2010.

D. J. R. Bruckner, “Theater in Review” *in: The New York Times*, April 29, 1993.

David Diamond, “Balancing: Anne Bogart and Kristin Linklater debate the current trends in American actor-training” *in: American Theatre*, TCG, v. 18, n. 1, January 2001, p. 32-34 e 104-106.

Don Shewey, “Bogart in space” *in: Don Shewey’s 1984 interview with Anne Bogart for Village People.* Disponível em:
http://www.donshewey.com/theater_articles/anne_bogart_vv.html

Ellen Orenstein, “Mary Overlie – New York University”*in: TCG Theatre Communications Group Publication*. Disponível em: https://www.tcg.org/publications/at/jan08/overlie.cfm

Elka Lampe, “From the battle to the gift: The directing of Anne Bogart” *in: Theather Drama Review*, vol 36, no. 1, Spring 1992, MIT Press, New York, p. 14-47.

Gabriela Rangel, “Politicized Dance” *in*: *Art in America*, Outubro de 2012, vol. 100, issue 9, p. 73-78.

Hilary De Vires, “Anne Bogart Changes Course at Trinity Rep” *in*: *The New York Times*, October 8, 1989.

Jack Anderson, “American dream” *in: The New York Times,* October 23, 1983.

Jack Anderson, “’Assimil’, on communicating” *in: The New York Times*, December 14, 1987.

Jacqueline Fletcher, “Otro [ou] Weknowitisallornothing [ou] Ready to”, tradução de Daniela Small, *in: Questão de Crítica – Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais,* 17 de junho de 2010.

Jennifer Dunning, “Dance: Mary Overlie and Sarah Skaggs” *in: The New York Times*, 12 de dezembro de 1987.

Jennifer Dunning, “Dance: Mary Overlie’s ‘History’solo” *in: The New York Times*, February 28, 1983.

Jerzy Grotowski, “El Performer” *in: Máscara, Cuaderno Ibero Americano de Reflexion Sobre Escenografia,* ano 3, n. 11-12, Octubre 1996, p.76-79.

Joan Herrington, “Breathing Common Air: The SITI Company Creates Cabin Pressure” *in: Drama Review*, vol 46, n. 2, Summer 2002.

John Freedman, “An art for the ailing; that is, for everyone” *in: The New York Times*, October 28, 2001.

Jorge Larrosa Bondía. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” *in: Revista Brasileira de Educação* – jan/fev/mar/abr 2002 No. 19.

José da Costa, “Dentro e fora do teatro e da representação: modos de lidar com o comum e com o outro” *in*: *Sala Preta,* PPGAC, v. 14, p. 22-46.

Josette Féral, “Foreword” *e* “Theatricality: the specificity of theatrical Language” *in: Substance Review of Theory and Literary criticism* # 98/99 vol. 31 n°s. 2 & 3, 2002, p. 3-12; p 94-108.

Joan Herrington, “Directing with the Viewpoints” *in: Project Muse – Theater Topics*, vol. 10 no. 2, September 2000, p. 155-168.

Lance Morrow, “1968 – Like a knife blade, the year severed past from future” *in: Time Magazine* - 1968 – 40th anniversary special. 21/07/2008.

Luiz Dernando Ramos, “Otro tenciona as fronteiras da representação no teatro” *in: Folha de São Paulo*, 16 de julho de 2011.

Lee Breuer, “Mabou Mines – How we work” *in: Performing Arts Journal.* New York, v 1, no. 1, Spring 1976, p. 29-32.

Marcos Bulhões, “Teatro Performativo e Pedagogia – Entrevista com Josette Féral” *in: Sala Preta*, PPGAC, v. 9, 2009.

Macksen Luiz, “Ressonâncias entre palco e plateia: Coletivo Improviso propõe híbrido entre performance e instalação cênica” *in*: *Jornal do Brasil*, 06 de maio de 2010.

Marcia B.Siegel, “Minimal Differences Major distinctions” *in: SOHO Weekly News*, 13 de outubro de 1977.

Marta Simões Peres, “Outro do Coletivo Improviso: Interdigitações entre a dança e o teatro” *in: Polêmica*, UFRJ, v. 9, n. 3, julho/setembro 2010, p.104-112

Maya E. Roth, “Private Lives” *in: Theatre Journal*, v. 50, n 3, October, 1998 p. 375-377.

Mel Gussow, “’No Play No Poetry’, but Brecht’s Theories” *in*: *The New York Times,* March, 31, 1998.

Mel Gussow, “David Warrilow, 60, an actor who interpreted Beckett dies” *in*: *The New York Times*, August 29, 1995.

Mel Gussow, “Iconoclastic and busy diretor: an innovator or a provocateur?” *in: The New York Times*, March 12, 1994.

Miriam Rinaldi**,** “Apontamentos sobre a técnica dos *Viewpoints* em experimentação prática” *in: Rebento* 4 (UNESP). São Paulo, n. 4, maio de 2013, p. 68-75.

Óscar Conargo, “Atuar ‘de verdade’ A confissão como estratégia cênica” *in: Urdimento* 13 – Programa de Pós-Graduação em Teatro, UDESC. 13, setembro 2009, p. 98-111.

Rachel Shteir, “Dispensing with dogma in the education of actors” *in: The New York Times*, August 12, 1998.

Robert Coe, “The once and the future Trinity – The Hall- Bogart transition is the first great institutional theatre adventure of the ‘90s” *in: American Theatre*, June, 199012-21 e 59-63.

Robin Williams, “An interview with Aileen Passloff, on the American Theatre for Poets, Inc. and its surroundings” *in: Pastelegram.org*, June, 2011 – April 2014. Disponível em: http://2011-2014.pastelegram.org/features/850

Rosalind Krauss, “Sculpture in the expanded field*” in*: *October* 8, Spring 1979, The MIT Press, p. 30-44.

RoseLee Goldberg, “Yvone Rainer in conversation with RoseLee Goldberg” *in:* performa-arts.org magazine, March 5, 2012.

Sandra Meyer Nunes. “Viewpoints: Uma filosofia da práxis” *in: Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas* (UFU). Uberlândia/MG, Volume 1, Número 2, 2014, p. 3-15.

Sally Banes, “II” *in*: *Dance Magazine*, novembro 1978, p. 30-34.

Sally Banes, “*Grand Union*: Presentation of everyday life*” in*: *Dance Reseach Journal*, vol. 10, No. 2 (Spring – Summer, 1978) p. 43-49.

Sally R. Sommer, “Mary Overlie: a letter” *in*: *Dancescope*, vol. 14, no. 4, 1980, p.32.

Sally R. Sommer, “Mary Overlie – I was a wild indian who happened to dance” *in*: *The drama Review*, NY, 1980, vol. 24, no. 4, p. 47.

Silvia Fernandes; Luis Fernando Ramos. “Diálogo da gaivota” *in: Sala Preta* (USP), v. 7, 2007, p. 225-228.

Susan Dominus, “The 9 habits of highly creative directors” *in: The New York Times*, September 4, 2005.

Steve Drukman, “Entering the Postmodern Studio: Viewpoints Theory” *in*: *American Theater Magazine,* January 1998, p. 30-34.

Steven Oxman, “A place to create and contemplate” *in*: *American Theater Magazine*, v. 9, n. 7, November 1992, p. 34.

Terry Curtis Fox, “A Voice of his own”, *Village Voice*, July 31, 1978.
Vincent Canby, “The screen: raft saga, ‘Floodstage’” *in: The New Iork Times*, June 27, 1986.

The drama review – Dance Movement Issue. N.Y., 1980, vol 24, no. 4.

TIME 1968 – 40th anniversary special – The Year that Changed the World. Editor Kelly Knauer. Time Inc. Home Entertainement, New York, 2008.

Wilborn Hampton, “Theater in Review” *in: Th New York Times*, October 28, 1992.

TESES e DISSERTAÇÕES:

“Direção Teatral na Perspectiva de Anne Bogart”, Fabiano Lodi da Silva, mestrado em Artes Cênicas, UNESP/IA, 2015.

“A Cena em Processo – metateatro e *Viewpoints* na peça *Gaivota – tema para um conto curto*”, Marcella Vicentini Cerbara, mestrado em Literatura e Crítica Literária, PUC/SP, 2015.

“Os Viewpoints e seus múltiplos olhares: as pesquisas cênicas de Mary Overlie, Anne Bogart e Christiane Jatahy”. Fernanda Bond, doutorado em Artes cênicas, UNIRIO, 2014.

“Ensaio Hamlet: ruptura da linearidade dramática e corpos em rede na cena de Enrique Diaz. Roberto Carlos Moretto, mestrado, CAC/ECA/USP, 2009.

“O ator do Teatro da Vertigem; o processo de criação de Apocalipse 1,11”, Miriam Rinaldi, mestrado em Artes Cênicas, CAC/ECA/USP, 2005.

“Freedom, Structure, Freedom: Anne Bogart’s Directing Philosophy”, Dagne Olsberg, BA, MA – Dissertation in Fine Arts, Graduate Faculty of Texas Tech University, December, 1994.

VIDEOS:

“Adam and Eve”. Dance Theater Workshop, VHS, 55 minutes, 1981.

“Artists on Exile: a story of a modern dance in San Francisco” by Austin Forbord e Shelley Trott, Rapt Production, 85 minutes, 2000, part 4th.

“Five solo improvisations on six Viewpoints”, The Kitchen center for video, VHS, 26 minutes, 1978.

“Glassed Imagination”, VHS, 75 minutes, 1977.

“Improvisation on the six viewpoints”, VHS, 32 minutes, 1979.

“*Mabou Mines*: the first twenty years”, VHS, 42 minutes.

“The Camera in the body’s hands. Painter’s Dream”. Video de U.S. Channel D, New York Public Library for Performing Arts, 32 minutes’ film, 1978.

“Window Pieces – Wide shot”, New York Public Library for Performing Arts, 1977.

"Women in theater: Anne Bogart, director", League of professional theater woman. Interview with Linda Winer, do *Newsday's* critics, 30 minutos, CUNY, 2005.

Principais *links* da pesquisa virtual:

1. Entrevista gravada com Mary Overlie e Moises Kaufman
http://player.fm/series/atw-sdcf-masters-of-the-stage-7788/moises-kaufman-and-mary-overlie

2. Crítica do Village Voice sobre David Warrilow
http://news.google.com/newspapers?nid=1299&dat=19780731&id=eA4QAAAAIBAJ&sjid=aosDAAAAIBAJ&pg=6501,2350604

3. Artigo sobre Yvone Rainer
http://eprints.gold.ac.uk/7102/1/Forum-_Performance,_Live_or_Dead,_Art_Journal.pdf

4. Crítica de Erika Munch de "Dead ends Kids", remontagem de 2005
http://www.villagevoice.com/2005-10-18/specials/dead-end-kids-signaling-through-the-flames/

5. Geene and Bob DeWeese
http://www.bozemandailychronicle.com/100/newsmakers/article_1c0afdfc-2ebe-11e1-b4ab-001871e3ce6c.html

6. Grand Union
http://www.youtube.com/watch?v=M_G9FGil_CY

7. Steve Paxton:
http://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA

8. *The Natural History of the American Dancer*
http://futuredeathtoll.com/upload/filez/artInamerica_politicizeddance.pdf
http://www.theparisreview.org/blog/2012/07/25/112-greene-street/

9. 122 Greene Street
http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/GMCTDZSHOW2011-press-release-with-factsheets.pdf
http://hyperallergic.com/55653/112-greene-street-the-soho-that-used-to-be/

10. Gordon Matta-Clark e o The Natural History of the American Dancer
http://www.salomoncontemporary.com/events/2012/suzanne_harris.htm
http://www.nytimes.com/2012/07/26/books/112-greene-street-the-early-years-70s-art-in-soho.html?_r=0

11. Yvone Rainer

http://artforum.com/words/id=31348

12. Sobre *Blind Bird Box Dance*, *Small Dance* and *Music*
http://www.nytimes.com/1987/12/12/arts/dance-mary-overlie-and-sarah-skaggs.html

13. Brian Jucha
http://www.jucha.com/viewpoints.html
http://www.nytimes.com/1992/10/28/theater/theater-in-review-971392.html
http://www.nytimes.com/1994/05/18/theater/theater-in-review-131121.html

14. Ensaio sobre o espetáculo *Medium,* de Anne Bogart
http://danielmufson.com/essays/cool-medium-anne-bogart-and-the-choreography-of-fear/

15. Entrevista com Anne Bogart por Linda Winne - *Newspaper*
http://www.youtube.com/watch?v=xbdtvYMXsaI

16. John Cage
http://bienal.org.br/post.php?i=523

17. Living Theater
https://www.youtube.com/watch?v=KVeuNhmaTEQ
https://www.youtube.com/watch?v=yua_-dLiXAI
18. *Dionysus in 69* – The Performance Group
https://www.youtube.com/watch?v=iN9Jzyq-XC4

19. The Manhattan Project Theatre
https://wonderlanders2015.wordpress.com/2015/02/04/andre-gregory-and-the-manhattan-project/
http://www.tcg.org/publications/at/mar05/gregory.cfm

20. “Afternoon in Horizontal”, de Mary Overlie – trecho executado pela Pennsylnania Dance Theatre
https://www.youtube.com/watch?v=dIkTXY6ucE8

21. “Otro”, Coletivo Improviso e Enrique Diaz
https://impromptucoletivo.wordpress.com/
http://tempofestival.com.br/tags/enrique-diaz/
http://www.questaodecritica.com.br/2010/05/nome-danca-espaco-alteridade-autoria/

ANEXO

DIÁRIO DE UMA EXPERIÊNCIA

Anotações durante o Intensive Workshop of *Viewpoints*

New York – final do inverno e início da primavera

21 de Março de 2005 – Condução: Barney O'Hallon e Tom Nelis

Depois das apresentações gerais e de uma breve introdução dos *Viewpoints*, Barney, ator da SITI Company, pediu que observássemos uma das paredes da sala. Ficamos sentados, em um longo silêncio, de frente para uma enorme parede do estúdio da SITI, na 8a. Avenida em New York. Através de suas três janelas, era possível ver o interior do prédio em frente ao nosso, há poucos metros de distância. As janelas seccionavam três situações distintas, em três diferentes quadros: funcionários trabalhando em uma lavanderia, um pequeno escritório com uma pessoa ao telefone e pequenas chaminés que, de tempos em tempos, soltavam vapor ou fumaça.

Então, após alguns minutos em silêncio, Barney pediu que nós ouvíssemos os sons do ambiente e que não esquecêssemos que havia ali também uma paisagem sonora. Percebi que havia sons contínuos, atravessando os três quadros, e outros mais pontuais e que conferiam ritmo à paisagem.

A partir da observação visual e sonora, Barney propôs que tratássemos aquela parede como uma obra de arte. Os funcionários da lavanderia, o rapaz sentado ao telefone, o vapor ritmado que saia das chaminés, os aquecedores de dentro de nossa sala, as janelas imensas: deveríamos imaginar que tudo fora colocado ali com um propósito artístico, uma intencionalidade, na colocação e arranjo de cada elemento da parede.

Depois de certo tempo, Barney sugeriu que compartilhássemos nossas impressões e que descrevêssemos o que víamos. À medida que começamos a relacionar as formas, as linhas e texturas, as pessoas e suas atividades, a

fumaça e os sons, tudo começa a se transformar em uma história, pequenas situações narrativas, como se fossem quadros vivos.

“Agora vocês vão fazer parte dessa composição, posicionando seus corpos nesse quadro.” A partir desse comando, fomos um a um revelando qualidades e ampliando as possibilidades de jogo. Depois de um tempo nessa exploração livre, fizemos a mesma coisa do outro lado da sala. Era uma parede totalmente diferente. De um lado um volume grande de parede lisa, branca. Ao meio, uma porta separava o volume branco da parede em duas partes. Do outro lado, um piano e três luminárias idênticas, cada uma em uma altura diferente, e um aparelho de som. Apesar de ser uma parede sem janelas, ela sugeria certa suspensão ou algo que estava prestes a acontecer, talvez pela porta aberta ao centro. Havia também, uma situação de contraste, marcada pela ordenação simétrica das luminárias em contraposição aos instrumentos musicais, mochilas e roupas deixadas displicentemente pelo chão, a sugerir vestígios de algo que acabara de acontecer.

Passamos a andar livremente pela sala, atentos às suas qualidades arquitetônicas. Barney pediu que tentássemos descobrir o que era para nós um espaço positivo e um negativo. Exploramos essa sensação nos relacionando através de nosso olfato, visão, audição e tato, porém era permitido apenas andar e parar. “Fique atento para onde está indo e o espaço que está deixando”.

Depois, pediu que considerássemos também as pessoas no espaço: “como sua presença afeta, modifica, transforma o espaço”. Pede que exploremos as distâncias, ora nos aproximando, ora nos distanciando, sensíveis às coincidências e sincronicidades. Parecia uma dança.

Então, nos sentamos em volta de um pequeno tablado onde Barney dispôs com cuidado uma série de objetos: uma caixinha de madeira, um CD, uma garrafa de água grande, uma caixinha de suco e uma caneta. Barney pediu que os observássemos e, como no exercício com a parede, nos encorajou a, cada um a seu tempo, modificar a posição deles. Um a um íamos manipulando os objetos de modo a estabelecer novas relações formais. Eu não parava de criar histórias, como em um filme de animação. Fizemos com os

objetos exatamente o que, havia pouco, tinhamos vivenciado nos deslocamentos e na observação das paredes: um jogo de composição.

Ao final, Barney pediu uma improvisação com até cinco participantes. O primeiro entra no espaço e propõe uma posição, o segundo entra e se posiciona considerando a proposta do jogador número um e assim por diante. Quando o último participante entra, começa a improvisação. Barney dizia: “Não há erro. Tudo é parte de um jogo.” Barney também chama a atenção para o olhar: “ele pode estar relacionado com outra pessoa como também criar uma nova linha no espaço”. Fechamos o dia com o seguinte comentário: “O trabalho, aqui, é manter o foco. Se você faz uma proposta clara, você vai receber uma resposta clara e imediata”.

22 de Março de 2005 – Condução: Barney O’Hallon

“Ontem dirigimos nossa sensibilidade para o Espaço. Hoje, vamos tratar do Tempo: imagine que o Tempo é vertical enquanto o Espaço é horizontal.”, disse Barney abrindo o trabalho do dia. “Basicamente há três tipos de Tempo: aquele relacionado às qualidades da velocidade, outro à duração e outro ainda relacionado ao ritmo, ao *timing*.” E acrescentou: “O Espaço está para a presença assim como o Tempo está para o suspense da ação”, ou seja, a contenção ou distensão dos eventos.

Durante uma caminhada pela sala, Barney nos encoraja a perceber alguns padrões e buscar ruptura: “Perceba a velocidade com que caminha. Se sua velocidade permanece a mesma, quebre-a, desestabilize seu padrão. Se você acha que seu olhar vai sempre na direção das outras pessoas, procure mudar o foco lançando-o no espaço ou para você mesmo. Da mesma forma, se você está muito próximo de um parceiro, pense no espaço negativo, pense no espaço que você não ocupa, no vazio a sua volta ou no intervalo entre você e o outro. De certa forma isso o ajudará a manter a tensão e a relação (física) com o outro; caso contrário, você poderá perder-se no outro.”

Percebo também que não se deve perseguir um único foco ou trabalhar em uma única direção. Caso isso aconteça, deve-se tentar variações; por exemplo, se estiver andando em uma mesma velocidade, variar: ora mais lento

ora mais rápido. Ou se o ator está muito na dependência do outro ele deve voltar-se mais para si ou se estiver muito perdido, do tipo “o que é que estou fazendo aqui?”, ele deve observar o outro, observar o grupo ou estabelecer um diálogo com o espaço. Não se encapsular, não se deixar tragar por um único foco, mas pelo contrário, abrir a atenção em múltiplos focos ao invés de concentrá-la em um único.

A quebra de padrões demanda uma vigilância constante quanto a eles e quanto aos vícios adquiridos. De certa forma, esse enunciado lembra a prática da meditação, em que não devemos nos deixar levar pelo fluxo de pensamento, mas ficarmos atentos aos instantes do momento presente.

Houve uma colocação de um dos participantes que gostaria de destacar. Ele disse não saber distinguir de onde parte o movimento, se de um desejo, de uma reação ao movimento de outro ou do espaço. Fiquei curiosa pela resposta, pois realmente é difícil distinguir a raiz do movimento, pois nossa atenção, nesse tipo de técnica, está permanentemente no balanço entre o outro e si próprio, o externo e o interno. Barney disse que quando se está em situação de improvisação o pensamento é ação e essas divisões se tornam muito complexas e talvez didáticas. Stanislavsky também explica ação como uma reação à algo. No entanto, parece que o mais intrigante não seria classificar a origem do movimento ou sua qualificação em ação, mas investigar a tensão que existe entre o interno (desejo) e o externo (reação ao grupo ou ao espaço). Em um sistema de improvisação em que não há circunstâncias, personagens ou linha de ação qual o critério para selecionar uma ação ou um gesto?

23 de Março de 2005 – Condução: Tom Nelis.

Começamos o dia de hoje com a “saudação ao sol” (*surya namaskara*) da yoga. Foram feitas oito repetições da sequencia em uma dinâmica que se iniciava lentamente e terminava rápido. Assim que terminávamos, saíamos caminhando pela sala, mantendo a velocidade acelerada e o foco de atenção em alerta. Além de caminhar, podíamos também parar, porém mantendo a pulsação.

Nosso trabalho estava bem voltado para o espaço, para as distâncias entre os corpos: ao sinal da palma, deveríamos parar, de pé ou de joelhos, o mais próximo possível de alguém e ao novo sinal, retomar a caminhada. A dinâmica desses comandos gerou uma série de repetições que aguçou nossa percepção de grupo.

Foi pedido que, ao sinal, caminhássemos em círculo formando uma grande roda, todos em uma mesma velocidade e mantendo espaços equidistantes entre os corpos. Quando fosse dado um sinal, todos juntos deveríamos mudar o sentido da caminhada girando o corpo pelo centro da roda. Depois de algumas repetições dessa tarefa, o grupo deveria mudar o sentido da caminhada por si mesmo, sem o sinal. Aqui nossa atenção estava muito focada no tempo, no momento exato do giro. Era igualmente importante não apenas o momento do giro coletivo, mas também a manutenção de uma velocidade comum do grupo e das distâncias. Depois de algumas tentativas, passamos a estabilizar o comando e dominar as viradas.

Então, Tom pediu que um ator pulasse e que o grupo tentasse acompanha-lo, pulando junto com ele e mantendo os joelhos bem flexionados na descida do salto. Tom mudou de líder algumas vezes para finalmente pedir que pulássemos sem líder. Nossa atenção estava focada em manter as velocidades e principalmente em manter o diálogo de sinais que ora recebíamos ora emitíamos, em um tipo de jogo onde ação e reação quase se confundiam de maneira muito sutil e sofisticada.

Foi adicionado mais um comando além da mudança de sentido: a parada. Inicialmente Barney, que realizava o exercício conosco nesse dia, foi o escolhido para comandar uma parada, uma pausa coletiva. Depois de repetir algumas vezes essa tarefa, assim como no comando anterior, qualquer um poderia liderar a pausa. Tom alertou que era importante manter o circulo perfeito, isso garantiria que pudéssemos enxergar todo o grupo. Ele pediu também que tentássemos enxergar inclusive a pessoa que estivesse caminhando atrás de nós.

Então passamos para uma tarefa ainda mais complexa. Tom formou grupos de cinco pessoas. Cada grupo deveria realizar doze mudanças de sentido, seis pulos e quatro paradas. Os outros grupos formavam um circulo

maior, em torno desse grupo de cinco pessoas. Uma pessoa de fora ajudava na contagem das tarefas realizadas, subtraindo do total. Algumas recomendações nos foram dadas: manter a atenção no grupo e manter as distâncias, para que a roda permanecesse sempre na mesma forma. Pediu que todas as ações fossem realizadas por todos e ao mesmo tempo, reforçou a palavra "junto": -"Vocês começam a caminhar juntos, juntos mudam de direção e juntos pulam". Ao longo da realização do primeiro grupo, Tom alimentava o grupo com alguns estímulos: "Comece assim, com um potencial absoluto"; "Não sinalize o movimento, não indique o que vai acontecer: comece!"; "Mantenha sempre o círculo, uma linda roda, mantenha a forma!".

Para o segundo grupo de cinco pessoas, Tom dificultou a tarefa determinando o tempo de doze segundos para o cumprimento de todas as tarefas. E continuou alimentando os grupos ao longo do exercício: "Se a porta se abrir: entre!"; "Mantenha o círculo perfeito"; "Você está participando ou está deixando alguém guiar você?"; "Não desacelere!", "Mantenha a energia alta"; "Tome a decisão!"; "Mantenha as linhas"; "Não demonstre". Havia, obviamente, uma grande pressão: o desafio de cumprir tarefas bastante complexas, a curta duração em que deveriam ser realizadas e a manutenção da qualidade exigida ao longo de todo exercício. Isso nos dotou de uma qualidade de energia física e de atenção aos estímulos muito particular.

24 de Março de 2005 – Condução: Tom Nelis

Hoje Tom dividiu o grupo grande em quatro grupos menores. Enquanto um trabalhava, os outros observavam. Começamos caminhando livremente pelo espaço. Tom indicou uma pessoa para ser o líder e ele mesmo indicava outra de tempos em tempos. Dizia: "Não imite o líder, não faça depois dele, faça junto, no mesmo tempo que ele. Não importa muito o quê você faz, mas faça junto". Ele também dava parâmetros para o líder: "Quando o líder provoca movimentos ritmados é perigoso porque o ritmo engole a percepção do espaço e torna-se tão dominante que impede, ou dificulta sua ruptura ou a possibilidade de uma evolução." Depois, como havíamos experimentado no dia anterior, pediu que a liderança acontecesse sem o seu comando, ou seja, o grupo faria por si próprio as transições.

Depois de um tempo, pediu que formássemos algumas linhas no espaço sem parar de caminhar: uma diagonal, um círculo, um quadrado, um aglomerado de pessoas. O grupo devia solucionar a formação dessas linhas sem combinar e sem que houvesse um líder, a solução devia se dar em deslocamento. A cada nova tarefa, Tom alimentava a realização do exercício: “Não imponha uma solução”, “Não se impaciente, calma!”.

Continuamos trabalhando em grupos de cinco, mas agora Tom sugeriu que explorássemos o espaço da sala, andando livremente. Enquanto caminhávamos, introduziu a ideia de Resposta Cinestésica[239] incentivando a reagirmos aos estímulos do espaço. Nós nos mantínhamos andando, mas agora alguns movimentos aconteciam como resposta aos sons eventuais da sala ou da rua, do deslocamento dos colegas, de movimentos que foram surgindo espontaneamente. Tom nos dizia: “É muito mais interessante ver uma pessoa descobrindo algo, mesmo que mal relacionada com o exterior, do vê-la ensimesmada”.

Parece que é mais interessante arriscar algo na direção certa, mesmo que dê errado, do que repetir padrões antigos. O foco está na relação com o outro, com o Espaço e com o Tempo. O ator é incentivado a percorrer esse caminho desconhecido entre ele e o outro e a explorar essas relações mesmo que fracasse.

25 de Março de 2005 - Condução: Anne Bogart

Hoje a sessão foi conduzida por Anne Bogart, o que aumentou a temperatura do encontro. Após uma breve apresentação, Anne lança a pergunta: “o que vocês estão batalhando como atores?”. Ao final, depois de ouvir as respostas de todos, Anne comentou que era muito importante que cada um soubesse em que direção está caminhando e de que forma o

[239] Cinestesia ou propriocepção é um conceito da Fisiologia. Trata-se da habilidade de perceber o movimento, o peso, a resistência e a posição do corpo no espaço, através não só da visão, mas de todos os sentidos de nosso organismo. Não deve ser confundido com Sinestesia. Como essa distinção só existe na linguagem escrita, quando oriento um exercício prefiro usar o termo resposta kinestésica.

Viewpoints pode ajudar. Salientou que saber o que se quer é extremamente importante, pois é o desejo que de fato orienta o treinamento de cada ator.

Então, passamos para o aquecimento: pediu para que cada um escolhesse um ponto da sala e permanecesse de pé. A tarefa era para que todos nós começássemos a caminhar juntos, ao mesmo tempo. Juntos, nós deveríamos acelerar a velocidade, mantendo a conexão entre todos até atingirmos um clímax, uma corrida. Chegando aí, faríamos o caminho inverso, desacelerando até pararmos todos juntos. Essa proposta não era diferente da anterior, pois para realiza-la sem combinar qualquer estratégia, deveríamos nos concentrar na percepção de nós mesmos e do grupo em um ajuste fino de velocidades, até se conquistar uma progressão coletiva do andar. O foco do exercício estava na relação entre o desejo individual e a necessidade grupal.

Depois desse aquecimento, pediu que cada um escolhesse uma pessoa e que livremente se aproximasse ou se distanciasse dela sem parar de andar. Ainda nesse mesmo jogo, pediu que incluíssemos uma segunda pessoa e, depois de um tempo, uma terceira e que mantivéssemos esses três focos de atenção sem perder nenhum deles. Esse exercício expandiu meu alcance de visão, pois para manter as três pessoas em meu campo, não me era possível focar em nenhuma.

Anne dividiu a sala em dois grupos: ao primeiro pediu que sentasse e ao outro pediu que formasse uma linha no fundo da sala. Essa linha se aproximaria pouco a pouco da boca de cena, todos caminhando sempre juntos, e manteria o olhar na linha do horizonte. Após o primeiro grupo realizar o exercício proposto, Anne fala: “A convenção teatral começa aí – o público vê aquilo que o ator aponta”. Tom complementa: “Na visualização, o ator tende a fechar o foco, isso acaba por concluir a imagem”. Ele aconselha a deixar o foco em aberto, alimentando esse sentido amplo do horizonte, deixando a imagem evoluir em aberto, antes de querer fechar.

28 de março de 2005 – Condução: Tom Nelis

Tom dividiu o grupo em quatro grupos menores. Pediu que cada grupo se mantivesse em fila indiana e que se colocasse um ao lado do outro. Aquele

que está à frente sugere um movimento em deslocamento, segue até o outro lado da sala e depois volta para o final da fila. O segundo repete o movimento do primeiro e adiciona outro movimento e assim por diante até que cada grupo tenha uma partitura de movimentos composta da soma das colaborações de cada um.

Feito isso, Tom elegeu um grupo. Agora, com o grupo disposto não mais em fila indiana, mas um ao lado do outro, em uma extensa linha ao fundo da sala, ele deve iniciar a partitura, todos juntos. Tom chamou a atenção para o início como o momento mais importante do jogo: o *Sats* de Eugênio Barba ou o potencial de energia.

À medida que cada grupo iniciava uma nova rodada, Tom recomendava: “Faça de conta que vocês ensaiaram isso desde o seu nascimento” ou “Não deixe a pesquisa estagnar”. Ele estava nos encorajando a abandonar a insegurança em relação à sequência e nos lançarmos ao jogo. Embora a insegurança fosse óbvia, ele dizia para não ficarmos restritos à sequência ou à forma, chamando nossa atenção para o evento grupal. Também falou do compromisso que cada um tem com o momento da apresentação e do encontro com o público e enfatizou: “Mantenha-se sempre interessado naquilo que está fazendo. Se por acaso a pesquisa se esgota, procure algo”.

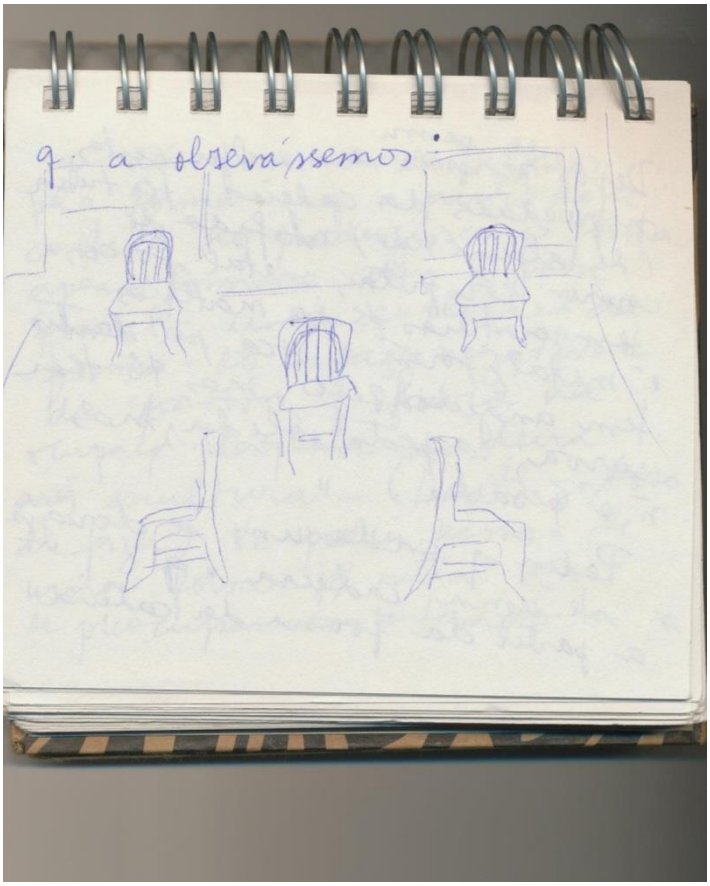
Depois da divertida apresentação dos grupos, Tom chamou cinco voluntários. Pediu que um deles mostrasse sua sequência de movimentos. Depois, a partir da observação atenta dos outros quatro jogadores, pediu que o grupo improvisasse a partir do vocabulário de movimentos apresentado. O grupo estaria livre para propor outros deslocamentos, mas sempre dentro do mesmo repertório e respeitando a sequência. Ao final, pediu para que o grupo, ao longo do exercício, descobrisse um vocabulário comum, algo simples: não a variação de um gesto, mas a possibilidade expressiva de um gesto já existente.

Tom conclui o trabalho do dia com o seguinte comentário: ”O movimento, o gesto, a brincadeira pode ser ingênua ou tola; mantenha, no entanto, uma pesquisa em nível sofisticado”.

29 de Março de 2005 – Condução: Barney O’Hallon

Assim que entramos na sala Barney disse um alto e claro *“Stop!”.* Paramos exatamente onde estávamos. Imediatamente, pediu que observássemos a forma de nosso corpo, nossa respiração e completou: “Perceba como a forma de seu corpo o afeta”. Depois de uma breve pausa, pediu que caminhássemos e então um novo *“stop!”*, mas dessa vez pediu que reproduzíssemos exatamente a mesma forma que havíamos pesquisado anteriormente. Mais uma vez, outra caminhada e um novo *stop*. A partir daí pediu de desenvolvêssemos uma linha de transição entre cada uma das formas, de tal modo que passávamos de uma posição para outra, lentamente, tentando sempre fazer a conexão entre a forma física e a respiração. Finalmente nos sentamos e Barney explicou que o tema do dia seria Forma.

Colocou cinco cadeiras no espaço de jogo e pediu que a observássemos:



Chamou nossa atenção para algumas qualidades das cadeiras, tais como sua textura, cor, temperatura, materiais, volumes, linhas, peso etc. Pediu

para que cada um, a seu tempo, se dirigisse até uma das cadeiras e que, deixando-se inspirar pela sua forma, produzisse um movimento ou figura: uma exploração livre das possibilidades de nosso corpo frente às qualidades formais da cadeira.

A cadeira deixaria de ser um utensílio doméstico e se transformaria em "cadeira escultura". Era possível passar de uma forma para outra sem se preocupar com o tempo. Foi criada uma dinâmica de tal modo que outras pessoas poderiam entrar substituindo aquelas que já estavam com um toque no ombro. Era possível também sair de uma cadeira e dirigir-se para outra, sem precisar sair do jogo. Esse exercício se assemelhava àquele das paredes e também com o dos objetos sobre a plataforma (dia 21 de março). Eles têm como princípio o sentido de composição, seja do corpo do ator e da arquitetura, seja dos objetos entre si ou do corpo do ator e dos objetos.

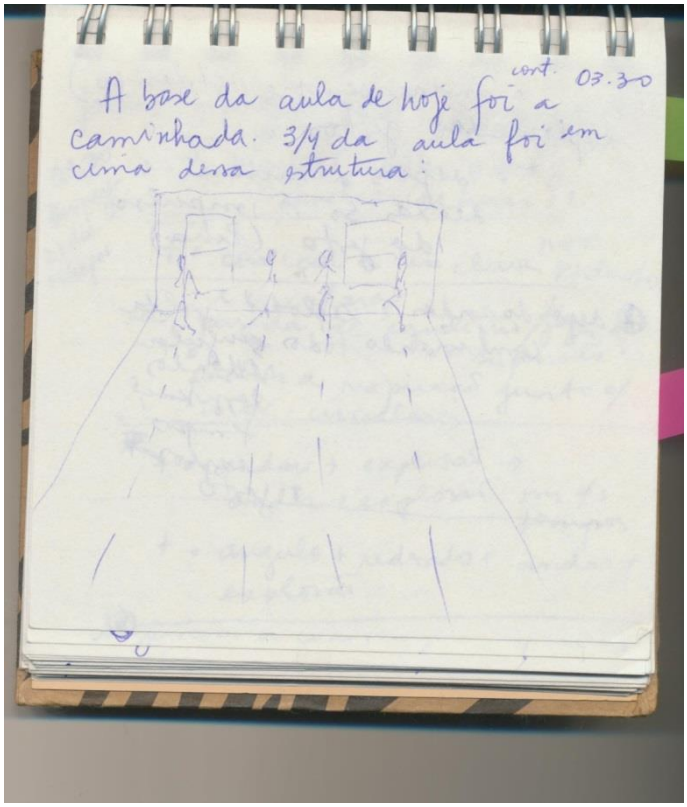
Então, Barney retirou todas as cadeiras e pediu que nos relacionássemos com a arquitetura da sala considerando não só suas paredes, mas também a mobília. Parecia uma dança em que todos se moviam procurando novas relações entre corpo e ambiente. Depois de um tempo de exploração, Barney comenta: "Temos o costume de ter uma abordagem com a personagem apenas pela via de sua psicologia. Um gesto ou uma atitude no palco não é apenas uma consequência psicológica ou interior. Ela também é forma e precisamos ser cuidadosos com essas construções. O trabalho com os *Viewpoints* alerta para outras possibilidades, pois a construção de sentidos ocorre segundo a construção de formas. Arte não é sentimento, é prazer estético".

30 de Março de 2005 – Condução: Barney O'Hallon

Continuando o trabalho de ontem, Barney começou nosso encontro sugerindo que explorássemos, com nosso corpo, o *Viewpoint* Forma. Primeiro, produzindo linhas retas: "Ângulos retos são nítidos e claros, mantenham a pressão, cortem, penetrem, furem o ar". Depois, gradualmente, passamos para as linhas curvas: "Façam uma parada de equilíbrio, criem uma suspensão. Incluam sua respiração conectada ao movimento circular". Barney seguiu

incentivando os deslocamentos e tornando nossa exploração cada vez mais complexa: “Agora em velocidades diferentes”; “Mantenha a exploração dos gestos e não pare de andar”; “Agora vá diminuindo e deixe só o vestígio da forma. Agora, mantenha só o impulso”.

A base de nosso encontro de hoje foi o caminhar. Três quartos da aula foram em cima dessa estrutura:



Os atores se posicionaram ao fundo da sala e deveriam deslocar-se mantendo uma linha reta entre si, chegando à frente todos no mesmo momento. A cada grupo que se formava, Barney comentava a execução do grupo anterior e acrescentava tarefas ao enunciado. Primeiro os atores deveriam improvisar construções físicas em linhas diretas e retas. Barney chamou a atenção para a imobilidade da cabeça: “ela também está em movimento, ela também desenha uma linha no espaço”. Depois pediu uma suspensão, ou pausa, no meio do percurso. E ainda uma maior diversificação das qualidades de movimento: “Corte, perfure, pressione o ar!” Logo após, pediu o contrário: “movimentos redondos e sinuosos”. Chama a atenção para a respiração e também para os dedos: “Quando trabalhamos linhas retas os

dedos devem estar juntos e o polegar para dentro da palma. Já nos movimentos circulares, naturalmente os dedos se separam e se articulam".

Depois de algum tempo nesse exercício, Barney pede movimentos espasmódicos, onde podem estar contidos movimentos angulares ou circulares. E então, propõe gestos cotidianos e, ao contrário do *staccato* da linha anterior, agora sugere que o façamos em *legato*, um gesto enlaçado ao outro. Finalmente pede só o impulso do movimento ou do gesto. Quanto à velocidade, Barney comenta: "A respiração, assim como as qualidades de movimento, nos trazem uma maior vividez da percepção do tempo, pois realçam o ritmo da sequência".

Nesse momento, Barney pediu para que eu e o ator da SITI, Leon Ingulsrud, repetíssemos o que acabávamos de fazer. Vale dizer que, apesar de ter nascido e se criado no Japão, Leon é filho de missionários luteranos, um homem de mais de 1,80 cm, robusto em contraste a mim, com meus mirrados 1,60. Por outro lado, sardentos e ruivos, nós dois formávamos um par curioso, algo entre o tamanho P e o GG.

Enquanto refazíamos nosso exercício, percebi que todos riam muito, mas eu não sabia ao certo do quê, para além de nosso contraste e/ou semelhança física. Depois, perguntei para uma amiga e ela respondeu que nós dois parecíamos criar uma narrativa. Uma história ou talvez uma relação, mas isso estava definitivamente fora de meu controle.

Ao final, Barney fez dois comentários gerais, baseado no que acabávamos de executar: "1. Todo movimento parte do centro do corpo e todas as partes do corpo devem estar comprometidas na mesma ação; Quando o movimento é fechado, sua linha se volta para o centro do corpo e quando ele é aberto, a linha se projeta para o universo. 2. Geralmente, quando entramos no terreno interno, da introspecção, é costume fechar os olhos. Mas não é necessário que seja dessa maneira. É possível realizar o mesmo movimento de introspecção também desenhando com a linha do olhar. O olhar pode tanto ser dirigido para dentro, relacionando-se com as mãos ou outra parte do corpo, como para fora, desenhando uma linha no espaço."

31 de Março de 2005 - Condução: Tom Nelis

Após um breve aquecimento, Tom dispôs cinco cadeiras no espaço cênico, alinhadas uma ao lado da outra no centro da sala e voltadas para a plateia. Então pediu que cinco voluntários se sentassem e lhes disse: “Vocês podem andar, sentar ou ficar de pé, mas não podem sentar-se na cadeira do outro. O que vai determinar quando sentar ou andar são os estímulos de fora”. Foi um ótimo jogo e ficou plasticamente muito bonito.

Depois de mudar a posição das cadeiras, Tom chamou outros cinco participantes e alterou o comando: “Agora, além de andar, sentar e parar, vocês também podem cruzar braços, pernas e mover a cabeça”. Com a nova posição das cadeiras, surgiu nova leitura das relações, acrescidas agora da forma braços e pernas cruzadas.

Novo arranjo das cadeiras e, então, Tom acrescenta: “Agora vocês podem se deslocar livremente, cruzar braços e pernas e, finalmente, sentar na cadeira do outro”. É interessante notar como as histórias brotam a cada nova sessão, sem que houvesse um comando específico para criá-las.

Tom lembrou que no *Viewpoints* o ator entra em jogo para adivinhar ou perceber o que está acontecendo. Isso porque o ator não sabe absolutamente o que pode vir a acontecer. Paradoxalmente, assim que se descobre alguma coisa é o momento de abandoná-la e seguir adiante, buscando novamente aquilo que não se sabe.

01 de Abril de 2005 - Condução: Anne Bogart

Todos em roda e Anne laça a pergunta: “o que vocês aprenderam nessas duas semanas?” Após alguns minutos de reflexão, compartilhamos algumas sensações e arriscamos comentários.

Passamos daí para as sessões de *Viewpoints* livre. Anne pediu um grupo de cinco participantes e sugeriu que eles iniciassem a sessão de improvisação optando por um gesto ou forma que se repetisse ao longo do exercício. Um a um, os atores foram se colocando no espaço e víamos que todos tinham a cabeça recostada nas costas do outro. Assim, iniciou-se a

improvisação. A cada novo grupo que entrava, Anne fazia algumas observações: “Mantenha o repertório de movimento. Seja simples. Evite invenções. Trabalhe com poucos instrumentos, mas articule-os bem”; “Tente manter-se sempre na zona do descobridor, do pesquisador. Pergunte-se: o que está acontecendo agora com esse grupo?”. “Toda improvisação tem um começo, um meio e um fim. Nós, na Arte, transgredimos um princípio natural da vida, que é o declínio depois da metade. Na Arte, a tendência clássica é acelerar da metade para o fim, ou nos últimos 2/3. Caso contrário, o final pode parecer previsível ou monótono”. “Assim que o grupo acha alguma coisa, que geralmente tem início em algo bobo ou estúpido, já é o momento de abandonar, para dar espaço para outro acontecimento. Se você se apega a algo, acaba fechando as possibilidades do jogo”, “Você pode ser você dentro de um grupo, quero dizer que você pode descobrir seu lugar na improvisação. Você pertence ao grupo, mas ao mesmo tempo mantém a sua identidade, aquilo que você é”.

4 de Abril de 2005 – Condução: Tom Nelis

Hoje trabalhamos com texto. Divididos os grupos em A e B. Conjuntamente, em voz alta, decoramos o seguinte trecho de Harold Pinter, repetindo-o várias vezes:

A: Ricardo!

B: Hum...

A: Você pensa em mim quando está com ela?

B: Às vezes. Não muito.

Nós conversamos sobre você quando eu estou com ela...

A: Vocês conversam sobre mim quando está com ela?

B: Às vezes. Isso diverte ela.

A: Diverte ela?

B: Hum...

A: Como vocês conversam sobre mim?

B: Delicadamente.[240]

Em círculo, Tom pediu que formássemos duplas e praticássemos o texto. Ele chamou a atenção para os seguintes pontos:

1. Respeite o texto e diga-o exatamente como foi escrito.
2. Relaxe o maxilar.
3. Não respire depois ou entre a fala do outro e a sua. Respire de tal forma que não haja espaço entre as falas.
4. Apele para o abstrato e evite o psicológico. Explore o som, o *timing.*
5. Coloque sua fala no espaço da mesma forma que se coloca o gesto na arquitetura.
6. Responda ao outro verdadeiramente.

Tom pediu para que cada dupla criasse livremente, sem pensar em personagem ou circunstâncias, uma sequência de quadros ou fotografias. Feito isso, cada grupo apresentou sua sequência. Então, foi pedido que refizéssemos nossos quadros, levando em conta o *timing*, a velocidade de cada transição e a duração de cada momento, de tal forma que evitássemos o congelamento, o quadro parado. Por fim, pediu que introduzíssemos o texto de Pinter. Foi muito instigante observar como a relação mais aberta entre texto e quadro fazia emergir sentidos inusitados, que fugiam dos clichês habituais do triangulo amoroso que o texto sugere. Por perceber uma relação mais abstrata entre os elementos da cena, o espectador se sentia convocado a completar os sentidos existentes entre corpo, texto e intencionalidade (seja na qualidade de emissão do texto ou na qualidade corporal).

Depois da aula, perguntei a Tom se, ao jogar *Viewpoints*, ele tem consciência de tudo que acontece, do todo da improvisação. Ele respondeu que não, mas que às vezes é possível obter essa consciência dependendo da generosidade grupo: “O tempo todo você faz escolhas, ora você ouve, ora você apenas observa ou você pode pensar: eu poderia fazer aquilo com aquele ator. Mas as possibilidades mudam a cada instante. O mais importante do treinamento é ouvir, ampliar sua percepção de si e do grupo”.

[240] Tradução nossa.

Então eu repliquei dizendo que muitas vezes eu não tinha a mínima ideia do porquê da plateia rir. Ele disse: “Não se preocupe com isso. Muitas vezes eu também não sei e isso pode ser um bom sinal porque se você souber ou tentar descobrir, você vai fechar um significado ou perder o momento” [241]. Fica clara a orientação de Tom na direção de deixar as relações em aberto, livres da imposição de um único sentido. Isso foi muito importante para que eu me colocasse em outro nível de pesquisa: cultivar algo interno, mas sem revelar.

5 de Abril de 2005 - Condução: Barney O’Hallon

Começamos direto, sem roda e sem jogo, com as improvisações. “Hoje, nós vamos aprender a ler uma improvisação como se lê um livro”, disse Barney. Ele estabeleceu uma linha imaginária que dividia a plateia da cena: “Qualquer um pode cruzar essa linha e entrar em cena, mas ao fazer isso, dever dizer “começo”. Depois de um tempo, eu direi “fim””, complementou Barney. Sua determinação do corte, no entanto, seria absolutamente subjetiva, mas suficiente o bastante para se ler algo. Uma vez anunciado o “fim”, deveríamos permanecer por mais alguns segundos na posição, para então nos retirarmos de cena.

Começamos, então com breves solos. Depois de um tempo, era possível a participação de mais pessoas em uma mesma improvisação, só que agora, qualquer um da plateia poderia dizer “fim”. Dessa maneira, Barney foi expandindo o enunciado da improvisação de tal forma que agora qualquer um da plateia poderia também dizer “meio”. Depois de algumas rodadas, apenas os atores em cena é que poderiam dizer “começo” e “fim”. Em qualquer um dos casos, o “fim” deveria ser dito não por causa do cansaço ou querendo se ver livre da improvisação, mas porque a cena teria alcançado outro momento e o grupo, atores ou plateia, conseguia reconhecer essa passagem.

[241] Depois dessa indicação, Tom enveredou por um comentário mais pessoal. Falou que eu tenho um corpo muito expressivo, mas me aconselhou a deixar as feições do rosto mais neutras e relaxadas. Ele disse que eu tenho a tendência de reforçar os sentidos. Se eu deixar o rosto mais tranquilo, por outro lado, posso permitir deixar as possibilidades mais abertas, como se houvesse sempre algo por ser descoberto pelo espectador. “Investigue o que acontece na improvisação e se preocupe menos com quem você é. Tente tornar a cena mais misteriosa também para você”.

Esse exercício foi excelente justamente porque, em um grupo grande, é muito difícil identificar os acontecimentos de uma improvisação com seus múltiplos focos. Estabeleci uma relação direta entre o que havia perguntado para Tom no dia anterior, a respeito do controle ou consciência do ator e do porquê das risadas do público na improvisação com Leon, e o que estava experimentando agora. Foi também interessante observar que os grupos que exploraram mais a relação perderam na exploração do espaço da mesma forma que aqueles que se detiveram muito na exploração do espaço e da arquitetura perderam na interatividade de grupo.

Esse treinamento é ao mesmo tempo rigoroso e desafiador para o ator. Chega a ser frustrante perceber que quem assiste às improvisações consegue fazer mais associações e criar mais significados que os atores que estão em cena. Essa falta de domínio ou perda de controle em jogo pode fracassar como pode ser um desafio. “Quem está no palco tem a função primordial de agir. O sentido pode acontecer ou não. O ator deve continuar seguindo. Por vezes ele é empurrado, ou é como que levado a executar tal movimento ou ação. Faça-o, mesmo sem saber por que”, diz Tom.

Se por um lado há certa frustação quanto à falta de domínio ou de controle sobre a cena, por outro isso alivia a carga de responsabilidade do ator frente à cena. Ele não tem como objetivo convencer o espectador de algo. Ele não tem a função de deixar os elementos claros, expressos ou distintos. Pelo contrário, os elementos que ele opera são de outra ordem: manter-se conectado ao grupo, não se fechar em uma única relação, escutar o que a cena exige dele ou qual sua função no momento presente da cena são princípios que envolvem muitos desafios e constantes obstáculos.

A compreensão do que é um momento é muito diferente daquela de Stanislavsky, por exemplo, na qual uma unidade é um acontecimento relevante para a linha de ação da personagem. Já nos *Viewpoints* esse acontecimento pode ser físico, espacial ou musical. A ausência de personagens, de desejos como linha contínua de ação ou mesmo da ideia de conflito instauram outros paradigmas na cena.

6 de Abril de 2005 - Condução: Tom Nelis.

Divididos em pares, nos posicionamos de costas, um para o outro, abandonando nosso peso contra o outro de maneira gradativa. Após esse breve reconhecimento de peso e equilíbrio, Tom pediu que nos dividíssemos em dois grupos, formando duas linhas paralelas, uma de frente para a outra, cada uma ao longo da extensão das paredes. Pediu então que a linha A observasse a linha B à nossa frente e que escolhêssemos, mentalmente, oito pessoas. Pediu, também, que repassássemos os detalhes marcantes de cada uma. Depois, pediu que a linha A se direcionasse para o primeiro de sua lista e que o carregasse até o número dois realizando assim uma sequência de oito carregamentos. Durante cada carregamento, deveríamos emitir a vogal “a”. O grupo ficou apreensivo, pela demanda física aliada à duração extensa do exercício, mas foram surpreendidos pelo impacto visual e pelo vigor sonoro. As vozes ecoavam mais graves e mais encorpadas devido à tonificação muscular gerada pelo excesso de peso. O carregamento e o som davam um sentido trágico à ação, como pietás ou édipos vagando pelo espaço [242].

No próximo exercício, podíamos andar livremente pela sala, brincando com os *Viewpoints*, enquanto sussurrávamos um texto que soubéssemos de cór [243]. Deveríamos estar atentos para perceber quando o texto sai de forma íntegra e clara e quando ele se perde, para explorar o equilíbrio entre o jogo e a emissão do texto e paa notar quando o foco se mantém e quando o foco se perde.

Depois de um tempo, Tom foi chamando nossos nomes e tínhamos que responder com nossos textos, agora em voz alta. “Coloque a palavra no espaço assim como o gesto” e reforçou: “continue no ritmo, mas dissocie de seu primeiro sentido”. O bombardeio de focos e solicitações ao invés de embotar o texto tornou-o ainda mais vivo. Eu me sentia muito presente, muito ali.

---

[242] Não pude realizar esse exercício nem a sequência da saudação ao sol, pois estava em meu sexto mês de gravidez.

[243] É solicitado no momento da inscrição do curso intensivo da SITI que o participante saiba um texto de cor. Por vezes é solicitado um texto específico. Nesse caso, cada um poderia trazer algo pessoal.

Então, dispôs cinco cadeiras alinhadas uma ao lado da outra. Sentados nas cadeiras, pediu que resgatássemos a mesma sensação do exercício do carregamento, ou seja, não entregar seu peso, mas resistir, sustentando-o contra o apoio da cadeira. A cada grupo, Tom fazia comentários específicos para as dificuldades particulares de cada ator. A voz saía com muita nitidez e muito viva.

7 de Abril de 2005 – Condução: Anne Bogart

Nós nos sentamos em roda e ela perguntou o que nós gostaríamos de trabalhar ou ainda aprender. Em geral, todos falaram um pouco da dificuldade em perceber o todo, o grupo. Eu respondi que gostaria de perceber melhor os momentos de uma improvisação e que gostaria de estar um passo atrás de mim mesma. Como estar consciente, quando ouvir, quando concordar ou romper. Sobre minha colocação e de outros que falaram sobre o mesmo tema, ela disse gostar mais do verbo *"notice"* (notar) do que de *"percive"* (perceber). Em inglês, notar é mais ativo que perceber.

Então, passamos para os exercícios. Posicionados em uma linha ao fundo da sala, Anne nos falou um pouco sobre o *Sats* ao mesmo tempo em que nos conduzia para a seguinte posição: pés paralelos, joelhos soltos, olhar tranquilo (*soft eyes*) e perguntou: "Como fazer com que o público olhe para você sem sobressalto?".

Pediu, então, que recuperássemos nossos textos, murmurando-os. E por fim, que atacássemos o texto em uma única respiração, sem pausa. Que seguíssemos para além de nossa capacidade respiratória, utilizando inclusive o ar de reserva. Repetimos essa tarefa algumas vezes. Em uma nova etapa, pediu que mantivéssemos a posição de *Sats*, mas que virássemos de costas para a plateia, pois dessa forma nossa respiração inicial aconteceria fora de seu campo de visão. O texto, no entanto, seria dado de frente, sem pressa. Quando o ar acabasse, respiraríamos profundamente e prosseguiríamos até seu fim. Era um jogo de decompor para reconstruir. O texto dado em fluxo contínuo somado à utilização do ar de reserva, às suspensões em lugares

imprevisíveis e ao desrespeito à pontuação abriu outros significados para o texto.

Após algumas experimentações individuais, ainda parados na posição de *Sats*, passamos a fazer da seguinte forma: assim que um ator parava de falar, outro deveria começar seu texto imediatamente, sem pausa. Para isso, o ator deveria ficar bastante atento à respiração do outro de tal forma que articulasse o fim da fala do outro ao inicio de sua fala. Esse exercício somava coordenação coletiva e autocontrole respiratório.

Em seguida, fizemos a mesma coisa só que no *Viewpoints* livre, ou seja, em movimento. Dessa vez, Anne escolhia quem falaria, chamando pelo nome do ator. Percebi que quando havia muita regra, em exercícios de enunciados complexos, a dificuldade aumentava a tensão ao mesmo tempo em que provocava uma excitação produtiva. O trabalho muitos vezes se deu sob a pressão da execução, nos incentivando a tomar decisões instintivas.

08 de Abril de 2005 – Participação dos atores e músicos da SITI Company. – Condução: Anne Bogart.

A finalização do curso é um dia especial e como é costume na SITI, esse dia é aberto para alguns convidados. Toda a companhia está presente: os atores, os músicos com seus instrumentos, Anne, a produtora e os estagiários. O clima é de festa. Começamos com um breve aquecimento e partimos para as sessões de *Viewpoints* livre, acompanhados de música ao vivo. Cada sessão de improvisação contava com a participação de cinco a sete atores, de forma que tivemos a oportunidade de atuar e observar mais de uma vez. Ao final celebramos com bolos, bebidas e lanches. Foi um dia mais solto e muito informal.