

Viewpoints: efeitos no espaço e no tempo

Sandra Meyer

Universidade do Estado de Santa Catarina

Palavras-chave: Corpo. Percepção. Improvisação. *Viewpoints*.

Introdução

Venho realizando desde 2006 um estudo teórico-prático sobre *Viewpoints*, método desenvolvido pela diretora norte-americana Anne Bogart por meio de experimentação de exercícios de improvisação e composição presentes, especialmente, na obra *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005). A proposta explora processos de criação por meio de improvisação e composição corporal e vocal envolvendo estados de percepção, atenção, escuta e memória. *Viewpoints* é definido por Bogart e Landau (2005) como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada.

Bogart e Landau (2005) relacionam a filosofia dos *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 70. Bogart foi aluna da coreógrafa Aillen Passloff, uma das referências do movimento presente na *Judson Church*, em Nova Iorque, que investigava formas de libertar a dança do drama convencional. Em 1979 Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, inventora do *Six Viewpoints* (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história), um modo de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança. Bogart e Tina Landau expandiram gradualmente para nove *Viewpoints* físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e sete vocais (Altura, Dinâmica, Andamento, Repetição, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre).

Bogart (2005) descreve os *Viewpoints* (e sua visão de Composição) como uma alternativa para as abordagens convencionais de interpretação, direção e dramaturgia, representando um caminho para jovens artistas de teatro americano que herdaram os problemas da “americanização” do sistema de Constantin Stanislavski (1863-1938). Não obstante, a pedagogia proposta por Stanislavski por meio do método das ações físicas foi determinante para a revisão do dualismo corpo-mente no trabalho do ator, propondo novo enfoque para o trabalho sobre memória, emoção e imaginação, dentre outros aspectos da atuação.

A herança causada pela compreensão limitada das relações entre ação e emoção, é reforçada por Bogart (2005). O esforço por encontrar uma emoção particular afastaria o ator do propósito de executar uma ação, distanciando os atores uns dos outros e da platéia: “[...] ao invés de forçar e fixar uma emoção, o treinamento *Viewpoints* permite que sentimentos surjam a partir da atuação física, da verbal e de situações imaginárias compartilhadas pelos atores” (BOGART, 2005:16). Neste sentido, Bogart se aproxima de forma mais coerente às investigações de Stanislavski ao propor o método das ações físicas.

Neste artigo resalto os “efeitos” do *Viewpoints* no que se refere ao desenvolvimento de uma conduta mais sensível e perceptiva por parte do ator/bailarino na geração de material improvisacional e

compositivo. Por outro lado, aponto para a forma com que a diretora americana insere o ator/bailarino num tipo de organicidade compartilhada de suas ações. Ela sugere novas possibilidades de gerar ações baseadas na consciência do tempo e do espaço na relação entre os atores, ao invés de intenções prévias simuladas por um viés excessivamente individual e subjetivo, nomeado pela diretora como “psicológico”.

A escuta no tempo e espaço

As primeiras sessões realizadas com o grupo de pesquisa da UDESC já nos colocaram em contato com um aspecto importante do método, nomeado por Bogart (2005:32) como “escuta extraordinária” ou a “consciência contínua dos outros no tempo e espaço”. Um dos exercícios iniciais dos *Viewpoints* propõe uma caminhada em grupo pelo espaço somente quando alguém se move e, quando alguém cessa de se mover, todos devem parar simultaneamente. A percepção dos micros movimentos, do agir e do parar, auxilia o ator a aguçar sua atenção. Na aparente simplicidade da proposta reside uma conduta extremamente complexa para o trabalho em grupo.

Num outro exercício, intitulado *grid* (grade), onde os nove pontos de vista são articulados sob linhas imaginárias no espaço, Bogart evoca o pensamento de Bertolt Brecht: “Não se mova a não ser que haja uma razão para se mover, e o desejo por variedade não é uma razão suficiente (BRECHT apud BOGART, 2005:70). Em todas as improvisações o movimento deve ser realizado por uma razão, contudo, esta deve ser de caráter “formal, compositivo e intuitivo. *Viewpoints* = escolhas feitas sobre o tempo e o espaço. Todo movimento é baseado em algo que já está acontecendo [...] (BOGART, 2005:71).

Os *Viewpoints* e o trabalho sobre a composição oscilam entre o movimento e a pausa, entre o desejo pela variedade de ações e a economia do movimento. Ora limitando o corpo a ações mínimas, ora incitando a profusão e diversidade de formas, o método permite ao ator a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se insere.

A percepção do corpo no espaço-tempo é determinante para a prática sugerida pelos *Viewpoints*. É por meio da percepção que o organismo apreende, seleciona, organiza e transforma as informações que lhe chegam do ambiente. Alain Berthoz (apud CORIN, 2001) alerta que perceber já é, de alguma forma, agir, uma vez que terminações nervo-musculares já são ativadas quando imaginamos ou observamos movimentos. A percepção é guiada para a ação e a intenção da ação modifica a percepção (BERTHOZ apud CORIN, 2001: 92). Neste sentido, o método de Bogart permite vivenciar de forma intensa a transição da ação à percepção e da percepção à ação, considerando que não são processos separados temporal e hierarquicamente.

Organicidade compartilhada

Além do enfoque sobre a percepção, outra questão instigante na proposta de Bogart refere-se ao modo com que investiga a organicidade das ações, numa perspectiva descentralizada e compartilhada, abrindo brechas para séries diferenciadas convergirem e criarem sentido ao acaso. Ao discorrer sobre o seu

método de composição Bogart (2005: 187) chama a atenção sobre o que seria para ela o teatro: um ato feito de contrastes e por caminhos diversos. Ela cita o dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), quando este insiste que o teatro começa no desacordo e na diferença entre o que vemos e o que ouvimos, e não na coincidência destes caminhos. Ao colocar em relação ações geradas por aspectos distintos e não causais, sendo que um não ilustra ou explica ao outro, o sentido gerado pelo atrito destas condutas dos atores potencializa-se.

Esta proposição, a exemplo do movimento dançado proposto pelos artistas americanos “pós-modernos”, e que está na origem dos *Viewpoints*, gera sentidos na ação, não restrito a formas “expressivas” *a priori*. O “conteúdo” que eventualmente pode vir a ser gerado dificulta a leitura significativa, algo próximo da ordem do conhecido, mas, inevitavelmente, dispara sentidos. Se considerarmos que o sentido não seria somente um princípio pré-determinado ou uma origem a ser restaurada ou descoberta, mas um efeito ou um acontecimento aproximamo-nos da proposição deleuziana. De acordo com Deleuze (2000) o significado é da ordem do conhecido, cujo bom senso afirma uma direção orientada na flecha do tempo, em que o mais diferenciado se torna mais legível. Já o sentido é produzido, é sempre um efeito, não é princípio ou origem.

Em diversos exercícios Bogart propõe que os atores criem partituras e investiguem formas de falar um texto sem mudar os movimentos previamente compostos. A justaposição casual da palavra e do movimento serve para “clarear um ao outro”. Desta forma, os atores tendem a não representar “psicologicamente” ou de forma ilustrativa, mas ao invés disso atuam uns com os outros, atentos as modificações de sentido quanto à velocidade e dinâmica das ações. “Eles deixam as conclusões para os espectadores” (BOGART, 2005:118).

Ao sugerir práticas cujas séries são autônomas (texto, partitura, voz) Bogart submete o sentido ao corpo - em sua complexa rede de intensidades e fluxos - na relação com o outro, e não por meio de uma “interioridade” separada. De forma que o mundo é percebido nem do exterior nem do interior do corpo, mas do “exterior do interior”, “da zona de fronteira em que o interior e o exterior se sobrepõem”, em conformidade com o ponto de vista cognitivo aberto e relacional proposto por Gil (apud FONSECA; ENGELMAN, 2004: 25). O sentido, neste caso, não é algo a ser descoberto, mas surge tal qual um efeito, por meio de sucessivas maquinações.

Bibliografia:

- BOGART, Anne. LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition**. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- CORIN, Florence. Les sens du mouvement. Interview D’Alain Berthoz. **Vu du corps**. Contredanse/Nouvelles de danse, Bruxelles, n. 48/49, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GIL, José. Abrir o Corpo. IN: FONSECA, Tania. ENGELMAN (Orgs.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

