

Apontamentos sobre a técnica dos viewpoints em experimentação prática

por Miriam Rinaldi²⁰

Resumo: Inspirada nas inovadoras experimentações no terreno artístico, ocorridas nas décadas de 1960 e 1970 em Nova Iorque (EUA), a coreógrafa Mary Overlie criou uma técnica de improvisação, os *six viewpoints*. Mais tarde, essa técnica foi desenvolvida e sistematizada por Anne Bogart, diretora da SITI Company. Sua ênfase está na articulação das categorias de Tempo e Espaço por parte do ator, que toma seu corpo como instrumento de composição da cena. O presente artigo apresenta alguns fundamentos da técnica. Interessa especialmente estudar e analisar a relação entre o processo criativo do ator e a metodologia dos *viewpoints*.

²⁰ Atriz formada pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas, pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp); professora no curso de Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Participou do Teatro da Vertigem por mais de 10 anos. Dedicou-se à pesquisa em *Viewpoints* desde 2008.

Palavras chaves: *Viewpoints*, Anne Bogart, Mary Overlie, composição, técnica, ator.

Abstract: Inspired by the innovative artistic field trials, which occurred in the 1960s and 70s in New York choreographer Mary Overlie created a technique of improvisation, the Six Viewpoints. Years later, this technique was developed and systematized by Anne Bogart, director of SITI Company. Its focus is the articulation of the categories of time and space by the actor, who takes his body as a tool for composition of the scene. This paper analyzes presents some milestones of the technique. Especially interested in studying and analyzing the relationship between the creative process of actor and the methodology of Viewpoints.

Keyword: *Viewpoints*, Anne Bogart, Mary Overlie, composition, technique, actor.

OS VIEWPOINTS: UM PERCURSO PESSOAL

O que motiva um ator a escolher determinada técnica ou treinamento? Seria uma meta, um desejo ou uma ideologia?

Tomei conhecimento dos *viewpoints* durante a criação do espetáculo *Apocalypse 1,11*, em 1999. Cinco anos depois, me inscrevi no curso intensivo de *viewpoints* com a companhia teatral SITI (Saratoga International Theater Institute) em Nova Iorque²¹.

“O que estão batalhando em vocês como artistas? O que estão perseguindo?”, foram as perguntas que Anne nos fez no primeiro encontro do curso. Um a um fomos tecendo nosso rosário de deficiências e nossas contas de desejos. Como veremos, *viewpoints* não são uma técnica que compreende um conjunto fechado de códigos. Ao invés disso, eles propõem um sistema de peças que podem ser livremente combinadas. Por se tratar de um sistema aberto, a pergunta ou questão pessoal, “aquilo que se busca” funciona como um farol por onde o praticante pode se orientar²². A autonomia do ator diante das escolhas do treinamento, bem

²¹ A SITI foi fundada em 1992 em Saratoga Springs (Nova Iorque), por Anne Bogart e Tadashi Suzuki, cujas bases do trabalho dos atores são o treinamento das técnicas de *Viewpoints* e o método de ator criado por Suzuki.

²² Essa maneira de encarar o trabalho do ator sobre si mesmo não está distante daquela exigida por Jerzy Grotowski, em que a única prática que merece o nome de treinamento é

como a correção, a assiduidade e o rigor ficam a cargo do praticante, o que enfatiza seu comprometimento e sua responsabilidade. Portanto, aquilo que se adquire com a prática de *viewpoints*, independente do nível técnico, são escolhas – ideológicas ou afetivas – do ator.

A sensação de liberdade que experimentava ao longo das sessões de improvisação era de uma euforia infantil, que me despia de antigos hábitos de construção de cena e de jogo entre os atores.

Um ano depois, me inscrevi em outro curso intensivo. Dessa vez, me deparei com uma das questões mais difíceis: Como utilizar os *viewpoints* nos ensaios? Como aplicá-lo em uma peça? Foram escolhidos cinco candidatos para trazerem pequenos estudos, e eu fui um deles. Será que a proposta de utilização da técnica, independente do contexto, da cultura ou do projeto do artista, possibilita que os *viewpoints* possam ser manipulados sob qualquer circunstância, não se atendo a uma única estética ou linguagem? Transformar a experiência do treinamento – pessoal e isolada (afinal, tratava-se de um *workshop* com duração de poucas semanas, com um grupo de pessoas que nunca haviam trabalhado juntas) – em uma experiência compartilhada, foi um exemplo claro de quão aberta essa técnica poderia ser. Antes de uma *expertise*, a técnica difunde um princípio que pode ser largamente contextualizado.

Outro aspecto importante que deve ser considerado na metodologia é que parte do aprendizado dos *viewpoints* se dá na observação. Para tanto, o grupo deve ter um número razoável de participantes que dê a oportunidade para cada um, em algum momento, apenas observar uma sessão de improvisação.

Como eu já havia realizado os dois cursos intensivos oferecidos pela SITI, enviei um *email* para Mary Overlie²³, criadora dos *viewpoints*, na intenção de dar continuidade àquilo que havia começado. Passei a frequentar seu curso na Experimental Theater Wing (ETW), da Universidade de Nova Iorque, por mais de dois meses. Overlie forneceu os pilares filosóficos que sustentam a prática. Porém, durante meu acompanhamento, pude perceber que a maneira como Overlie sistematiza e organiza os exercícios era muito diferente daquela que havia experimentado anteriormente.

Suas sessões de *viewpoints* eram muito mais soltas e de longa duração. A observação não era uma estratégia metodológica e a aula

exatamente aquela que não tem método único, tampouco pode ser considerada universal (*The theatre of Grotowski, London: Methuen, 1985* apud Lisa Wolford, "Grotowski's vision of the actor": 1995).

²³ Para mais informações, consultar: <<http://drama.tisch.nyu.edu/object/OverlieM.html>>.

era entremeada de longas explicações. A experiência com Mary Overlie trouxe para minha pesquisa um enriquecimento filosófico e conceitual rico ao entendimento dos *viewpoints*. A coreógrafa apresentou outra forma de abordagem e, apesar de menos eufórica, eu estava bastante impressionada com a consistência dos princípios, com a maneira como Overlie reconstruía os conceitos que ela mesma elaborara, refazendo os caminhos do pensamento com esmero. Durante o período em que acompanhei suas aulas, percebi que o Zen e o conceito de Composição, tanto do ponto de vista das Artes Visuais quanto da Dança, eram fortes referências no pensamento e na forma de organização dos materiais do *The Six Viewpoints*, nome conferido à sua teoria.

Um ano após meu retorno ao Brasil, em 2008, criei um grupo de estudos composto de alunos recém-formados no curso de Artes do Corpo da PUC/SP, onde leciono, e de atores profissionais. No evento *Urdiduras da Performance*, o grupo (formado por Cris Lozano, Cristina Rocha, Emerson Rossini, Camila Ventureli e Joaquim Lino) teve a oportunidade de mostrar sua apropriação da técnica. Nossa aula aberta foi dividida em três partes: aquecimento, apresentação prática dos *viewpoints* e improvisações.

BREVE HISTÓRICO

Os *viewpoints* foram criados pela coreógrafa norte-americana Mary Overlie, que dedica a origem da técnica à influência de uma comunidade de artistas desconstrucionistas com quem conviveu em Nova Iorque entre 1960 e 1970. Esses artistas transformaram sua maneira de relacionar os elementos compositivos da cena e os princípios que envolvem o fazer teatral. A ideia de engrenagem e de lógica é muito importante para a compreensão de como seu sistema funciona e está interligado. Para Overlie, toda arte funciona por meio de uma combinação de informações dentro de um sistema lógico específico. Em 1978, Overlie iniciou um programa de treinamento na Universidade de Nova Iorque que foi sendo desenvolvido ao longo dos anos e que, segundo ela, só foi concluído como teoria em 2002.

A técnica nasceu a partir de questionamentos sobre coreografia e migrou para o teatro justamente porque emergiu de um período efervescente, abundante em produções de linguagens híbridas. Críticos e estudiosos se esforçaram para entender as experimentações artísticas desse período e, com certa dificuldade, tentaram distinguir as linguagens, inclusive a relevância de tal distinção. De certo, o grau de hibridiz

subtrai nem agrega valor de importância a uma obra de arte, mas, nesse período, afirma-se como fator pioneiro e marcante.

Os territórios e as fronteiras entre as artes tornaram-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 maior elasticidade das nomenclaturas, por um lado, e, por outro, a revisão de conceitos e de suas especificidades. Foi assim na passagem da escultura, assentada em seu pedestal, para obras superdimensionadas de Claes Oldenburg, nas intrigantes experimentações de Trisha Brown e seus dançarinos escalando paredes durante o apogeu da Judson Church ou, mais tarde, na polêmica discussão suscitada pelas peças de Pina Bausch, se dança-teatro ou teatro-dança. 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.

Apesar da extensa gama de experimentações, é possível encontrar algumas características comuns em obras desse período: a crença em uma arte não hierárquica – tanto do ponto de vista estético, em que cada elemento compositivo tem a mesma importância, quanto do ponto de vista ético, em defesa por uma arte democrática em que todos teriam igual acesso e oportunidades dentro da cena e fora dela. Revela-se o desejo por uma arte em “tempo real” por meio de estruturas de jogos ou tarefas que incluíam *performers* e público, como em obras inovadoras como *18 Happenings in Six Parts* de Allan Kaprow (1959) ou *9 Evenings*, evento idealizado por Robert Rauschenberg em 1966. A palavra *performance*, tal como a compreendemos hoje, ainda não existia, e o *happening* acabava de firmar-se. Mergulhada em um cenário de inovações no campo das artes, de intenso diálogo entre artistas e de questionamento das fronteiras entre as linguagens, a coreógrafa e dançarina Mary Overlie emoldura os fundamentos de sua técnica e cria os *Seis pontos de vista* (*The Six Viewpoints*)²⁴: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História.

Em 1979, a diretora Anne Bogart encontra-se com a coreógrafa Mary Overlie, na ocasião, ambas professoras da Universidade de Nova Iorque. Anne apaixona-se pelo sistema e, ao longo dos anos que se seguem, ela e sua companhia desdobram os seis em outros *viewpoints*.

Mas foi apenas em meados da década de 1990 que os *viewpoints* alcançaram maior interesse e repercussão entre atores e artistas do mundo

²⁴ Conferir em: <<http://www.sixViewpoints.com/>>.

inteiro graças aos espetáculos e *workshops* de Bogart e seu grupo.

Anne Bogart e Mary Overlie seguiram por caminhos distintos. Apesar de terem sido colaboradoras, há certa tensão quanto à discussão do rumo que Bogart tomou. Enquanto Overlie, de maneira mais solitária, dedicou-se ao embasamento dos aspectos filosóficos da técnica, que resultou na criação de um *site* e na publicação de raros artigos, Bogart e sua companhia conseguiram sistematizar a técnica criando exercícios que revelam seus princípios de maneira clara, além de difundir os *viewpoints* em *workshops* bem-sucedidos e, mais recentemente, publicar, em 2005, o livro *The Viewpoints Book, a practical guide*. Várias pessoas tomaram conhecimento do trabalho de Overlie por meio de Bogart que, por sua vez, nunca negou o brilhantismo do sistema inventado por Mary.

Nas escolas de teatro, e mesmo entre artistas norte-americanos, a técnica de *viewpoints* é colocada ao lado de outras técnicas de ator, como a de Michael Chekhov, Stella Adler, Sanford Meisner e Uta Hagen. A técnica dos *viewpoints* já preenche os currículos universitários com aulas na Universidade de Columbia e na Tisch School of Art, onde Bogart e Overlie são professoras, respectivamente.

No Brasil, a técnica vem ganhando espaço em cursos de Artes Cênicas (CAC/ECA/USP), Universidade Federal de Santa Catarina (grupo de estudos da professora Sandra Meyer) e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Entre os grupos de teatro que se utilizam da técnica, destacamos OPovoemPé (SP), Súbita Companhia (PR), Coletivo Improviso (RJ) e Espanca! (MG)²⁵.

O QUE É A TÉCNICA DOS VIEWPOINTS?

Viewpoints é uma técnica de improvisação que compreende um sistema organizado de categorias relacionadas à noção de Tempo e de Espaço. Como vimos, há duas maneiras de compreender os *viewpoints*: aquela original, de Mary Overlie, e a que Anne Bogart desenvolveu posteriormente. A explicação a seguir advém da experiência com Anne e a SITI Company (o que nos pareceu mais adequado para nossa aula aberta).

Como toda técnica de improvisação, os *viewpoints* também estão

²⁵ Segundo Rinaldi, para 2013, a editora Perspectiva prevê a publicação da edição brasileira do *The Viewpoints book*, de Tina Landau e Anne Bogart.

ligados ao momento presente e conjuga acaso e controle. Ela pode ter como finalidade o refinamento da escuta e da presença do ator, a formação de um grupo de trabalho ou, ainda, facilitar o domínio do movimento sobre o palco convencional ou em qualquer outra arquitetura destinada à ocupação cênica (rua, *site specific*, intervenção urbana). Sua ênfase está na produção de movimentos físicos, corporais. Em uma sessão de *viewpoints* não há, obrigatoriamente, um enunciado prévio. Os jogadores entram um a um, olham-se e começam a jogar. Pode haver, no entanto, uma ou mais tarefas a serem realizadas pelo grupo ao longo da improvisação. Cada participante articula as nove categorias de tal forma que as imagens produzidas por seus movimentos transformam-se e ressignificam-se continuamente.

A técnica de *viewpoints* não apresenta uma codificação de movimentos, como o balé, por exemplo, mas um conjunto de princípios que o ator organiza ao longo da improvisação. Nesse sentido, os *viewpoints*, como treinamento, não levarão seu praticante a um virtuosismo, senão a um maior nível de sensibilidade e de refinamento das escolhas.

Os *viewpoints de tempo* são: Velocidade (do lento ao rápido), Duração (unidade de tempo para marcar um momento ou etapa), Repetição (de percurso, de gesto, de velocidade ou ainda uma combinação de todos), Resposta Cinestésica (reação física a um elemento externo, como um som ou um gesto). Os *viewpoints de espaço* são: Forma (linhas produzidas pelo corpo humano, curvas, retas ou a combinação delas), Espaço Relacional (distâncias entre os corpos), Gesto (comportamentais, sociais, expressivos etc.), Arquitetura (linhas, volumes, texturas, cores do espaço circundante) e Topografia (desenho do deslocamento). Os nove *viewpoints* funcionam como cartas que o jogador lança e combina no momento do jogo. A orientação é que o jogador fique consciente de quais *viewpoints* está articulando ao longo de uma improvisação.

O jogador de *viewpoints* está permanentemente fazendo escolhas que são negociadas na especulação por um “eu” e por um “outro”, entre os desejos individuais e as necessidades do grupo. O que a distingue das demais técnicas é que, de modo geral, apesar de terem fundamentos comuns, como a noção de Tempo e Espaço, os *viewpoints* não encerram a cena em uma única circunstância ou situação (tradicionalmente reconhecidas pelo *onde, quando, o quê e quem* da ação), mas, como vimos, a partir de outras nove categorias.

Não é incomum encontrar artistas entusiasmados pela técnica e não menos raro os que a veem como moda ou tendência passageira.

Acreditamos, no entanto, ser de extrema importância que os *viewpoints* sejam difundidos e discutidos. Só assim poderemos analisar criticamente sua importância e relevância; se tal técnica reflete, amolda ou camufla as necessidades e buscas do ator em sua produção artística. Parece-nos, no entanto, que tal entusiasmo esteja associado ao fato de a técnica ser uma possibilidade de expandir os alicerces da cena e de oferecer outra abordagem revigorada na maneira de lidar com antigos paradigmas da construção dramática, seja em nível textual ou de composição da cena.

Referências bibliográficas

- BANES, Sally. *Greenwich Village: 1963*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARTOW, Arthur. *Training of American actor*. New York: Theater Communications Group (TCG), 2006.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and composition*. New York: TCG, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. In: *October 8* (Spring 1979), The MIT Press, pp. 30-44.