

**O treinamento com os *Viewpoints* e a dimensão da repetição no  
trabalho da e do *performer***

**Mariana Corrêa Braga da Silva**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas**

**Maio, 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, realizada sob a orientação científica: do professor Doutor João Garcia Miguel, Professor Convidado do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

*Dedico esta dissertação aos meus pais, Ana Cristina e José Felipe,  
por todo o apoio que me dão na busca pelos meus sonhos.  
A vocês, serei eternamente grata.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a minha família, em especial aos meus pais e ao meu irmão, por acreditarem em mim, por todo o suporte e incentivo. O meu muito obrigada, pelo amparo e por comprarem todas as minhas ideias, me ajudando a correr atrás e chegar junto dos meus sonhos. Não tenho palavras para descrever o quanto são importantes para mim. Amo vocês!

Ao Rodrigo, por todo o amor, carinho, apoio e estímulo que me deu, por todas as conversas motivadoras, especialmente quando me faltava coragem. Obrigada pela parceria!

Ao meu orientador, João Garcia Miguel, por topar fazer parte desse processo e por toda a paciência nos momentos de incerteza.

Ao Coordenador do Departamento de Artes Cênicas, Paulo Filipe Monteiro, por todo o apoio dado ao longo dessa jornada.

À Joana Pupo, por toda a sua generosidade, pelas experiências e trocas que tivemos ao longo deste processo.

À Anne Bogart, pelos ensinamentos e pela experiência incrível e enriquecedora que proporcionou em sua *Masterclass*.

À Luana Proença e Vagner Vargas, por todas as dicas e ajuda que me proporcionaram nesse percurso.

Às minhas amigas Daniela, Mariana V., Mariana B., Georgia e Isadora, que se fizeram sempre presentes nos meus momentos de crise e insegurança. Obrigada por toda a força, vocês são mulheres incríveis!

A todos os meus colegas de Mestrado, em especial Almir, Miriam, Tiago, Bruno, Alexandre e Daniela M. por todos os desabafos, conversas e incentivos.

À Rita Pinheiro, por sempre me ouvir, e por todos os conselhos.

À Guto Martins, por me lançar a proposta do Laboratório Investigativo, e aos participantes Fábio do Vale, Larissa Cintra, Magnum Soares, Antonio Vilar, Marina Rainho e Lucas Medeiros. O meu muito obrigada por toparem fazer parte dessa pesquisa!

À Soraya Bastos, que me incentivou e encorajou a embarcar neste processo. Obrigada por ser uma professora e amiga incrível!

A todos os professores que passaram pela minha vida, por me impulsionarem a aprimorar os meus estudos e me instigarem na busca pelo meu crescimento como artista.

Por fim, a todos que de forma direta ou indireta acrescentaram para a realização deste trabalho. A todos que acreditaram em mim. Palavras jamais serão o suficiente para descrever a minha gratidão. Muito obrigada!

# O TREINAMENTO COM OS *VIEWPOINTS* E A DIMENSÃO DA REPETIÇÃO NO TRABALHO DA E DO *PERFORMER*

MARIANA CORRÊA BRAGA DA SILVA

## RESUMO:

Esta dissertação busca analisar a relevância do treinamento com os *Viewpoints* no trabalho da e do *performer*, e no uso do atributo da repetição na busca por um corpo consciente em cena. Com base na perspectiva de Anne Bogart e Tina Landau, os *Viewpoints* são propostos como os pontos de partida para a investigação acerca da relação perceptiva no espaço e tempo em um processo investigativo e/ou criativo. Nesta pesquisa, será realizada uma reflexão quanto ao possível aprimoramento das capacidades perceptivas da e do *performer*, mediante o treinamento com os *Viewpoints* e dos princípios que fundamentam seu sistema, em confluência com um trabalho a partir da repetição, no intento de atingir um corpo aberto, consciente e afinado com o todo.

PALAVRAS-CHAVE: *Viewpoints*, corpo, *performer*, repetição.

# **TRAINING WITH THE VIEWPOINTS AND THE DIMENSION OF REPETITION IN THE WORK OF THE PERFORMER**

**MARIANA CORRÊA BRAGA DA SILVA**

## **ABSTRACT:**

This dissertation seeks to analyze the relevance of the Viewpoints training in the work of the performer and the use of the attribute of repetition in the search for a conscious body on the scene. Based on the perspective of Anne Bogart and Tina Landau, the Viewpoints are proposed as the starting points for the investigation of the perceptual relation in space and time in an investigative and/or creative process. In this research, a reflection will be made on the possible improvement of the performer's perceptual abilities, through training with the Viewpoints and with the principles that base their system, in confluence with a work on repetition, in an attempt to reach an open and conscious body, in tune with the whole.

**KEYWORDS:** Viewpoints, body, performer, repetition.

# ÍNDICE

Introdução .....	1
Capítulo 01 – DOS VIEWPOINTS À REPETIÇÃO .....	7
1.1 Contexto Histórico .....	7
1.1.1 Mary Overlie .....	10
1.1.2 Anne Bogart e o seu encontro como os Viewpoints .....	11
1.2 Os Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau .....	14
1.2.1 Viewpoints Vocais .....	16
1.2.2 Viewpoints de Espaço - Forma, Gestos, Arquitetura, Relação Espacial, Topografia.....	16
1.2.3 Viewpoints de Tempo - Andamento, Duração, Resposta Cinestésica, Repetição.....	18
1.3 As dimensões da repetição no Teatro .....	19
Capítulo 02 – INDUZINDO UM CORPO ABERTO .....	26
2.1 Princípios Expansores - <i>Soft Focus</i> , Escuta Extraordinária, Contínua Atividade, <i>Feedforward</i> e <i>Feedback</i> .....	29
2.2 <i>SATS</i> : Impulsionando um corpo energético.....	36
2.3 Estabelecendo um corpo consciente .....	40
Capítulo 3 - OS ATRIBUTOS DA REPETIÇÃO NOS <i>VIEWPOINTS</i> .....	46
3.1 A importância da regularidade de um treinamento .....	46
3.1.1 Corpo-memória .....	48
3.1.2 A conquista de uma liberdade .....	52
3.2 A repetição nos <i>Viewpoints</i> .....	55
3.2.1 Exercícios de repetição e(m) uníssono .....	56
3.2.2 O <i>Viewpoint</i> da Repetição .....	60
3.2.3 A Repetição em busca da precisão no L.I .....	64
3.3 O enclausuramento pela (R)repetição .....	71

3.4 O treinamento com os <i>Viewpoints</i> e a Repetição: o ponto de encontro .....	75
Conclusão .....	79
Referências Bibliográficas .....	86
Apêndice A .....	92
Apêndice B .....	94
Apêndice C .....	96
Apêndice D .....	97
Apêndice E .....	98
Apêndice F .....	99
Apêndice G .....	101
Anexo 1 .....	103
Anexo 2 .....	107
Anexo 3 .....	109
Lista de Figuras.....	111

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CAL — Casa das Artes de Laranjeiras

LEC — Laboratório de Experimentação Cênica

FCSH — Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

L.I. — Laboratório Investigativo

ESTC — Escola Superior de Teatro e Cinema

IPL — Instituto Politécnico de Lisboa

## INTRODUÇÃO

Como sou uma atriz que integrou o mundo das artes pela dança, o corpo em cena sempre foi algo que me instigou. O corpo quando entra e se coloca em cena, faz prender a respiração. O corpo como potência intensiva, tamanha é a sua energia, seu brilho. O corpo que transmite, que é expressivo e que se transforma em linguagem poética e criadora. É este o corpo que me interessa como foco investigativo, e venho sobre ele estudar neste trabalho.

Muitas vezes, percebo *performers* em cena desconectados de si, de seus corpos, do entorno. *Performers* que, sob a repetição diária de um processo, tornam-se obsoletos, automatizados na ação. Em face disso, percebo quando um corpo não está à vontade em si mesmo, quando em cena, desconfortável no ambiente, no tempo e no espaço.

Percebendo que a presença de uma/um<sup>1</sup> *performer* é condição primordial para a existência do acontecimento teatral, e acreditando que seu corpo é o instrumento basilar para o ato criativo, passei a me questionar sobre as possíveis formas nas quais uma/um *performer* poderia desenvolver um corpo mais consciente de si e de seu entorno, seja em cima dos palcos ou fora deles.<sup>2</sup>

Ao longo de meus estudos, experiências práticas e pesquisas com diferentes tipos de práticas corpóreas, tive a oportunidade de experienciar a técnica dos *Viewpoints*<sup>3</sup>. Meu primeiro contato com os *Viewpoints* foi ainda no Brasil. Tornei-me vagamente familiarizada com a prática por conta de exercícios realizados com a Professora Sueli Guerra, em aulas de prática corporal, ainda na Faculdade CAL de Artes Cênicas, no Rio de Janeiro, Brasil. Com Sueli Guerra, realizamos um trabalho com cenas compostas a partir dos *Viewpoints*, mais especificamente com o *Viewpoint* de Espaço, a Topografia<sup>4</sup>. Mas, foi em um *workshop* com Joana Pupo<sup>5</sup>, proporcionado pelo LEC - Laboratório de Experimentação Cênica da FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em maio de 2018, no Polo Cultural Gaivotas em Lisboa, Portugal, que meu interesse pelos *Viewpoints* ampliou.

Durante esses encontros, percebi como o treinamento com os *Viewpoints* pode servir como recurso não só para com o processo criativo de artistas, mas também para um maior entendimento e compreensão de seus corpos com relação ao espaço que ocupam. As

---

<sup>1</sup> Neste caso, separo os dois gêneros. Mas, ao longo do trabalho, irei assumir as terminologias no gênero feminino. A justificativa para tal escolha será apresentada mais a frente na Introdução, na página 2.

<sup>2</sup> Vale destacar que, por mais que esta pesquisa possa ser direcionada tanto para atrizes/atores quanto para bailarinas/bailarinos, o enfoque é para o trabalho da *performer* na encenação teatral.

<sup>3</sup> Os *Viewpoints* serão mais aprofundados no Capítulo 1, em 1.2, a partir da p. 14.

<sup>4</sup> Tal *Viewpoint* será explicado e aprofundado em 1.2.2, a partir da p. 18.

<sup>5</sup> Joana Pupo (1978) é atriz, criadora e professora. Desde o seu Mestrado em Teatro (2010) que persegue o treino com os Métodos Suzuki e *Viewpoints*, que conheceu durante a École des Maîtres, com o encenador Enrique Diaz, do Brasil. Desde então, no encalce do trabalho realizado com Anne Bogart e os atores da SITI Company, que encontra regularmente, tem aprofundado estas metodologias à volta do triângulo criação-formação-investigação.

experiências vividas nesse *workshop* me fizeram perceber que os *Viewpoints* não se constituem como algo que seja imposto e restrito, mas como uma técnica de trabalho criativo, na qual dentro de sua linguagem e codificação, busca-se encontrar liberdade e autonomia para criar e estar.

Os *Viewpoints*, em toda a sua amplitude de possibilidades de exploração do espaço e tempo através da improvisação e composição, miram em um trabalho coletivo que vai além do treinamento para artistas da área do teatro, expandindo sua prática para artistas da dança, da direção, da música... Em vista disso, escolho utilizar nesta dissertação de mestrado, a terminologia "*performer*", pois considero que ela agrega os diversos tipos de profissionais das artes que podem usufruir da técnica dos *Viewpoints* como ferramenta de potencialidade criativa.

Contudo, antes de prosseguir com a escrita deste texto, sinto a necessidade de re-enfatizar o que foi assinalado na Nota 1, na página 1, sobre o meu papel enquanto a pessoa que desenvolve esse trabalho e a perspectiva que assumo perante ele e sociedade em geral. Nesse sentido, escolho desenvolver o texto em diálogo com um posicionamento político-feminista no que se refere às generalidades na escrita desta dissertação. Na história das Artes Performativas, autores, teóricos e filósofos, em sua grande maioria, são homens, ou, em sua maioria, apenas os homens costumam obter a relevância e a divulgação como autoridades nos campos acadêmicos, teóricos e filosóficos dessa área. Em uma sociedade na qual o patriarcado reina, onde os homens dominam em maioria boa parte dos espaços, a evidência e a voz feminina são por muitas vezes abafadas e caladas. Por muito tempo a mulher fora proibida de se expressar, de votar, de subir nos palcos e tantas outras coisas.

Nesse sentido, visto que os *Viewpoints* foram nomeados e introduzidos na dança por uma mulher (Mary Overlie), re-organizados e trazidos para o teatro por outras duas mulheres (Anne Bogart e Tina Landau), e sendo eu, uma mulher a escrever este trabalho, optei por transformar as generalidades que, por normatização gramatical e geral, colocam-se no gênero masculino e empregá-las no gênero feminino, como uma maneira de salientar um olhar meu, como artista, mas principalmente como mulher.

Por mais que tal discussão feminista não seja o objeto de estudo desta pesquisa, penso ser importante assumir tal posicionamento, principalmente nos tempos atuais, como uma forma de encorajar não só mulheres, mas homens e pessoas não-binárias, a refletir acerca da perspectiva machista viciada que é imposta na nossa sociedade, tão acostumada à dominância masculina. Assim, sinto-me motivada a destacar o gênero feminino, como defesa de um lugar de fala que, muito comumente, é silenciado por uma escrita acadêmica enraizada em terminologias e perspectivas masculinas. Mesmo que o coletivo, quando colocado no gênero

masculino tenha sido convencionado a incluir o gênero feminino, devido a um tipo de normatização das terminologias e regras gramaticais, a presença feminina permanece oculta aos olhos de quem lê.

Ademais, considero importante evidenciar que tal escolha não surge com a intenção de excluir a presença do gênero masculino das generalidades que aqui se apresentam. Inclusive, todas as experiências práticas que serão mencionadas ao longo do trabalho, contaram com grupos que incluíam tanto mulheres quanto homens. Mas, quando referidas como um todo, preservarei as generalidades no gênero feminino, em virtude da proposta que aqui lanço, e também para defender o meu espaço enquanto mulher, artista, *performer*. Longe de querer tornar este texto excludente, é apenas uma proposta outra à perspectiva de escrita, de modo a enfatizar e ressaltar a presença da mulher, a presença feminina, que é comumente invisibilizada.

Dando continuidade e seguindo o entendimento de Grotowski (1997), *performer* é aquela que age. Para este autor, ser *performer* é ser criadora de pontes. No treinamento com os *Viewpoints*, a praticante é estimulada a desenvolver as suas noções perceptivas ao trabalhar com as noções de tempo e espaço, desconstruídas e subdivididas em Nove Pontos de Vista de Tempo e Espaço<sup>6</sup> (na perspectiva de Bogart & Landau, 2017). Os *Viewpoints* colocam quem os pratica em ação-criação a partir da construção de "pontes" entre os princípios que são trabalhados e desenvolvidos no método, que serão percorridos ao longo da dissertação. Nessa perspectiva, tal condição leva-me a pensar a praticante de *Viewpoints* como uma *performer*.

Este método estimula a *performer* a experienciar cada *Viewpoint* separadamente até que possa incorporar cada um deles a partir da prática, aprimorando a conscientização destes Pontos de Vista e, no que se refere à *performer*, de seu corpo, no tempo e espaço. Cada elemento, informação, criação que surge na sessão, pode servir de material à *performer*, "por iniciação, ou por roubo" (GROTOWSKI, 1997, p. 1)<sup>7</sup>.

Durante o período em que acontecia o primeiro *workshop* de *Viewpoints* com Joana Pupo (maio de 2018), as minhas pesquisas para o mestrado trilhavam um caminho a respeito da potência e das características da *repetição* em determinadas obras.<sup>8</sup> Sempre usei da repetição como artifício de estudo. A repetição é uma herança minha da experiência com a dança, de adquirir consciência, de viver ritmicamente. A repetição me ajuda a ligar-me ao outro, a

---

<sup>6</sup> Os Nove *Viewpoints* de Tempo e Espaço serão desenvolvidos no Capítulo 1, em 1.2, a partir da p. 16.

<sup>7</sup> Arquivo do texto em Anexo 1, p. 103.

<sup>8</sup> "A ressignificação a partir da repetição na obra *Café Muller* de Pina Bausch", para o seminário de Linguagens Cênicas com Paulo Filipe Monteiro; A repetição como elemento de composição na obra *O Anjo Exterminador* de Luis Buñuel", para o seminário de Fotografia e Cinema, com a professora Margarida Medeiros; Para o seminário de Espaços Performativos, com João Garcia Miguel, minha performance contou com a criação de uma frase de gestos, a qual era desconstruída e reconstruída mediante a repetição, em uma dança improvisada no momento de apresentação.

conscientizar-me do meu próprio corpo, do meu corpo no tempo e no espaço. Visto que um dos Pontos de Vista que constituem os *Viewpoints* de Tempo, é a Repetição, encontrei nesta prática, uma alternativa de unir em pesquisa dois grandes interesses meus.

Sendo assim, uma vez que meu interesse com esta pesquisa sempre fora a de refletir acerca da conscientização do corpo da atriz-*performer*, levantei os seguintes questionamentos: De que maneira o treinamento com os *Viewpoints* pode vir a servir como indutor para a construção de um corpo consciente, energético e orgânico, de um corpo afinado para a *performer*? De que forma os *Viewpoints* suscitam o processo de "abertura do corpo" da *performer* para a conquista desse corpo consciente? Quais as diferentes dimensões nas quais a repetição se manifesta no método dos *Viewpoints*, como elas influenciam a conscientização desse corpo, e de que maneira o *Viewpoint* da Repetição pode vir a colaborar para o trabalho da *performer*? Estas são as indagações primordiais para o desenvolvimento desta pesquisa que, no seu decorrer, possibilitaram o surgimento e a reflexão acerca de tantas outras.

Na minha perspectiva, um corpo ativo, presente, disponível é o manancial para a experiência cênica. Um corpo consciente de si e do seu entorno, do espaço e do tempo. No entanto, é fundamental esclarecer que quando me refiro a um "corpo consciente", não é apenas à consciência do corpo (como "objeto") no espaço, mas sim "como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo" (GIL, José. 2004, p. 2). A consciência do corpo que aqui se busca não é a capacidade de identificar suas partes, tensões ou dores musculares, mas sim a consciência do corpo em si e no espaço, no todo, em um contexto criativo, artístico, estético. Não é a consciência de um sintoma do corpo, de um órgão, nem das localizações das sensações, "mas como uma sensação pode se espacializar num corpo sensível." (GIL, 2016)

No primeiro capítulo, em um primeiro momento, tratarei de contextualizar o quadro histórico no qual a América do Norte se encontrava, e a sua influência ao advento do método dos *Viewpoints*. Do surgimento com a coreógrafa Mary Overlie, irei mencionar o encontro de Anne Bogart e Tina Landau com os *Viewpoints*, responsáveis pela transposição do método originário da dança ao teatro. Dou seguimento com a contextualização dos *Viewpoints* na perspectiva de Bogart & Landau (2017). Sendo a repetição um dos pontos a serem investigados, encerro o capítulo fazendo uma breve menção às dimensões nas quais a repetição se faz presente no teatro. Por mais que a repetição do acontecimento teatral não seja o enfoque desse estudo, penso ser importante tal menção, mesmo que de forma sucinta.

No segundo capítulo, abordo princípios que são elucidados e trabalhados no treinamento com os *Viewpoints*, princípios estes os quais acredito que colaboram e reforçam o processo de "abertura do corpo" da *performer*. Trato ainda da possível elaboração de um "corpo

energético", que juntamente com o corpo aberto, contribuem para a construção de de um "corpo consciente".

O terceiro capítulo será direcionado para a elucidação dos aspectos nos quais proponho o uso da repetição, que será sugerida de diferentes formas. O primeiro subcapítulo será destinado à reflexão acerca da relevância de uma prática regular para o aprimoramento do trabalho criativo da *performer*, que acredito poder viabilizar o estabelecimento de um corpo-memória, a partir do treinamento com o método dos *Viewpoints*. Em seguida, buscarei analisar alguns dos aspectos em que a repetição se faz presente no método dos *Viewpoints*, desde a sua presença disfarçada em alguns exercícios que podem vir a ser propostos no método, até o próprio *Viewpoint* de Tempo da Repetição, que abre espaço para um trabalho voltado para a busca pela precisão. Não obstante, não se pode deixar de mencionar que a repetição também carrega em si as suas adversidades. Portanto, o último subcapítulo tratará do eventual enclausuramento que o aspecto da repetição pode vir a acarretar.

Dado isto, considero o método dos *Viewpoints* como uma proposta de treinamento para a *performer*, buscando refletir de que forma a sua prática e os diferentes enfoques manifestados da repetição no método, são relevantes e significativos para o seu trabalho. De acordo com Grotowski (1997, p. 1)<sup>9</sup>, "[a] *Performer* sabe conectar os impulsos corporais à melodia."<sup>10</sup> Nesta perspectiva, procuro compreender se a prática dos *Viewpoints* e o atributo da repetição colaboram para que a *performer* desenvolva a capacidade de "afinar" seu próprio corpo, com os corpos em sua volta, no espaço e tempo, e se contribuem na busca pela organicidade, frequentemente extenuada pela repetição diária.

Como material de apoio, conto com as experiências práticas nas quais tive a oportunidade de vivenciar um maior contato com a prática dos *Viewpoints*. Tal material prático é constituído por:

- *Workshops* de "Treino e Investigação com *Viewpoints*", ministrados por Joana Pupo e proporcionados pelo LEC - FCSH<sup>11</sup>. O primeiro, ocorrido em maio de 2018, sucedeu-se no Polo Cultural Gaivotas, em Lisboa, Portugal. O segundo, em outubro/novembro de 2018, sucedeu-se na Cia Olga Roriz, também em Lisboa, Portugal.
- Trabalho de assistência que realizei para Joana Pupo, no qual tive a oportunidade de acompanhar as aulas de introdução ao Método Suzuki e *Viewpoints* na EVOÉ Escola de Actores em Lisboa, Portugal, entre novembro e dezembro de 2018

---

<sup>9</sup> Arquivo do texto em Anexo 1.

<sup>10</sup> [Grifo meu].

<sup>11</sup> Conferir Lista de Abreviaturas.

- *Viewpoints Masterclass* ministrado por Anne Bogart nos dias 07, 08 e 09 de dezembro de 2018, na *SITI Company*, em nova York, Estados Unidos.
- Laboratório Investigativo (L.I.), idealizado a partir da junção desta pesquisa com a de Guto Martins (a aplicação do método da Análise Ativa preconizada por Stanislavski, a partir do texto *A Queda do Céu* de Davi Kopenawa e Bruce Albert), ministrado por mim e Guto Martins. O L.I. aconteceu nos dias 09 e 16 de março de 2019, na ESTC - IPL<sup>12</sup>, em Lisboa, Portugal, e contou com um trabalho preparatório do corpo a partir dos *Viewpoints* e seus princípios, com enfoque no uso da repetição para o trabalho da *performer* (guiado por mim), e em um trabalho posterior com a Análise Ativa (guiado por Guto Martins)<sup>13</sup>.

Os eventos e exercícios significativos para esta pesquisa serão abordados, descritos e comentados ao longo do texto, conforme o contexto e a necessidade

*"Não se pode treinar atores ou diretores para que sejam criativos, mas podemos ajudá-los a cultivarem seu eu artístico." (Anne Bogart)<sup>14</sup>*

---

<sup>12</sup> Conferir Lista de Abreviaturas.

<sup>13</sup> Na intenção de arrecadar material de apoio, foi pedido ao grupo participante do Laboratório Investigativo, que enviassem relatórios ao final do processo, que se encontram no Apêndice deste trabalho. Não fora solicitado um modelo de relatório. Sua elaboração era livre, à vontade da pessoa. Os relatórios recebidos em formato de vídeos ou áudios, foram transcritos para que também pudessem ser anexados ao trabalho.

<sup>14</sup> Bogart, Anne. (2009) "Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores", p. 29.

# 1 | DOS VIEWPOINTS À REPETIÇÃO

## 1.1 Contexto Histórico

Em meados do século XX, a sociedade americana passava por grandes transformações tanto políticas quanto culturais e sociais. Além da luta pelos direitos civis e todos os protestos contra a Guerra do Vietnã, não só o Expressionismo Abstrato, mas também o Minimalismo e o Pós-modernismo ascendiam com força. Foi um tempo marcado pela erupção de uma cultura jovem e por um pensamento utópico de que o mundo poderia se transformar para melhor. Comovidos pelo pós-Guerra, jovens entre os 16 e 30 anos de idade tomaram a frente em movimentos sociais, protestando contra o racismo, a desigualdade social, o tráfico de armas e a opressão colonial. Esse movimento, influenciou fortemente uma geração que passou a repensar o cenário social e cultural da época. Relacionada a essa revolução social e política que se dava, acontecia simultaneamente, uma enorme transformação na esfera artística (BOGART; LANDAU, 2017; SCHECHNER, 2012).

A maneira como as artistas daquele período idealizavam a esfera artística e executavam suas obras atravessou uma transição significativa, na qual as colocou em oposição aos padrões estéticos existentes. Nesse sentido, Schechner relata:

"(...) a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. Resumindo, opúnhamo-nos veemente a todos os tipos de autoridade." (SCHECHNER, 2012, p. 23)

Entre as décadas de 1950 e 1960 as fronteiras entre as Artes passaram a se tornar cada vez menos delimitadas, ocasionando assim uma ascensão no número de experimentações no âmbito artístico, sendo algo marcante naquele período. De acordo com a atriz, professora e pesquisadora brasileira Miriam Rinaldi (2016), não só eram negadas as divisões entre as linguagens, mas também passou-se a repudiar qualquer discriminação com relação a hibridização das linguagens e à ocupações específicas dentro do campo artístico.

Diversas experimentações que buscavam diluir as barreiras que, aparentemente, separavam as diversas linguagens artísticas começaram a aparecer, gerando polêmica e desconforto em muitos críticos que mantinham suas perspectivas arraigadas nas convenções

tradicionais sobre as artes até então. Experimentações de artistas como Allan Kaprow<sup>15</sup> com os seus "*18 happenings in 6 parts*" (1959), Trisha Brown ao escalar paredes com seus dançarinos na obra "*Walking on the Wall*" (1971)<sup>16</sup>, e as controvérsias geradas com relação às obras de Pina Bausch por invocarem a dúvida de serem dança ou teatro, como por exemplo "*Bluebeard*" (1977) e "*Café Müller*" (1978)<sup>17</sup>.

Em consonância com isso, inquietos com a conjuntura na qual o cenário artístico Ocidental se encontrava, em Nova York, um grupo de jovens artistas que incluía desde pintores a bailarinos e compositores uniu-se e juntos criaram o *Judson Church Theater* na Igreja *Judson*, que contava com nomes como John Cage, Steve Paxton, Yvonne Rainer e Trisha Brown. Passaram a questionar a concepção de seus projetos, querendo desvencilhar as coreografias e movimentos artísticos da psicologia e do drama já padronizados na sociedade (BOGART; LANDAU, 2017; GIL, 2001). A fim de que o grupo funcionasse de forma democrática, acordaram que não haveria uma organização hierárquica fosse na arte, na criação, entre os próprios artistas ou até mesmo no pensamento estético de suas obras:

"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 criador original."<sup>18</sup> (OVERLIE in BARTOW, 2006, p. 189)

Esse novo movimento tinha mais interesse na desconstrução das coisas, das convenções, para que pudesse ter acesso a mais informações e possibilidades de criação. O grupo buscava incluir nas suas obras situações que se sucediam nas experimentações coletivas,

---

<sup>15</sup> Allan Kaprow (1927-2006) é conhecido como o responsável por introduzir o *happening* no cenário artístico. Performado na Reuben Gallery em Nova York, Kaprow criou para os *18 happenings in 6 parts* um ambiente interativo com os espectadores, que recebiam um programa com indicações como: o momento apropriado para aplaudir, e também a que altura deveriam mudar de assentos e/ou de sala. O espaço da performance, fragmentada em seis partes, era dividido por plásticos semi transparentes de modo que os espectadores pudessem estar atentos ao que acontecia nos outros ambientes. <<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>>. Acesso: Jan. 2019>.

<sup>16</sup> Obra da bailarina e coreógrafa Trisha Brown (1936-2006) em que os dançarinos eram suspensos por cabos atados às suas cinturas e pélvis, utilizando a lateral da parede como "palco", onde paravam, caminhavam e corriam em paralelo ao chão. <<http://www.trishabrowncompany.org/repertory/walking-on-the-wall.html?ctx=title>>. Acesso: Jan. 2019>

<sup>17</sup> O projeto *Café Müller* foi encomendado a quatro coreógrafos: Hans Pop, Gehrard Bohner, Gigi Caciuleanu e Pina Bausch. Partindo de uma composição cenográfica realizada por Rolf Borzik, cada um deveria criar sua coreografia, sendo que todas seriam intituladas *Café Müller*. (BENTIVOGLIO, 1994) A obra *Café Müller* de Pina Bausch comunica muito sobre o amor, a solidão, e a dificuldade de estabelecer contacto profundo. Tem a repetição como uma de suas principais características de composição.

<sup>18</sup> Tradução por Rinaldi (2016, p. 30-31).

sendo que todos os artistas possuíam o mesmo poder de criação em um evento de improvisação (BOGART; LANDAU, 2017; OVERLIE, 2017).

Um dos grandes responsáveis pela transição gigante no cenário da dança durante os anos 50 foi Merce Cunningham, que fora mestre de alguns dos nomes integrantes do *Grand Union*, coletivo desenvolvido e incorporado ao grupo da *Judson Church*, constituído por dançarinos e coreógrafos como Becky Arnold, Yvonne Rainer, Steve Paxton, entre outros nomes (RINALDI, 2016, p. 60). O *Grand Union* dedicava-se a uma investigação que rompia com qualquer paradigma artístico pré-estabelecido, avessos ao intento de alcançar uma formação técnica que era fortemente imbuída à relação da esfera artística com a instituição<sup>19</sup>. O coletivo buscava ir além da libertação dos corpos proposta por Cunningham, rompendo com toda e qualquer diretriz imposta na dança (GIL, 2001, p. 185-186).

Elementos tidos como componentes essenciais para tratar-se de arte, considerar-se espetáculo, passaram a ser subsequentes nos trabalhos. Luzes e cenários deixaram de ser primordiais, os figurinos não eram ostensivos, mas simples, como camisetas, calças e tênis. As experimentações artísticas do grupo passaram a ser recepcionadas por museus e outros espaços alternativos (BARTOW, 2006; RINALDI, 2016). Enquanto que a revolução cuninghamiana restringia-se exclusivamente ao campo artístico, seus seguidores levaram-na além, indo contra o cenário institucional ligado à dança, pondo em questão o distanciamento existente entre a arte e a vida. Sobre isso, Rainer expõe que:

"Também não se deve pensar que o tipo de dança que vou discutir [a sua própria coreografia *The Mind is a Muscle*] foi exclusivamente influenciado pela arte. As transformações no teatro e na dança reflectem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afectaram todas as artes." (RAINER apud GIL, 2001, p.186)

Eles sentiam a sua arte como "dispositivo de uma certa subjectivação" (*Ibid.*), de modo que tivesse sua origem para além das fronteiras estabelecidas pela própria dança. Pode-se considerar que, devido ao período reformador no qual a América do Norte se encontrava, aos movimentos por uma sociedade mais democrática e livre, os grupos do *Judson Church* e *Grand Union* foram influenciados e tomados por um desejo de reformar também a sua arte (GIL, 2001; RINALDI, 2016).

Mary Overlie, coreógrafa responsável pela popularização dos *Viewpoints*<sup>20</sup>, conheceu o grupo *Grand Union* por volta de 1970 quando eles, buscando ampliar a técnica com

---

<sup>19</sup> A instituição que aqui se aponta diz respeito aos sistemas que dispunham da existência da arte enquanto uma atividade comprometida aos poderes econômicos. (GIL, 2001)

<sup>20</sup> Os *Viewpoints* de Mary Overlie, os *Six Viewpoints*, serão comentados no subcapítulo 1.1.1.

fundamentos baseados em improvisação, participaram de um curso de verão ministrado no San Francisco Dancers Workshop. Encantada pelo trabalho do grupo, Mary diz que o grupo inovou ao derrubar a ordem hierárquica entre coreógrafo-bailarino (RINALDI, 2016, p. 58-59).

"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." (OVERLIE apud RINALDI, 2016, p. 59)

O Grand Union passou a dedicar-se à colaboração e à união do grupo, e no que consta em Rinaldi (2016, p.63), "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".

De acordo com essa perspectiva, é cognoscível que a conduta dos processos criativos do coletivo *Grand Union*, muito voltada para improvisações, foi de profunda influência no desenvolvimento dos *Six Viewpoints* de Mary Overlie, assim como a sua experiência no grupo *Natural History of the American Dancer*<sup>21</sup>, criado a partir do grupo formado em São Francisco. Para além das influências provocadas pelos grupos artísticos e pelas reformas da época, as referências que a dançarina carregava consigo de sua cidade natal foram talvez algumas das mais significativas para a elaboração de sua criação (RINALDI, 2016).

### 1.1.1 Mary Overlie

A dançarina, coreógrafa e *performer* Mary Overlie, é conhecida por sua reputação internacional no campo da dança experimental e pela prática de um teatro pós-moderno. Mary Overlie nasceu em Bozeman, Montana, uma cidade localizada na fronteira com o Canadá, situada a mais de mil metros acima do mar. Mary refere que as suas enormes pradarias e montanhas provocam impacto no corpo, expandindo as sensações de espaço, distância e perspectiva (OVERLIE, 2017; RINALDI, 2016).

O panorama da cidade e suas características geográficas serviram de inspiração e foram o princípio dos *Six Viewpoints*. A partir de uma indagação pessoal e influenciada pelas novas experimentações e linguagens que se sucediam na década de 60, Overlie estruturou os *Six*

---

<sup>21</sup> Fora um grupo de improvisação que buscava integrar na dança diferentes ideias como esculturas, manipulação de objetos e movimentos corporais. Contava com Suzanne Harris, Carmen Beuchat, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew e a própria Mary Overlie.

*Viewpoints*, apresentando-os a partir do anagrama SSTEMS: *Space, Shape, Time, Emotion, Movement e Story*<sup>22</sup> (OVERLIE, 2017).

Na perspectiva de Overlie (2017), para trabalhar com os *Six Viewpoints* é preciso se desgarrar dos conceitos tradicionais que caracterizam o Teatro. De acordo com a coreógrafa, "ao invés de começar com a ideia de fazer Teatro, essa abordagem começa com o desmontar do Teatro".<sup>23</sup> Overlie desmembra a linguagem e os materiais básicos da estruturação teatral, promovendo a observação e absorção desses ingredientes performáticos, que passam a ser aliados no trabalho de criação. É a partir desse recurso de desconstrução que Overlie une seis componentes básicos da cena.

Os *Six Viewpoints* traduzidos para o português consistem em: Espaço (habilidade perceptual de ver e sentir as relações físicas); Forma (habilidade perceptual de ver e sentir formas físicas); Tempo (habilidade perceptual de experienciar duração e sistemas criados para regular a duração); Emoção (habilidade perceptual de experienciar estados de ser); Movimento (habilidade perceptual de identificar e experienciar sensações cinéticas); e História (habilidade perceptual de identificar e entender sistemas lógicos como um ajuste de informações coletadas) (OVERLIE, 2017; RINALDI, 2016).

Em 1977 Mary passa a integrar o corpo docente do Departamento de Teatro, da *Tisch School of Arts*, onde conhece Anne Bogart e em 1979, um ano depois da primeira aula de *Viewpoints* aberta ao público, vão juntas fazer parte e lecionar no *Experimental Theater Wing* (RINALDI, 2016).

### 1.1.2 Anne Bogart e o seu encontro com os Viewpoints

Na década de 70 Anne Bogart foi aluna de Aileen Passloff, dançarina e coreógrafa. Aileen foi um dos grandes nomes do movimento na *Judson Church*, além de ter feito parte dos *happenings* de Allan Kaprow e do *Living Theater*<sup>24</sup>. Sua metodologia influenciou o trabalho de Anne, que passou a buscar contribuição em outras artes, como a música, ao cinema, a pintura e a arquitetura, para o seu trabalho criativo no teatro. Após sua formação em Bard College, Anne segue para Nova York onde inicia sua Pós-Graduação em 1977 (RINALDI, 2016).

---

<sup>22</sup> O anagrama não tem a obrigação de ser visto e/ou trabalhado numa ordem específica. Os *Six Viewpoints* de Mary Overlie não serão aprofundados nesta pesquisa. Para maiores informações, checar <<https://sixviewpoints.com/thestems>>.

<sup>23</sup> "Instead of beginning with the idea of making theater this approach begins with taking theater apart." (OVERLIE, 2017)

<sup>24</sup> Grupo que levou o teatro para as ruas e defendia que esse tinha de ter ação direta no mundo, tinha de ser politicamente ativo. O grupo envolvia-se nos acontecimentos dos Estados Unidos, fazendo parte de diversos movimentos políticos como o African American Freedom Movement e Students for a Democratic Society.

Em 1979, Bogart e Overlie passam a lecionar no *Experimental Theater Wing*, na *New York University*, onde juntas trabalham em duas montagens nas quais teve seus primeiros contatos com os *Six Viewpoints*. (*Ibidem*) Depois de entrar em contacto com a técnica, Bogart percebeu que a abordagem de Overlie servia não só para a improvisação na dança, mas que também era cabível em experimentações teatrais.

Por alguns anos Bogart investigou os *Viewpoints* no teatro, voltando-se mais ao trabalho de direção e composição cênica, com o suporte e contribuição de Tina Landau<sup>25</sup>, e por volta dos anos 80, passou a experienciá-los em treinamento com os atores da *SITI Company*<sup>26</sup>, sua companhia fundada em parceria com Tadashi Suzuki<sup>27</sup>. Enxergando a possibilidade de ampliação dos *Viewpoints*, expandiram-nos assim para cinco *Viewpoints* de Voz e nove *Viewpoints* Físicos<sup>28</sup> (BOGART; LANDAU, 2017).

O trabalho de Bogart com os *Viewpoints* surge como um caminho alternativo para além das abordagens teatrais enraizadas no contexto americano das artes cênicas, muito influenciado pela compreensão duvidosa do sistema de Konstantin Stanislavski<sup>29</sup>. Rinaldi (2016, p. 119) diz que de modo geral, esse modelo de [atriz] ator encontrou seu espaço no cinema e na televisão<sup>30</sup>, mas que as interpretações bem-sucedidas "acabaram por diminuir a amplitude dos ensinamentos do sistema desenvolvido pelo diretor russo, fixando apenas os aspectos psicológicos ou de memória emotiva". O desenvolvimento do cenário teatral americano acabou por sofrer com os equívocos acerca da aplicação questionável do sistema Stanislavskiano.

O Teatro de Moscou, companhia de Konstantin Stanislavski, chega pela primeira vez nos Estados Unidos em 1923 para apresentações, com um repertório que contava com peças de Anton Tchêkhov (1860-1904) e Maxim Gorky (1868-1936). A atuação [das atrizes] dos atores da companhia nas produções foi impactante e influente para os jovens americanos estudantes de Teatro, que assumiram o sistema de Stanislavski em suas práticas de maneira contestável.<sup>31</sup>

Para Bogart (2017), a má interpretação do método Stanislavskiano levou [as atrizes] os atores americanos a implantá-lo em sua formação de forma muito limitada e equivocada.<sup>32</sup> Primando um realismo psicológico que, apesar de ter obtido sucesso no seu uso para atuações no cinema e televisão, aprisiona "o teatro americano em uma abordagem ultra realista da arte do palco." (BOGART; LANDAU, 2017, p. 34).

---

<sup>25</sup> Dramaturga, diretora de teatro e professora na Universidade de Nova York, na Columbia.

<sup>26</sup> *Saratoga International Institute*.

<sup>27</sup> Diretor, escritor e filósofo japonês.

<sup>28</sup> O detalhamento dos *Viewpoints* de Anne Bogart se dará no subcapítulo 1.2.

<sup>29</sup> Konstantin Stanislavski (1863-1938), fundador do Teatro de Moscou, é tido como um dos nomes mais importantes do teatro contemporâneo.

<sup>30</sup> [Grifo meu].

<sup>31</sup> [Grifo meu].

<sup>32</sup> [Grifo meu].

A "americanização" do sistema de Stanislavski, segundo Bogart & Landau (2017, p. 34), acarretou em problemas na formação teatral americana, à medida que atores reproduzem em ensaios pensamentos como "Meu personagem nunca faria isso" ou "Se eu sentir isso, a plateia também vai sentir". O prevalecimento da emoção como propulsor das ações de [uma atriz] um ator pode acarretar num desempenho solitário na atuação, afastando os atores tanto uns dos outros quanto da plateia, enfraquecendo tais relações.<sup>33</sup>

Mais adiante, o próprio Stanislavski questionou-se e admitiu o equívoco com relação aos seus primeiros métodos, fundamentados sobretudo em aspectos psicológicos. Inicialmente Stanislavski propunha a indução da emoção através da memória afetiva, transformando mais tarde num sistema que visa atingir emoções ou sentimentos por meio da ação, o *Método das Ações Físicas*<sup>34</sup> (BOGART; LANDAU, 2017; RICHARDS, 2014).

A pedagogia das ações físicas apresentada por Stanislavski foi crucial para a reformulação e aperfeiçoamento do trabalho da atriz no século XX. Essa proposta oferecia uma nova perspectiva no que dizia respeito à memória, à imaginação e à emoção no trabalho da atriz ao reexaminar a correlação entre corpo e mente. Stanislavski (apud RICHARDS, 2014, p. 67) disse que "não podemos nos lembrar dos sentimentos e fixá-los. Só podemos nos lembrar da linha das ações físicas." Posto isto, considero que o conceito dos *Viewpoints* se aproxima do método das ações físicas proposto por Stanislavski, ao me deparar com o que dizem Bogart & Landau (2017):

"Em vez de forçar e fixar uma emoção, o treinamento em *Viewpoints* permite que sentimentos indomados surjam a partir da situação física, verbal e imaginativa compartilhada entre [as atrizes] os atores. (...) *Viewpoints* e Composição sugerem novos modos de fazer escolhas em cena e gerar ações baseadas na consciência do tempo e do espaço para além ou em lugar da psicologia."<sup>35</sup> (BOGART; LANDAU, 2017, p.34)

Os *Viewpoints* são uma prática que além de refutar o recurso da emoção como motivadora da ação, desenvolve a sensibilidade perceptiva da *performer*<sup>36</sup> mediante suas propostas de exercícios, e à proporção de um treinamento frequente. Visto que, de acordo com Bogart & Landau (2017) não há um incentivo significativo a uma prática constante na área do

---

<sup>33</sup> [Grifo meu].

<sup>34</sup> O método proposto por Stanislavski estabelece a ação como base para a conquista de uma ação orgânica. Para o pesquisador, a ação física realizada com um objetivo deve servir como via de acesso indireta para atingir um sentimento ou emoção, e não o inverso. "A chave das ações físicas reside no processo do corpo." (RICHARDS, 2014, p.72)

<sup>35</sup> [Grifo meu].

<sup>36</sup> O uso do termo *performer* foi escolhido por não se restringir apenas à uma categoria artística, já que o espaço criativo da prática abrange não só atores, mas também bailarinos e qualquer outra vertente artística.

teatro, e que atrizes muitas vezes param de treinar ao terminarem sua formação, as autoras (2017, p.35) afirmam que a falta de treinamento contínuo [da atriz] do ator resulta em "[atrizes] atores enferrujados e inflexíveis que muitas vezes se sentem insatisfeitos e não inspirados."<sup>37</sup>

A importância da frequência de um treinamento será aprofundada no terceiro capítulo do trabalho<sup>38</sup>. A análise será feita com um olhar voltado à prática dos *Viewpoints* uma vez que, especialmente se realizada de forma contínua, potencializa a consciência da *performer* sobre o tempo e o espaço em relação a si própria, em relação a outros corpos no espaço e ao próprio espaço (BOGART; LANDAU, 2017).

Apesar de dispor de princípios básicos, como a noção de Tempo e Espaço, a técnica do *Viewpoints* não possui um código de movimentos estruturados, como no ballet clássico, ou no teatro *Nô*. Assim, difere-se das demais não só por se basear na improvisação coletiva, mas também por se esquivar dos contextos cênicos convencionais da criação teatral, como por exemplo: "quem", "onde", "quando", "por quê", etc. (RINALDI, 2013). O processo de improvisação e composição é conduzido a partir de outras nove categorias.

## 1.2 Os *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau<sup>39</sup>

Anne Bogart e Tina Landau definem os *Viewpoints* como "uma filosofia traduzida em uma técnica" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 25). É estar em um espaço, vazio ou não, seja em movimento ou em paragem, e entender no momento presente o próximo passo a se seguir, a partir do próprio corpo. E usando de todos esses Pontos de Vista, criar. Tanto Overlie quanto Bogart dizem ser uma experiência metafísica<sup>40</sup> uma vez que o método excede a ideia de uma experiência meramente concreta. A experiência transcende, captando o caráter abstrato das possíveis relações entre os Pontos de Vista, o que permite a criação de gestos, movimentos, cenas, a partir do que já existe e do que não existe, do que acontece no "aqui e agora".

De acordo com Bogart & Landau (2017, p. 25), é difícil estipular o surgimento dessas ideias "porque elas são atemporais e pertencem aos princípios naturais do movimento: tempo e espaço." Sendo assim, pode-se dizer que Mary Overlie "nomeou" esses pontos, que mais tarde seriam reorganizados e ampliados por Anne Bogart & Tina Landau (2017). "Ao longo dos anos, nós simplesmente articulamos uma série de nomes para coisas que já existiam, coisas

---

<sup>37</sup> [Grifos meus].

<sup>38</sup> Em 3.1, a partir da p. 46.

<sup>39</sup> A esquematização e elucidação das categorias dos *Viewpoints* será realizada com referência em Bogart & Landau (2017).

<sup>40</sup> <<https://sixviewpoints.com/blog/2016/9/16/wendell-conversation>>, acesso em: Novembro de 2018.

que fazemos naturalmente e sempre fizemos, com maior ou menor grau de consciência e ênfase." (BOGART; LANDAU, 2017, p. 25).

"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." (BOGART apud RINALDI, 2016, p. 107)

A nomeação e reorganização desses pontos permitiu a criação de um enquadramento metodológico para sua investigação, que se pauta de acordo com a necessidade de cada caso. A organização dos *Viewpoints* segue uma linha pedagógica que conta com o improviso como principal ferramenta de investigação e experimentação para criações e composições cênicas. Os *pontos de vista* explorados durante as improvisações servem como um farol, guiando os participantes dentro do "jogo", instigando e aprimorando as capacidades tanto de atenção, quanto de criação do *performer* (BOGART; LANDAU, 2017).

O método é tido pelas autoras Bogart & Landau do *The Viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition*<sup>41</sup>, como um processo aberto. Por adequar-se não só como um exercício de improvisação e criação, mas também como um treinamento contínuo [da atriz] do ator, essa prática expande as qualidades de escuta e observação ao dispor dessas ferramentas de afinação do tempo e do espaço, que estimulam a liberdade e autonomia [da] do *performer* durante o processo criativo, e para além deste. (*Ibidem*)<sup>42</sup>

Como já mencionado anteriormente, é possível dizer que o cenário político e social da época de eclosão do *Viewpoints* serviu de impulsionamento não só para que o método adquirisse características democráticas e colaborativas entre as integrantes do grupo que o pratica, mas também possibilitou a combinação de diferentes linguagens dentro de uma única esfera, pois as perspectivas daquela época desejavam romper com os padrões que estavam normatizados como os possíveis de serem aceitos em sociedade. Naquele período, as "(...) decisões internas, estruturas, regras e problemas (...) qualquer movimento que ocorria enquanto se trabalhava nesses problemas *tornava-se* arte. Essa filosofia se encontra no coração dos *Viewpoints* e da *Composição*" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 22). No que consta Rinaldi (2016, p. 20), a miscigenação das linguagens durante aquele período "explica o fato de a técnica ter maior aplicação no teatro, apesar de ter sido criada por uma coreógrafa."

---

<sup>41</sup> *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*, São Paulo, Perspectiva, 2017.

<sup>42</sup> [Grifos meus].

Os *Viewpoints* são pôr e estar em fluxo, é dinamismo, e relação com todo movimento e tudo aquilo que está ao redor, de modo que potencializa tanto a conscientização da própria experiência quanto a noção de percepção da *performer*. Conforme Pupo (2012, p. 20) "percepção e experiência encontram um devir-jogo no treino de *Viewpoints*." O método contribui para que cada artista desenvolva suas próprias percepções e habilidades interativas em cena com o respaldo da manifestação espaço-temporal desses pontos de atenção, uma vez que no seu trabalho de "escuta com o corpo todo", na movimentação e na observação, há envolvimento do sistema sensorio-motor nessa experiência (JUNG; SPARENBERG, 2012<sup>43</sup>; NUNES, s.d.; RAVID, 2009).

Bogart & Landau (2017) propõem uma sistematização dividindo esses "pontos de atenção" em *Viewpoints Vocais*, *Viewpoints de Espaço* e *Viewpoints de Tempo*. Os *Viewpoints Vocais* são: Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre. Os *Viewpoints Físicos* se subdividem em *Viewpoints de Tempo* (Andamento, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição) e *Viewpoints de Espaço* (Forma, Gesto, Arquitetura, Topografia e Relação Espacial);

### 1.2.1 *Viewpoints Vocais*<sup>44</sup>

Os *Viewpoints Vocais* aparecem como um recurso para que se desenvolva a escuta da sua própria voz em conjunto com o movimento, de modo que as possibilidades vocais sejam refinadas. Os *Viewpoints Vocais* entrelaçam-se com os *Viewpoints Físicos* ao passo que desenvolvem a consciência do som desassociando-o de seu significado psicológico e/ou linguístico. Permitem que se observe as possíveis dinâmicas vocais, proporcionando novas alternativas do instrumento vocal no trabalho de cena. "Em vez de ouvir somente o que uma palavra conota, começamos a ter em conta como ela soa e como o som em si contém informação e expressividade." (BOGART; LANDAU, 2017, p. 129). Bogart & Landau (2017) os dividem em: (1) altura (frequência); (2) dinâmica; (3) aceleração/desaceleração; (4) timbre e (5) silêncio.

### 1.2.2 *Viewpoints de Espaço - Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial, Topografia.*

---

<sup>43</sup> in Fuchs *et al.*, 2012, p. 141-154.

<sup>44</sup> Visto que o viés da pesquisa tem um enfoque para o trabalho corporal da *performer*, os *Viewpoints Vocais* não serão mais desenvolvidos. Para maior entendimento dos *Viewpoints Vocais*, conferir Capítulo 9 do livro *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*, São Paulo, Perspectiva, 2017.

- **FORMA:** O contorno ou as linhas que o corpo, ou corpos, produz(em) no espaço. Baseia-se não apenas nas configurações dos corpos humanos, mas também no espaço físico, objetos e qualquer outra materialidade visível e/ou palpável revelada no espaço. É a silhueta que se apresenta em determinada Forma. Todas as Formas podem diferir e serem subdivididas em: (1) linhas; (2) curvas e (3) combinações de linhas e curvas. As diferentes dinâmicas podem ser de maneira (1) estática ou (2) em movimento através do espaço. Por fim, a Forma pode se apresentar em três abordagens: (1) o corpo no espaço; (2) o corpo em relação à Arquitetura; (3) o corpo em relação a outros corpos.

- **GESTO:** É um movimento que pode envolver uma parte, ou mais, do corpo. O gesto é uma ação com princípio, meio e fim, podendo ser executada pelas mãos, braços, pernas, pés, cabeça, boca, olhos ou qualquer outra parte, ou combinações de partes isoladas do corpo. Bogart & Landau (2017, p. 28-29) classificam os gestos em dois tipos:

(1) Gesto Comportamental: aquele que podemos observar na nossa realidade cotidiana, pertencente ao mundo físico e concreto do comportamento humano. Podem conter alguma intenção ou pensamento por trás, e também fornecer informações sobre os personagens, clima, período de tempo, trajes, saúde física entre outros dados. São gestos como apontar, coçar, reverenciar, acenar etc., e geralmente são estabelecidos de acordo com as características de algum indivíduo, ou pelo local e período no qual vive. Podem ser divididos em *Gestos Privados* (ações feitas na solidão) e *Gestos Públicos* (ações feitas na presença do outro).

(2) Gesto Expressivo: aquele que manifesta um estado interno, um desejo, um valor, uma ideia, com um caráter mais abstrato e simbólico ao invés de representativo. Por ser atemporal e universal, pode exprimir-se em forma de emoções como "tristeza" ou "alegria".

- **ARQUITETURA:** Faz-se na relação com o ambiente físico onde o *performer* trabalha e de que maneira a consciência desse espaço influencia nos seus movimentos. Toma-se como Arquitetura os elementos materiais (sólidos e não sólidos) existentes no ambiente, exceto pelas *performers* em si. Aqui, o *Viewpoint* é abordado como: (1) massa sólida; (2) textura; (3) luz; (4) cor; (5) som; e propõe formas de ocupar o espaço, como numa dança ou jogo. O tipo de material que compõe o piso e as paredes, se feitos de madeira, metal ou tecido, de certo influenciarão a movimentação criada no espaço de maneiras distintas. As fontes de luz e as sombras formadas a partir dessas também servem como estímulo para a *performer*, assim como as cores existentes e os sons produzidos no espaço, como "bater palmas" ou o ranger de uma porta.

- **RELAÇÃO ESPACIAL:** Trabalha a relação com o outro e com o espaço; as possíveis distâncias e proximidades entre dois corpos, grupos de corpos (ou um corpo em relação a um grupo), e entre um corpo e a Arquitetura. A noção da Relação Espacial permite uma gama de possibilidades expressivas no palco que podem produzir efeitos potentes e sugerir eventos e/ou emoções.

- **TOPOGRAFIA:** Diz respeito ao desenho criado a partir da movimentação estabelecida no espaço, o padrão de chão. É o padrão de deslocamento, ou a delimitação do espaço na qual a cena acontece. Bogart & Landau (2017, p. 30) dizem que "Para entender um padrão de chão, imagine que a base dos seus pés está pintada de vermelho; ao se mover pelo espaço, o desenho que se desenvolve no chão é o padrão de chão que emerge no tempo." A partir de um modo de deslocamento no espaço, pode-se caracterizar o caminhar de uma personagem. Esses deslocamentos podem ser em linhas retas, curvas, diagonais, etc.

### 1.2.3 Viewpoints de Tempo - Andamento, Duração, Resposta Cinestésica, Repetição.

- **ANDAMENTO**<sup>45</sup>: Põe em atividade o ritmo atribuído ao movimento e suas possíveis variações. Parte da questão: O quão lento ou rápido algo acontece no palco? Ainda que a abordagem aqui seja voltada ao teatro, pode-se perceber a presença desse *viewpoint* também na música, na dança e em diversas outras linguagens artísticas.

- **DURAÇÃO:** Diz respeito a quanto tempo um movimento ou uma sequência de movimentos duram. A duração, relativamente ao trabalho com *Viewpoints*, condiz especificamente com quanto tempo um grupo de *performers* exploram juntos uma determinada seção de ações e movimentos antes de modificá-la, sendo significativa para a compreensão de ritmos. A Duração estipulada pode ser equivalente a uma volta inteira no espaço, ou a atravessar a sala duas vezes na sua velocidade mais lenta. Portanto, a noção de tempo aqui não se limita à uma contagem de relógio.

- **RESPOSTA CINESTÉSICA:** O movimento de reação espontânea que advém do estímulo dos sentidos, provocado por algum acontecimento externo. É o *timing* de resposta do corpo da *performer* à algum movimento, gesto ou som provindo de fora, ao outro. "Exemplo: alguém bate palma na frente dos seus olhos e você pisca em resposta; ou alguém bate uma porta

---

<sup>45</sup> Optei por utilizar o termo apresentado pela tradutora Sandra Meyer em Bogart & Landau (2017), que traduziu termo original *Tempo* como Andamento, visto que se refere à medida de velocidade.

e você impulsivamente se levanta de sua cadeira." (BOGART; LANDAU, 2017, p. 27) Pode-se dizer que esse *Viewpoint* busca o aguçamento das respostas da *performer*, respostas estas não ocasionadas pelo racional, que não sejam pensadas, mas sim que resultam do próprio corpo.

● **REPETIÇÃO:** Acontece no ato de repetir algo que acontece. É a repetição inteira ou parcial de uma ação, gesto, movimento ou qualquer outro material que possa se manifestar durante a prática, em que o referencial é o nosso próprio corpo. Esse *Viewpoint* divide-se em duas vertentes, que serão aprofundadas mais a frente na pesquisa:

(1) Repetição Interna: repetir movimentos de seu próprio corpo.

(2) Repetição Externa: repetir movimentos, gestos, ações, andamento, forma, etc., de algo fora de seu próprio corpo.

Sendo o *ponto de vista* primordial dessa pesquisa, a Repetição<sup>46</sup> é significativa para a construção de novos sentidos, criação de materiais e desenvolvimento de uma certa atenção no que se refere àquilo que se repete. A atriz e investigadora Joana Pupo, ao falar da Repetição enquanto *viewpoint*, diz que o objetivo não é uma repetição exata, que "não há uma perda da atualização (não se trata de imitar o outro ou a si mesmo), mas de assumir o movimento no presente da relação" (PUPO, 2012, p. 37).

Para além de sua notável presença na estruturação dos *Viewpoints*, a repetição é um aspecto do Tempo que se faz presente na vida e vem a ser a metodologia basilar no processo de criação, estruturação e decurso do Teatro (BOGART; LANDAU, 2017; BARBA, 1994; ZAMIR, 2009).

### 1.3 As dimensões da repetição no Teatro

A repetição existe substancialmente no Teatro, e além disso, faz parte do decurso da nossa existência. O ciclo da vida é recorrência de nascer, crescer e morrer. Na Natureza cada coisa tem o seu tempo de começar, subsistir e acabar, para depois sobrevir novamente, bem como os dias da semana, os meses do ano, as estações. Richard Schechner<sup>47</sup> (2006) diz que se bem observada, pode-se notar que a nossa vida diária compõe-se de pequenas repetições.

---

<sup>46</sup> No decorrer do texto, sempre que reportar à repetição com a primeira letra em maiúscula (Repetição), estarei me referindo ao *Viewpoint* da Repetição. Caso contrário, ao reportar com letras minúsculas, estarei me referindo ao ato de repetir em sua dimensão geral.

<sup>47</sup> Richard Schechner (1934) é professor na *Tisch School of the Arts* na Universidade de Nova York, editor da TDR: *The Drama Review*. É também fundador do The Performance Group.

O nosso dia a dia no cotidiano, segundo Schechner (2006, p. 29) "é precisamente sua familiaridade, está sendo construído a partir de pequenas parcelas de comportamento rearranjados e moldados de maneira a caber em determinadas circunstâncias." Mas apesar da presença de uma repetição, seria equívoco sustentá-la como uma repetição do Mesmo. A Natureza não se repete puramente, mas sobretudo se transforma, porque conforme Deleuze (2000, p. 15), sua própria lei diz que a repetição é impossível, "sendo por natureza transgressão".

Por mais que a primavera regresse todos os anos, as flores que desabrocham nunca são as mesmas, e assim como na vida, no Teatro tudo deve acontecer como se fosse a primeira vez, caso contrário a repetição que Deleuze chama de "nua (do Mesmo)" revelaria estagnação e a impossibilidade de evolução (DELEUZE, 2000; OTSU, 2012).

Contudo, a repetição contém em si uma categoria produtiva, uma forma de potência. Søren Kierkegaard escreveu em 1843 (p. 32) que "o amor da repetição é na verdade o único feliz", e sabe-se que há séculos muitas sociedades baseiam suas culturas em ritos repetitivos. O ator e escritor Yoshi Oida<sup>48</sup> (2001) relata que na dança africana move-se a pélvis de trás para frente repetidamente, de forma a criar uma pulsação na coluna que altera o estado interno. No Japão, existem diversas tradições fundamentadas na repetição, como por exemplo, a de caminhar cem vezes em volta de um mesmo santuário, por acreditarem que "é a atitude de repetir que nos faz mudar" (OIDA, 2001, p. 75).

O professor e filósofo Tzachi Zamir<sup>49</sup> defende que ignorando a dificuldade que a repetição apresenta para a compreensão do Teatro, corremos o risco de perder a vertente intrigante que ela fornece para desvendar as dimensões da singularidade do Teatro. (ZAMIR, 2009, p. 365) A repetição permite-nos prestar atenção no tempo e em sua decorrência, observar e constatar o que pode ter mudado e o que pode ter-se mantido, o que deve-se mudar e o que deve-se manter. Dentro desta perspectiva, o papel da *performer* é, no próprio movimento da repetição, não cair em representação, mas sim de existir em uma repetição que compreende e transporta as diferenças, de modo que se ganhe cada vez mais profundidade.

Na concepção de Schechner (2006, p. 28), "realizar performance" é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto." Considerando que uma performance é aquilo subsiste enquanto ações, interações e relações entre as partes (artista/obra-espectadora), "cada performance é diferente de qualquer outra." (*Ibid.* p. 30) Mesmo que numa performance teatral seja apresentada ao público uma sequência de eventos previamente ensaiada, ela se re-faz, se re-cria no seu acontecimento.

---

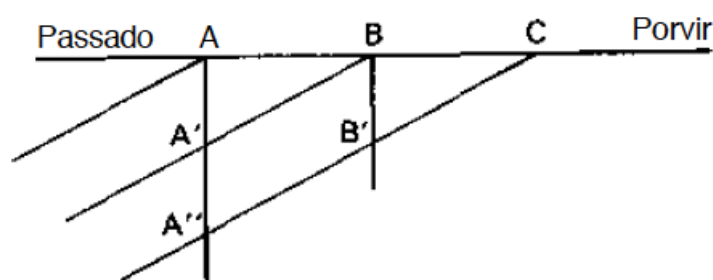
<sup>48</sup> Yoshi Oida (1933) é reconhecido também por sua grande parceria com o encenador Peter Brook.

<sup>49</sup> Tzachi Zamir (1967), professor, filósofo e crítico literário israelense, especializado na filosofia da literatura, na filosofia do teatro e ética animal.

"Podemos pensar na performance como a arte do "re": do trabalho de ensaio e sistemas de recordação ao amplo espectro de comportamentos restaurados que "não são pela primeira vez"; de cenas trágicas de reconhecimento e reversão a convenções de citação e recitação; do sonho da representação sem reprodução à ética da reencenação e do cuidado com o que resta." (KARTSAKI; SCHIMDT, 2015, p. 1)

Yoshi Oida (2001, p. 64) diz que no desenrolar de uma peça, na sucessão de um momento ao outro, a natureza daquele dado momento transforma-se constantemente, e "(...) o momento preciso que testemunhamos jamais se repetirá". Mesmo que assistido mais de uma vez, o espetáculo em si nunca será o mesmo. Aquela momento vivido não se repete visto que, além de sermos seres em constante transformação, a experiência da *performer* em cena é afetada continuamente pelas várias relações que se estabelecem no decorrer da cena ou peça, seja por outras atrizes em cena ou pela plateia. Essas relações se atualizam a cada novo momento presente, ocasionando assim diferentes experiências à medida que um espetáculo perdura em temporada (BARBA, 1994; OIDA, 2001).

Atenhamo-nos à noção de tempo apresentada por Husserl (apud MERLEAU-PONTY, 1999) como uma rede de intencionalidades<sup>50</sup>, constituída de protensões e retenções de cada presente que estabelece "um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros" (*Ibidem*, p. 106). Segundo Merleau-Ponty (*Ibidem*, p. 559) ao introduzir a noção de retenção, Husserl mostra que não se retoma o passado, mas que por meio de sínteses de identificação formam-se novos "presentes" daquele evento:



segundo Husserl (*Zeitbewusstsein*, p. 22)

Linha horizontal: série dos "agora". Linhas oblíquas: *Abschattungen* dos mesmos "agora" vistos de um "agora" ulterior. Linhas verticais: *Abschattungen* sucessivos de um mesmo "agora".

(Figura 1– Tempo como rede de intencionalidades, por Husserl)<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Figura 1.

<sup>51</sup> in MERLEAU-PONTY, 1999, p. 559

Associando seu pensamento à performance teatral, representemos uma peça na íntegra como o A na Figura 1. Supondo que haja uma segunda apresentação (B), A passa para A', que numa terceira apresentação (C), passa para A" e assim por diante. Pode-se dizer então que através de A' e A", contendo o próprio evento A, mas este estabelecido por sua passagem no presente.

Nessa repetição teatral não se repete a experiência, nem o tempo, que conforme Merleau-Ponty (*Ibidem*, p. 551) "nasce de *minha* relação com as coisas."<sup>52</sup> Segundo o fenomenólogo, nessas próprias coisas, existe uma espécie de relação de "preexistência e de sobrevivência eternas" entre o porvir e o passado (*Ibidem*). Levando em consideração uma peça em temporada, a sessão já realizada existe no passado, assim como no porvir, porque vai se repetir. Sendo assim, cada apresentação tem sua dimensão temporal única, que se difere a cada acontecimento pelas diversas relações consolidadas e diferenças advindas no tempo presente, e:

"Mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo." (SCHECHNER, 2006, p. 30)

Por mais que o acontecimento teatral se repita, cada evento é diferente. As interatividades que se re-estabelecem constantemente, fazem com que cada acontecimento, cada “coisa”, seja diferente na sua repetição. Contudo, essa diferença nem sempre resulta em apresentações que sejam significativamente excepcionais ou marcantes a todos os envolvidos. As diferenças e variações ocasionadas às custas da repetição teatral, por muitas vezes podem ser meras consequências do acaso que nos sobrevém e sobrevém as interações cênicas, ou ainda da falta de precisão em cena. A diferença rica é aquela que, mediante à repetição, surge com autenticidade apesar das restrições e exatidões da estrutura. Jerzy Grotowski (1933-1999), um dos principais nomes do teatro no século XX, ao estudar a relação entre precisão e organicidade, abordou-a como "os dois pólos que dão à um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude" (RICHARDS, 2014, p. 22)<sup>53</sup>.

É preciso que, mesmo na repetição teatral, descubram-se formas de manter o corpo num estado permanente de criação, para que assim a *performer* reencontre a sua espontaneidade, sua organicidade, a cada vez que entra em cena. Bogart (2011) diz que em um processo de criação, deve-se construir uma estrutura que, mesmo nas suas determinações precisas, permita

---

<sup>52</sup> Grifo do autor.

<sup>53</sup> A relação precisão-organicidade será retomada e desenvolvida no Capítulo 3, no qual será realizada uma reflexão quanto ao papel da repetição acerca dessa relação.

não só possíveis transformações, mas também a sua potencialização dentro daquilo que foi estabelecido. A atriz tem de recriar no que já é definido, a sua potência, o que Bogart (2011, p. 51) chama de "ressuscitar os mortos". "E isso, para mim, é o que faz [das atrizes] dos atores heróis. [Elas] Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando habilidade e imaginação à arte da repetição."<sup>54</sup>

"Quando (...) se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço [da atriz] do ator que "ensaia repetidas vezes" enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais [a atriz] o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças."<sup>55</sup> (DELEUZE, 2000, p. 19)

O ato de "ressuscitar os mortos" de Bogart (2011) dialoga com o que diz Deleuze (2000) sobre a repetição. Essa disposição da repetição teatral, mesmo que em ensaio ou performada para um público, é relativa ao processo, destacando-se pelo ato e pela capacidade de viver novamente determinada sequência encenada, ou seja, não trata-se de um recurso. É a re-encenação, que na repetição se recria e transforma, ocultando a própria repetição (BOGART, 2011; DELEUZE, 2000; ZAMIR, 2009).

Visto que a repetição é uma parte componente da dimensão do tempo, que por sua vez é fundamental no trabalho teatral já que "o corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço" (FABIÃO, 2010, p. 321), penso a repetição como artifício não só para aperfeiçoar a precisão que eu como atriz busco em cena, mas também de transformar e potencializar aquilo que é preciso ser repetido cada vez que subo no palco, e de forma orgânica<sup>56</sup>. Enquanto atriz, o "estar no palco" exige-me mais do que apenas a comparência, pois não é apenas a presença física ou o movimento em cena que estabelece intensidade (AZEVEDO, 2014). "Estar no palco" exige-me o apoderamento de minhas ferramentas artísticas de forma que, quando em relação com o público, haja a possibilidade de troca, de "partilhar com o corpo" a ponto de levar o público a um outro lugar, um lugar de novos estados, um lugar que mantenha-o envolvido. Conforme o ator e pesquisador Renato Ferracini (2004, p. 30) essa partilha entre atriz e público pode, um dia, vir a ter sua qualidade definida mediante um "trabalho cotidiano sistemático."

---

<sup>54</sup> [Grifos meus].

<sup>55</sup> [Grifos meus].

<sup>56</sup> A organicidade aqui será tratada conforme Ferracini (2004, p. 45) que a tem como "uma força virtual do trabalho de ator que possibilita um corpo em estado de arte gerando, assim, uma espécie de troca-em-arte com o espectador."

Ademais, é sabido que no Teatro, a repetição cabe também em outros aspectos que, ao contrário desse primeiro panorama de repetição teatral, podem vir a servir de recurso para o trabalho da *performer*. Zamir (2009, p. 365) ao discorrer a respeito das dimensões da repetição no Teatro, desvincula a ideia da repetição teatral da repetição como forma de duplicação e como exercício, esta sendo um dos principais parâmetros a serem percorridos ao longo da pesquisa.

Segundo Zamir (*Ibidem*) repetição como duplicação, ou duplicação, aparece não como um processo para adquirir habilidade, mas de trabalhar em cima de uma proposta original. É a recriação de algo que é visto (ou escutado). Nos *Viewpoints* é possível reconhecê-la em sessões de improvisação coletivas, tal como um dos pontos do próprio *Viewpoint* da Repetição: a Repetição Externa. Com a duplicação há a abertura de uma brecha para remodelar o que já foi feito.

A repetição no âmbito de exercício, muito significativa no que concerne esta pesquisa de mestrado, é voltada para um objetivo, cumprindo "um papel central no aperfeiçoamento de uma habilidade ou em treinamento", e se sucede tanto na esfera artística como fora dela (ZAMIR, 2009, p. 365)<sup>57</sup>. Na ideia de "exercício" que é aqui proposta, condensa a execução da repetição tanto em exercícios específicos que propõem-na como maneira de amplificar as percepções, de desenvolver a precisão cênica supracitada, de criação, aperfeiçoamento e reestruturação de ações, quanto do ponto de vista de exercitar um treinamento regularmente.

Para mais, a repetição atinge o corpo a nível sensório-motor, visto que não se pode separar o sistema nervoso de um "organismo vivo" (BARBA, 1994, p. 150). À medida que se repete algo, conexões neuronais são reforçadas, e mais e mais fios cognitivos são criados e armazenados. Uma vez armazenadas no corpo, essas informações podem ser recuperadas posteriormente através de uma memória corporal criada e estabelecida pela repetição. Essa memória corporal propicia a re-encenação das ações do passado, e é liberta da necessidade de "pensar no que fazer": o corpo simplesmente faz (BERGSON, 1999; FUCHS *et al.*, 2012; ROBBINS, 1993).

Concordo com Oida (2001, p. 57) quando este autor afirma que "a coisa mais importante a ser lembrada é que precisamos compreender que a atuação se dá através do corpo e não do cérebro. Atuar não é o mesmo que compreender teórica ou intelectualmente." Dessa forma, é importante que como *performers* tenhamos a compreensão de como cada possível situação ou alteração, seja no ou do corpo, atua no nosso interior. É essencial ter a clareza da sensação que surge no corpo a partir dessa mudança, que por mínima que seja, provoca e afeta o corpo, a fim

---

<sup>57</sup> Tradução minha.

de que se perceba para além do ponto de vista psicológico ou emocional, atentando-se à resposta direta que o corpo dá (BARBA, 1994; GIL, 2001; OIDA, 2001).

Penso que um dos principais intuitos dos *Viewpoints* é estimular o corpo à tomada das decisões, retirando essa função do exclusivo domínio cerebral. A pretensão é de que a *performer* entenda o próximo passo a ser seguido questionando a vontade do seu próprio corpo. Relaciono esse aspecto com o que Oida (2001, p. 64) refere ao dizer que: "Não se trata de uma decisão intelectual na qual o cérebro diz ao corpo aonde ele tem de ir, mas é uma questão de ouvir a noção de tempo do próprio corpo."

Dado isto, proponho os *Viewpoints* como uma ferramenta que suscita o desenvolvimento de um corpo desperto, vivo e perceptivo, de um corpo "aberto" e consciente, um "corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos." (GIL, 2004, p. 10) Sugiro método dos *Viewpoints* como um "parteiro" de possibilidades da *performer*, como "aquele que propicia, dá ferramentas para que o outro desenvolva algo cujas possibilidades já traz em si." (NEVES, 2008, p. 38)

## 2 | INDUZINDO UM *CORPO ABERTO*

*"O corpo todo pensa/age com uma outra qualidade de energia. Um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento." (Eugenio Barba)<sup>58</sup>*

Sabe-se que muitos dos nomes do Teatro dedicaram-se a desenvolver a compreensão, relevância e utilização teatral do corpo para o ofício ao longo de suas carreiras (BARBA, 1994; GROTOWSKI, 2013; FERRACINI, 1998; 2004; STANISLAVSKI, 2013; 2015). Conforme a escritora, atriz e pesquisadora Sônia Machado de Azevedo (2014, p. 15) "Para Meierhold, o movimento cênico é o mais importante dos elementos de cena." Artaud deseja a *performer* "com tal domínio técnico do corpo e da voz, que se torne capaz de emitir o signo exato, no momento oportuno." (*Ibidem*, p. 20) Para Grotowski "O aluno, consciente de seus recursos corporais, deve aprender a pensar e a falar com o corpo inteiro; é por meio dele que sua imaginação se desenvolve, a partir do momento em que passa a ser exercida corporalmente." (*Ibidem*, p. 26)

Por mais que todo ser humano seja expressivo, tendo ou não consciência disso, a *performer* deve ser aquela que aprende a ver-se em trabalho de forma a perceber "como, quando e por que" o fenômeno da expressão ocorre em si mesma (AZEVEDO, 2014; GIL, 2016). Para isso, é preciso que a *performer* esteja com o corpo "afinado"<sup>59</sup>, porque assim como é improvável de se fazer música com instrumentos desafinados, atrizes desafinadas fingem que vêem e escutam o que acontece em cena à sua volta, mas são incapazes de reagir por terem seus sentidos enfraquecidos. Mas de que forma essa afinação do meu próprio corpo, e do meu corpo com os outros corpos e o espaço pode vir a acontecer?

É preciso que haja uma espécie de treinamento físico que enfoque no aprimoramento desses sentidos, de modo que o corpo aprenda a percepção de detalhes e, a partir daí, agir (BOGART; LANDAU, 2017; BARBA, 1994; FERRACINI, 1994; 2004; GROTOWSKI, 2013). Na visão do ator e diretor Louis Jouvet (apud BARBA, 1994, p. 79), [a *performer*] o ator possui sua filosofia própria, na qual, para Jouvet, consiste de um modo de perceber e de agir que são frutos de sua disciplina, de sua postura à um treinamento, à prática. Para ele "[a

---

<sup>58</sup> Barba, Eugenio. *A Canoa de Papel*, Editora Hucitec, São Paulo, 1994, p. 79.

<sup>59</sup> A noção de um corpo "afinado" é a de um corpo consciente (a ser desenvolvido em 2.3), desperto, disponível e decidido. As medidas para a possibilidade de um corpo afinado — em si, com os outros corpos e com o espaço — serão desenvolvidas ao longo dos Capítulos 2 e 3, usando o treinamento com o método dos *Viewpoints* e a repetição como possíveis meios de se chegar a esse corpo afinado.

*performer*] o ator é um empírico que desemboca no pensamento (...). [A *performer*] O ator pensa por uma tensão de energia"<sup>60</sup> (*Ibidem*).

Se "[a *performer*] o ator é um empírico"<sup>61</sup>, pendo-me à dificuldade em desassociar o trabalho prático da *performer* nos *Viewpoints* da construção de um corpo que dialoga com as noções fenomenológicas de Merleau-Ponty (1999; 2003), de um corpo que se atribui de uma consciência perceptiva<sup>62</sup>, como o próprio "ser no mundo ou existência" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 470).

O estudo da Antropologia Teatral elucidada pelo autor, pesquisador e diretor teatral Eugenio Barba<sup>63</sup>, tem o cuidado de direcionar a atenção ao comportamento cênico pré-expressivo<sup>64</sup> que se instituem nos diferentes estilos, gêneros e tradições, pessoais ou coletivas. Deste modo, ao falar do "ator", Barba (1994, p. 23) refere-se a "ator e bailarino, seja homem ou mulher" e, ao falar de "teatro" refere-se a "teatro e dança", por isso a escolha da terminologia *performer* é atribuível nesta pesquisa, visto que tanto o termo quanto o método dos *Viewpoints*, englobam vertentes artísticas para além do que apenas a da atuação.

Para Barba (1994, p. 23), a presença física e mental [da *performer*] do ator é modelada por "princípios-que-retornam" que diferem dos que norteiam a vida cotidiana, e esses princípios orientam o desempenho extracotidiano<sup>65</sup> do corpo-mente, denominado por ele como "técnica". Dessa forma, o treinamento dos *Viewpoints*, sendo uma investigação acerca do corpo no espaço e no tempo, surge aqui como uma proposta de "técnica extracotidiana" para trabalhar o corpo, condicionado "pela cultura, pelo estado social e pelo ofício" em sua totalidade. (*Ibidem*, p. 30) Uma proposta para experimentar, dominar e transformá-lo num corpo que "pensa, sente, age" (AZEVEDO, 2014, p. 135). É uma ferramenta para educar o corpo e a mente, de modo que, como numa espécie de amálgama, se tornem uma única coisa.

Durante as práticas nas quais participei, tanto com Anne Bogart quanto com Joana Pupo, era indicado que deixássemos de lado a racionalização e estivéssemos abertos a improvisar e experimentar com o corpo. A recomendação que é dada nos *Viewpoints* é de que

---

<sup>60</sup> [Grifos meus].

<sup>61</sup> [Grifo meu].

<sup>62</sup> Entendo por "consciência perceptiva" aquela que não se dá propriamente em si, mas que cria condições para o desenvolvimento de um olhar que também é escuta, possibilitando novas formas à *performer* de "se relacionar teatralmente com os outros e com o mundo." (SILVA, 2014)

<sup>63</sup> Eugenio Barba (1936) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. É fundador e diretor do Odin Teatret, e criador do conceito de Antropologia Teatral, o "estudo do comportamento cênico pré-expressivo." (BARBA, 1994, p. 23)

<sup>64</sup> Para Barba (1994) a pré-expressividade não aparece em cena, mas funciona como a base sólida para a organização elementar do teatro e se faz presente, podendo ser percebida pelo espectador. Funciona como um nível operativo que, quando separado do processo de trabalho e colocado em práxis, tem como propósito "desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator." (BARBA, 1994, p. 154)

<sup>65</sup> Para a concepção de corpo extracotidiano, apoio-me em Ferracini (2004, p. 81), que diz que este surge a partir da (re)construção e/ou desautomatização do corpo cotidiano.

não se tome nota durante o treinamento, mas que se dê a preferência de fazê-lo nos intervalos ou ao fim das sessões, a fim de transferir a experiência de aprendizado do domínio intelectual para a própria experiência do corpo, de aperfeiçoar o entendimento unicamente pelo fazer (SILVA, 2014).

Não significa que se deva desvalorizar a mente, até porque não se pode isolar um do outro, mas o que se põe em consideração é o dispor do corpo como um espaço sensorial, como receptor e gerador de conhecimento<sup>66</sup>. Não é separar um do outro, não é necessariamente "não penses", mas sim "penses mais rápido, seja mais livre", porque conforme Deleuze (2010, p. 64) "é quando a consciência abandona as soluções e interpretações que ela conquista sua luz, seus gestos e seus sons, sua transformação decisiva."

Conforme já mencionado, os *Viewpoints* não são uma técnica rigorosamente formatada, sendo definidos por Bogart & Landau (2017, p. 18) como um processo aberto, e por ser uma técnica aberta, não existe modelo a ser seguido. Os "códigos" dos *Viewpoints*, os "Pontos de Vista", surgem numa forma de sistematização que permite a livre combinação entre eles, sendo assim, podem ser investigados a partir das necessidades de cada caso. Suas combinações aguçam um "pensamento incorporado no tempo/espço, na relação entre [*performer*] ator e público momento a momento"<sup>67</sup> (MEYER, 2014, p. 6), o que permite explorar também:

"(...) o conceito de comunidade como metáfora central do teatro, a diferença entre movimento e ação, o poder de ação colaborativa não hierárquica no mundo, a ação como uma forma de fala, a escuta como o mecanismo central para uma ação clara e a arte de ler e escrever no palco." (BOGART apud MEYER, 2014, p. 6)

Contida nessa ideia de criação de um coletivo, faz-se a valorização da escuta e da resposta aos outros (BOGART; LANDAU, 2017, p. 148). Destarte, os *Viewpoints* "demandam [às *performers*] aos atores que permaneçam constantemente acordados."<sup>68</sup> (*Ibidem*, p. 161) As propostas são lançadas a um jogo de *work in progress*<sup>69</sup>, um jogo de experimentação, que ao desposar dos próprios *Viewpoints*<sup>70</sup> em conjunto com os princípios trazidos pelas autoras (a serem desenvolvidos no subcapítulo 2.1) acarretam em reverberações no corpo, que ampliam

---

<sup>66</sup> Para isto, apoio-me também em Vargas (2018, p. 146) quando este propõe a compreensão de um "*corpus sinestésico*" [às *performers*] aos atores, um corpo que integra as percepções internas e externas para o "conhecimento de suas auto sensações". Vale destacar que a noção de "sinestésico" aqui diz respeito às percepções e sensações associadas por todos os processos sensoriais, conforme Vargas (*Ibidem*, p. 151). [Grifo meu]

<sup>67</sup> [Grifo meu].

<sup>68</sup> [Grifo meu].

<sup>69</sup> Trabalho em progresso.

<sup>70</sup> Em 1.2, a partir da p. 16.

as possibilidades de "abertura" do corpo, a fim de que este se torne força de expressão afetiva (GIL, 2001; 2004; 2016).

Estas reverberações, quando enfatizadas na prática, desenvolvem questões a um nível fenomenológico de ver e estar no mundo, coincidindo com a ideia de um corpo que "sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio" (FABIÃO, 2010, p. 322). Nos *Viewpoints a performer* é treinada a desenvolver sua sensibilidade com relação ao corpo-mente, à percepção dos (micro)movimentos e das relações espaço-temporais que se estabelecem com o corpo num determinado contexto (NUNES, 2008). No que se refere ao corpo-mente, Barba (1994) diz que:

"Existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu "comportamento". A dilatação não pertence ao físico mas ao corpomente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos." (BARBA, 1994, p. 126)

A concepção de Barba conversa com o método em questão, uma vez que a *performer* nos *Viewpoints* além de treinar pela dilatação do corpo-mente, treina para perceber esses Pontos de Vista como fenômenos físicos e para responder a eles principalmente conforme seus atributos físicos, ou seja, "ao modo como os vários Pontos de Vista se manifestam no corpo" (RAVID, 2008, p. 6). Para isso, Anne Bogart e Tina Landau apresentam princípios que são enfatizados durante o treinamento. Estes chamarei aqui de "princípios expansores", que se aglutinam e colaboram para a criação dessa percepção.

"Quando um corpo é concebido como fenômeno físico, tanto por um espectador quanto por sua experiência vivida, ele pode temporariamente deixar de ser um corpo/sujeito singular e unificado. Neste momento, torna-se a soma de suas manifestações espaço-temporais percebidas dentro do contexto (espaço-temporal percebido)".<sup>71</sup> (RAVID, 2008, p. 6)

## **2.1 Princípios Expansores - *Soft Focus*, Escuta Extraordinária, Contínua Atentividade, *Feedforward* e *Feedback***

Oida (2001, p. 28) fala sobre a importância de um olhar desperto para uma boa atuação, e diz que "sendo capazes de usar bem os olhos não ficamos confinados ao mundo físico." Para ele, os olhos podem ver tanto as coisas concretas quanto as invisíveis. Pode-se dizer que essa

---

<sup>71</sup> Tradução minha.

ideia perpassa e é levada a um novo grau na proposição de Bogart & Landau (2017). Um dos princípios mais importantes propostos pelas autoras, é o *Soft Focus* (*Ibidem*, p. 50), ou Olhar Suave<sup>72</sup>. O *Soft Focus* consiste num estado físico que permite a suavização e o relaxamento do olhar, de modo que este desenvolva a capacidade de abraçar diversas informações, ao invés de apenas uma ou duas. É um tipo de visão na qual o corpo é, como um todo, receptor das informações do Espaço, retirando dos olhos a função primordial de colher informações. (*Ibidem*)

Nos *Viewpoints*, "pede-se aos participantes para olharem o que está à sua volta e às outras pessoas *sem* desejo, (...) permitindo ao mundo entrar." (*Ibidem*, p. 50) O *Soft Focus* propõe a abertura de um olhar que, apesar de suave, é ativo. É ativo ao passo que se deixa perceber e afetar, "despertando para o mundo" (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 19). Um olhar ativo que recebe a informação, percebe e reage. Dessa forma, conforme Bogart & Landau (2017, p. 50) "o corpo inteiro começa a ouvir e a coletar informações de novas e mais sensíveis formas", de modo que se abre para a possibilidade de descobrir e desenvolver uma conscientização que nos permite explorar a percepção para além da visão em sua conjuntura "verdadeira", porque, em concordância com Merleau-Ponty (2003, p. 17) "há diferença de estrutura e, por assim dizer, de grânulo entre a percepção ou visão verdadeira, dando lugar a uma série aberta de explorações concordantes."

O *Soft Focus* sugere uma re-adaptação da percepção da *performer*, incitando um "corpo sensível" (BOGART; LANDAU, 2017; GIL, 2001), que é a carne de Merleau-Ponty, um corpo "em situação prima sobre qualquer outra consideração de sentido ou função" (GIL, 2001, p. 68). E se o olhar é significativo para o trabalho da *performer*, a escuta é também um elemento determinante. Ao pôr o *Soft Focus* em exercício, a *performer* impulsiona-se a uma escuta mais meticulosa, uma escuta que não espera por nenhum resultado em específico premeditado, uma "Escuta Extraordinária" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 51).

A Escuta Extraordinária surge de um grau perceptivo em que tudo e todos se escutam, e busca-se estendê-la para o corpo todo, de modo que seja possível captar as mudanças progressivas no ambiente. É comum que muitas das coisas que acontecem, tanto no treinamento dos *Viewpoints* quanto em ensaios, passem despercebidas, e a Escuta Extraordinária vem exercitar um estado de atenção que "não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las" (BOGART, 2009, p. 31), e a partir dessa escuta, reconhecer os indícios para agir. Assim, a partir dessa "escuta com o corpo todo", a *performer* passa a se encontrar em "Contínua Atentividade aos Outros no Tempo e no Espaço" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 52).

---

<sup>72</sup> Uma outra possível forma de tratamento que se pode cruzar, é "Foco Suave".

A Contínua Atentividade se estende aos outros, se estende ao Todo da cena<sup>73</sup>. É estimulada em exercícios que requerem manter todos juntos no Tempo e no Espaço, em exercícios de repetição e uníssono, como por exemplo o Cardume<sup>74</sup>. "Esses exercícios servem para ensinar a importância de uma intensa atenção àquilo que as outras pessoas estão fazendo, onde elas estão e quando estão fazendo" (*Ibidem*), para buscar um estado de consciência do momento de modo que todo acontecimento fosse percebido, possibilitando o jogo de "*Feedforward* e *Feedback*" entre os participantes.

Qualificados como uma espécie de energia de "antecipação e reação", o *Feedforward* e o *Feedback* aparecem atrelados ao *Viewpoint* da Resposta Cinestésica<sup>75</sup>. Conforme Bogart & Landau (2017, p. 52), são "dois polos de experiência e energia que precisam ser calibrados e afiados", nos quais o *Feedforward* consiste na energia de antecipação, de perceber o estímulo propulsor da necessidade de agir, e o *Feedback* é a reação ao estímulo, uma espécie de "previsão do movimento que vem a seguir" (PIMENTA, 2016, p. 4036). Trabalhando tais princípios na *Masterclass*, Bogart disse que é preciso a coragem para o *Feedforward* e abertura para o *Feedback*.<sup>76</sup>

Tal declaração vai de acordo com o pensamento de Fabião (2010, p. 322) que diz que estabelecer uma conexão atenta não só consigo, mas também com o ambiente e com o outro, "transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas." No fluxo da experimentação no método, as etapas do processo expressivo são desconstruídas, ou seja, é diluído "o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir" (*Ibidem*).

Portanto, todos estes princípios expansores estão interligados em seu fundamento: ao exercitar o *Soft Focus*, estimula-se o aperfeiçoamento dessa Escuta Extraordinária, que impulsiona a *performer* à um estado de Contínua Atentividade perante o ambiente, as participantes e o público. A Contínua Atentividade por sua vez, suscita o corpo a uma receptividade das informações que surgem no momento de experiência, facilitando o jogo de *Feedforward* e o *Feedback*.

---

<sup>73</sup> Pode-se relacionar isso com o que Vargas (2018, p. 160) nomeia de "ubiquidade cênica". Para ele, ubiquidade cênica refere-se à capacidade de gerar "o ambiente de cognição afetivo-sensível ao instante do vivenciamento estético e com o todo desse vivenciamento durante o evento teatral" por meio das potencializações sinestésicas dinamizadas [pela *performer*] pelo ator. [Grifo meu]

<sup>74</sup> Os exercícios de repetição e(m) uníssono a serem tratados na pesquisa, como o Cardume, serão discutidos no Capítulo 3, em 3.2.1, a partir da p. 56.

<sup>75</sup> Em 1.2.3, a partir da p. 18.

<sup>76</sup> Bogart ainda usou como referência, uma frase do filósofo Martin Buber (1878-1965): "*The will to go out and the grace to receive*", ou seja, "a vontade de sair e a graça de receber". – Diário pessoal: 09/12/2018.

Bogart & Landau (2017) trazem os *Viewpoints* em consenso com estes princípios expansores no intuito de despertar um nível de atentividade<sup>77</sup> que uma *performer* ou diretora faz uso (ou pelo menos deveria fazer) enquanto trabalha. Eles levam o corpo a um estado cênico como o proposto por Fabião (2010, p. 324), que se encontra em "estado de experiência e experimentação". Quando um corpo está em estado de experiência e experimentação nos *Viewpoints*, ele se encontra numa gama diversa de relações construídas com o meio e com os outros corpos no Espaço. Penso que isso seja o princípio inicial a uma pré-disposição desse corpo ao "afinamento", questão trazida no início do capítulo. Todas essas relações fortalecem a atuação do corpo em cena, dado que o tiram de uma noção perspectiva cotidiana, saindo do seu contexto "natural".

Ao retirar o corpo de seu contexto cotidiano, os exercícios propostos pelos *Viewpoints* trazem a experiência de modo que esta incita à mudança de percursos, de direções, de decisões, a partir da percepção dos estímulos exteriores, criando brechas que, segundo Barba (1994, p. 79) podem vir a permitir a expressão de intenções, sejam estas conscientes ou intuitivas. No L.I.<sup>78</sup>, um dos exercícios que propus foi o da Raia<sup>79</sup>, no qual os participantes devem permanecer nas Topografias pré-determinadas como as raias de uma piscina, podendo mover-se para trás e para frente. A proposta era a de experienciar os seguintes *Viewpoints*: Resposta Cinestésica, Relação Espacial, Repetição, Duração e Andamento, de modo que não houvesse uso óbvio da Arquitetura, da Forma e do Gesto, e sob as condições limitadas de: andar, saltar, sentar, deitar ou parar.

Neste exercício, a proposta é que toda movimentação realizada surja como resposta à movimentação de outra pessoa (Resposta Cinestésica). Os participantes devem utilizar os *Viewpoints* de forma intuitiva, visto que no trabalho na Raia, não há tempo para pensá-los individualmente. Nele há o incentivo ao comprometimento com uma ação e, ao mesmo tempo, a estar apto a mudança, "um paradoxo físico que (quando controlado) leva a sensação incomum de liberdade" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 92).

No relatório de uma das participantes consta que durante o trabalho na Raia: "um estado de atenção elevado foi atingido por meio da resposta cinestésica<sup>80</sup> repetidamente, como: um deitar e o outro sentar e logo em seguida inverterem os papéis."<sup>81</sup> O objetivo é praticar a

---

<sup>77</sup> No *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*, "atentividade" é a tradução adotada para o termo *awareness*, que é "como um estado imediato e sutil de atenção e de "escuta" de si mesmo e do ambiente, denotando uma dimensão cognitiva que se diferencia de certa forma do termo *consciousness*, este um grau mais reflexivo da experiência." (p. 26)

<sup>78</sup> Laboratório Investigativo, conduzido por mim e Guto Martins. Ver introdução, p. 6.

<sup>79</sup> Em Anne Bogart e Tina Landau, *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*, 2017, p. 90.

<sup>80</sup> Tal terminologia será usada de acordo com Vargas (2018, p. 151), que refere-se às sensações provenientes de relações de movimento, corporais e musculares.

<sup>81</sup> Relatório acerca do L.I., enviado pela participante Larissa Cintra. Ver Apêndice B, p. 94.

escuta, a *awareness*, de modo que o participante seja capaz de ver sem necessariamente olhar, e de encontrar, mesmo que inserido em indicações preestabelecidas, a sua própria liberdade<sup>82</sup>. Este é um exemplo dentre outros exercícios propostos pelo método, no qual são criadas chances de afinar o corpo à proporção que a *performer* se permite estar em experimentação e ser afetado pelas mudanças e detalhes no ambiente cênico.

Henri Bergson<sup>83</sup> (1999) ao refletir sobre a relação do corpo com as imagens exteriores no mundo material, conclui que essas imagens exteriores agem transmitindo movimento sobre a imagem que ele chama de corpo; e que este corpo age sobre as imagens exteriores lhes restituindo movimento. Dessa forma:

"Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (...) Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação." (BERGSON, 1999, p. 14)

Se se estabelece que o corpo é um centro de ação, e que o que nos impele à ação é o próprio presente (*Ibidem*, p. 160), pode-se concordar com Bergson (1999) quando ele diz que o presente é, por essência, sensório-motor. "Equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo" (*Ibidem*, p. 162). Essa consciência está diretamente ligada à capacidade da *performer* de transformar seu espaço de cena a partir de sua auto-percepção do corpo cinestésico, de sua percepção do movimento, da ação, criando um espaço próprio que Gil (2001, p. 57) chama de "espaço do corpo".

"Abrir o corpo é, antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim." (GIL, 2004, p. 11)

Segundo Gil (2001), o espaço do corpo não é dissociado do espaço objetivo, mas pelo contrário, fundem-se completamente, de maneira que esse torna-se o prolongamento da pele no Espaço. Por Rudolph von Laban<sup>84</sup>, o espaço do corpo foi configurado como icosaedro, mas

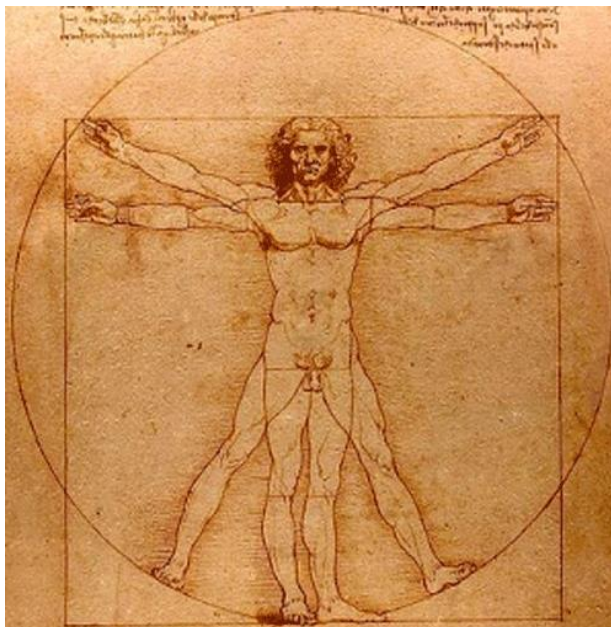
---

<sup>82</sup> O conceito de liberdade nos *Viewpoints* será retomado e mais detalhado no Capítulo 3, em 3.1.2 a partir da página 52.

<sup>83</sup> Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura em 1927. É conhecido principalmente pelas obras *Matéria e Memória* (publicada pela primeira vez em 1896), *A evolução criadora* (1907), entre outras.

<sup>84</sup> Pesquisador, teórico e coreógrafo, Rudolf von Laban (1879-1958) revolucionou a história da dança ao desenvolver seu sistema de movimento que, segundo Fernandes (2000, p. 153) divide-se em quatro categorias: Corpo-Expressividade-Forma-Espaço.

pode ser concebido também de outras formas (*Ibidem*). Em um de seus *workshops*<sup>85</sup>, a pesquisadora Joana Pupo nos propôs trabalhar com o espaço do corpo em forma de esfera, trazendo a imagem do Homem Vitruviano<sup>86</sup> de Leonardo da Vinci:



(Figura 2 – Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci)

No que se refere ao espaço do corpo, José Gil diz que:

"Podemos atribuir duas funções, pelo menos, ao espaço do corpo: a) aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com o menos de viscosidade possível; b) tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino.

De facto, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direção ao exterior."<sup>87</sup> (GIL, 2001, p. 59)

Nesse workshop, Joana propôs que trabalhássemos com a perspectiva da mutação da esfera, deixando que o vazio convidasse o movimento e pensando em ocupar e desocupar o espaço objetivo com o espaço do corpo. Experimentamos ainda aumentar e diminuir o nosso espaço da esfera; e nesse jogo de ocupar aumentando, desocupar diminuindo, ocupar diminuindo e desocupar aumentando, entramos num mergulho em nosso próprio espaço, mas também no espaço do outro. O espaço do corpo sustentava e transformava o movimento e, dado

---

<sup>85</sup> *Workshop* proporcionado pelo LEC, conduzido por Joana Pupo entre outubro e novembro de 2018.

<sup>86</sup> Figura 2.

<sup>87</sup> Da mesma forma que o ator de Barba (1994) refere-se também ao *bailarino*, o *bailarino* de Gil referir-se-á, neste caso, também ao ator.

que a pesquisa do outro tem influência e complementa a minha, transformava a si próprio, de modo que transmutava-se numa fusão entre o interior e o exterior. Foi possível estabelecer uma certa noção desse movimento em que o espaço interno passa a ser uma coextensão do espaço externo, ou seja, em que o corpo se torna também ele espaço (GIL, 2001).

Ao compreender esse espaço em que o interior e o exterior se tornam uma única coisa, o corpo entra num estado que qualifico como "equilíbrio em desequilíbrio"<sup>88</sup>, que permite captar os "princípios-que-retornam" já referidos anteriormente por Barba (1994). Estes, quando empregados a gestão do peso, dos olhos, da coluna vertebral, produzem tensões físicas pré-expressivas (GIL, 2001; Barba, 1994). As tensões físicas fazem parte da construção de um equilíbrio virtual, que se constitui no próprio "desequilíbrio"<sup>89</sup> da *performer*, nas forças que o atravessam devido às relações e afetos que se estabelecem em cena, porque na instabilidade "qualquer impulso, qualquer transformação microscópica da energia muscular, do afluxo de sangue, do influxo nervoso repercutem-se ampliando-se em todo o corpo." (GIL, 2001, p. 26)

Gil (2001, p. 27-28) elucida o equilíbrio virtual como "um sistema de tensões em que as forças se equivalem, graças a uma acção do espírito sobre o corpo" de maneira que ele próprio se torna força e energia. Conforme Barba (1994), utilizar o termo "energia" [da *performer*] do ator é algo que pode gerar equívocos, e não se deve pensá-la a nível de atividade muscular e nervosa realizadas pela *performer*, mas sim, como algo (uma força) invisível que "deve vir repleta de virtualidade operativa" (*Ibidem*, p. 33). Se "a vida [da *performer*] do ator baseia-se, na realidade, em uma alteração do equilíbrio" (*Ibidem*), esse equilíbrio virtual surge da atividade extracotidiana praticada e predispõe-se de uma energia suspensa, que é também extracotidiana, produtora das tensões físicas supracitadas que tornam o corpo da *performer* decidido, atento, vivo (BARBA, 1994).<sup>90</sup>

Seguindo o pensamento de Barba (1994) a energia é na sua base material força muscular e nervosa, entretanto não é nessa pura existência que nos interessa, mas sim como é remodelada para a espectadora. Por mais paradoxal que seja, a *performer* deve pensar nessa energia suspensa como algo visível, tangível e assim "representá-la, decompô-la numa gama, mantê-la, suspendê-la numa imobilidade que age, fazê-la passar com velocidades e intensidades diferentes" (*Ibidem*, p. 105). Bogart & Landau (2017, p. 95) trazem para experimentação em

---

<sup>88</sup> Penso ser válido mencionar, no que concerne a ideia de "desequilíbrio", o trabalho desenvolvido por Ferracini (1994, p. 140). Este visa a ampliação da base [da *performer*] do ator que, quanto mais ampliada, "maior pode ser o desequilíbrio, e como consequência, maior a dilatação corpórea", o que vai de acordo com o trabalho de dilatação/abertura do corpo nos *Viewpoints*. [Grifo meu].

<sup>89</sup> Entre aspas porque não se trata de um desequilíbrio mecânico da *performer*, adverso à sua posição imóvel de pé, mas de um desequilíbrio que se encontra no movimento e em sua segmentação, nos movimentos microscópicos do corpo que, (s)cinesteticamente atravessam os órgãos em escala macroscópica. (GIL, 2001)

<sup>90</sup> [Grifos meus].

suas propostas de exercício, a noção dessa energia suspensa denominada por Barba (1994, p. 84) como *Sats*.

## 2.2 SATS: Impulsionando um corpo energético

Em 1979, Eugenio Barba funda a ISTA, *International School of Theatre Antropology*. Na busca por um caminho que pudesse trilhar até um corpo expressivo, confirmou a existência de princípios-que-retornam capazes de produzir presença teatral no nível pré-expressivo. Conforme Barba (1994), mediante esses princípios-que-retornam, o "corpo-em-vida [da *performer*] do ator" dilata<sup>91</sup> e faz ser perceptível a sua presença cênica. Aqui pode-se fazer uma equiparação entre esse corpo-em-vida e o corpo espectral de José Gil (2004, p. 7), que detém a capacidade de despertar o desejo do outro, buscando assimilá-lo e intensificá-lo, transformando-se num centro de "forças poderosas de contágio". O corpo espectral, ou corpo-em-vida, em sua presença densa desenvolve o *bios* cênico da *performer*, que conquista a atenção do espectador antes mesmo de transmitir qualquer mensagem (BARBA, 1994). Assim sendo, o nível pré-expressivo:

"tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados. O pré-expressivo, como nível de organização do *bios* cênico, aparece dotado de uma coerência independente da coerência do nível de organização ulterior, o do sentido." (BARBA, 1994, p. 154)

Neste sentido, a "presença" da *performer* condiz à sua capacidade de descobrir e fabricar sistemas correlacionais fluidos e de habitar os "entrelugares da presença"<sup>92</sup> (FABIÃO, 2010, p. 323). O "*bios* cênico" equivale a uma qualidade extracotidiana de energia, e reconhecer os princípios que regem-no aflora o que é geralmente omitido: o processo criativo da *performer* (BARBA, 1994). Bogart & Landau (2017, p. 95) propõem a investigação acerca desse *bios* cênico com o exercício do *Sats*, termo difundido por Barba (1994). Segundo as autoras, *Sats* é uma palavra norueguesa que "descreve a qualidade de energia no momento anterior a uma ação" e é uma qualidade de energia compartilhada entre [as *performers*] os atores do mundo

---

<sup>91</sup> Por dilatação do corpo, entende-se aqui o que Barba (1994) chama de energia extracotidiana [da *performer*] do ator. (FERRACINI, 1998) [Grifos meus].

<sup>92</sup> Por mais que a reflexão acerca do "o que é a presença" da *performer* seja de extrema magnitude, não será mais aprofundada visto que abre portas para uma discussão que vai além do foco principal desta pesquisa, que circunda os meios de alcançar essa energia extracotidiana fabricada pela *performer* a nível pré-expressivo.

inteiro, independentemente de diferenças culturais e/ou linguísticas<sup>93</sup> (BOGART; LANDAU, 2017, p. 95).

A energia da qual falo é uma energia que se faz presente não na estaticidade, mas numa imobilidade em movimento, no "equilíbrio em desequilíbrio" da *performer*. De acordo com Barba (1994, p. 84), a palavra grega *enérghēia* significa propriamente "estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho." A postura contentora de tal energia, que é também uma postura que se encontra nos esportes, de estar preparado para agir (*Ibidem*, p. 20)<sup>94</sup>, é trazida por Bogart & Landau (2017, p. 96) como "Posição *Sats*", e é proposta pelas autoras em exercício da seguinte maneira: As participantes organizam-se numa linha, de pé, com a sensação de estar sendo afetado por duas forças contrárias, uma que puxa suavemente para cima pela cabeça, e outra que puxa suavemente para baixo, em direção a terra. Com "pernas fortes, *Soft Focus*, braços soltos e coração aberto" (*Ibidem*), compõe-se a Posição *Sats*. Uma vez estabelecida, as participantes têm a liberdade de se moverem para o *Open Viewpoints*<sup>95</sup>, podendo retornar à linha, à Posição *Sats*, sempre que desejado.

A adaptação da proposição de Barba (1994) proposta por Bogart & Landau (2017), convida a atriz a experimentar a energia que predispõe o movimento da ação, o momento de acúmulo de toda a força necessária que virá a ser liberada. O *Sats* é:

"O momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar." (BARBA, 1994, p. 84)

O exercício proposto por Bogart & Landau (2017) vem estimular a *performer* a ter maior percepção do que acontece em seu corpo nesta Posição e ao mesmo tempo, ao que acontece no *Open Viewpoints*. Diversas vezes em que o exercício do *Sats* fora proposto, tanto nos *workshops* com Joana Pupo quanto com Anne Bogart, foi possível ter compreensão dessa energia suspensa. É uma energia que se sente, que é palpável, e nos coloca num estado similar à "atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar, ou voltar à posição de repouso" (BARBA, 1994, p. 84).

---

<sup>93</sup> [Grifo meu].

<sup>94</sup> Bogart fala que é como estar com os pés no freio e no acelerador ao mesmo tempo. – Diário pessoal: *Masterclass* com Anne Bogart, 07, 08 e 09/12/2018.

<sup>95</sup> *Open Viewpoints* é uma forma livre do treinamento em que não há predeterminação do padrão de chão. Levando como primeira consideração a Relação Espacial, o indicado é que os participantes trabalhem juntos em um evento, seguindo a mesma referência "pelo emprego de Escuta Extraordinária, generosidade e destreza." (BOGART; LANDAU, 2017, p. 93) "Isso não significa necessariamente que todos os participantes estarão centralizados ou perto uns dos outros; um evento pode ocorrer com dois ou três grupos cruzando o espaço." (*Ibidem*, p. 95)

Vou descrever como exemplo um dos momentos mais marcantes da experiência com Anne Bogart em Nova York<sup>96</sup>. Em uma das improvisações em cima do exercício *Sats*, a proposta do momento era que o texto trabalhado por cada *performer*<sup>97</sup> só pudesse ser dito (quando fosse desejado pela *performer*) enquanto na "posição *Sats*". Uma das *performers*, num impulso, lançou-se no espaço, abrindo os braços numa Forma semelhante à um "T" e deixando escapar o texto em toda sua determinação. E quase que simultaneamente, três coisas aconteceram:

Devido ao ingênuo equívoco da atriz, Bogart se pronunciou lembrando a proposta às participantes, e num desarme imediato, a atriz começou a retornar à Posição *Sats*. A terceira coisa (e mais interessante) foi que, no que me pareceu menos de um segundo, um dos *performers* que se encontrava na Posição *Sats* usou da Repetição e, apropriando-se da Forma proposta pela colega anteriormente, no erro, transportou-a até a beira do espaço cênico, e como uma mobilização em forma de apoio, outras *performers* que também faziam parte da improvisação tomaram o mesmo rumo, apoiando-se nessa Repetição. Foi um momento extremamente potente não só esteticamente, mas por ter sido um momento claro em que a energia se encontrava alinhada. Foi um instante em que as *performers* ostentaram a "atitude do felino", e se fizeram perceptíveis e decididos na ação.

De acordo com Barba (1994, p. 84), a palavra "energia", para além de seus usos metafóricos, porta também uma diferença de potencial que é determinada pela aptidão de realizar um trabalho, de "produzir energia". Bogart & Landau (2017, p. 95-96) acreditam que "a própria ação pós-*Sats* é particular à cultura [da] do *performer*", mas que o sucesso de uma ação é decidido pela qualidade do momento que a antecede. As autoras (*Ibidem*) dizem que quando intensificada, a energia na Posição *Sats*, por ser um estado de tamanha concentração e energização, possibilita que qualquer movimento no *Open Viewpoints* surtido do *Sats* seja "sentido e visto de modo mais destilado, mais necessário." Se, no comportamento físico, a passagem da intenção à ação é o que estabelece a diferença de potencial (BARBA, 1994, p. 84), fica claro que o exercício do *Sats* estimula o sentido (s)cinestésico da *performer*, de modo que "o pensamento inerva-se na ação e é experimentado como pensamento-ação, energia, ritmo no espaço." (*Ibidem*, p. 88)

No *Sats*, a *performer* estabelece um estado que engendra o espaço, o Tempo e sua energia com uma certa qualidade devido à sua escala perceptiva, que vai de acordo com o que diz Gil (2001, p. 16): "o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macro-percepção, ao passo que a micropcepção não encontra senão movimento." A "paragem" na Posição é em

---

<sup>96</sup> *Masterclass* com Anne Bogart em Nova York, em Dezembro de 2018.

<sup>97</sup> Aqui, utilizo do termo *performer* pelo fato de que o grupo participante da *Masterclass* ter sido constituído por pessoas das mais variadas funções no âmbito artístico (e fora dele).

si uma afinação com o espaço. Assim sendo, o *Sats* dilata o "espaço do corpo" da *performer*, a ponto de atingir o corpo e o seu interior (GIL, 2001), possibilitando a captação dessas macro e micro-percepções de modo que a ação surja de um estado de prontidão adquirido, reagindo ao e no momento presente. Acerca do trabalho com o *Sats*, Barba (1994, p. 87) diz que "é o caminho para penetrar no mundo celular do comportamento cênico, e eliminar a separação entre pensamento e ação física, que freqüentemente caracteriza, por economia, o comportamento na vida cotidiana."

Mas essa reação deve ter uma certa motivação para com o coletivo, visto que conforme Nunes (s.d.) "ao invés de agir somente por impulsos e desejos próprios, [a atriz] o ator é estimulado a compreender sua individualidade em relação com o ambiente."<sup>98</sup> Assim, a perspectiva de Bertolt Brecht é remetida ao treinamento dos *Viewpoints* quando esse diz: "Não se mova a não ser que haja uma razão para se mover e o desejo por variar não é uma razão o suficiente" (apud BOGART; LANDAU, 2017, p. 93).

Quer dizer, a razão para que alguém aja nos *Viewpoints* deve ser intuitiva ao passo que deve ser uma escolha feita sobre o tempo e o espaço (*Ibidem*), dando à *performer* a chance de exercitar com atenção ao momento presente, o pilar percepção-ação. A *performer*, "aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se insere" (MEYER, 2008, p. 2) impulsiona a formação de um corpo espectral, isto é, "o corpo real cujos órgãos constituem pontos ou polos emissores e atractores de intensidades" (GIL, 2004, p. 9), o que penso como "corpo energético".

"Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se vissemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; como se a consciência fosse coextensiva à sua superfície, de maneira que a vista ou os ouvidos deixassem de ser órgãos privilegiados da percepção, tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem directamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo. O corpo inteiro "vê", ou melhor "percepção". (GIL, 2004, p. 10)

Dito isto, pode-se integrar aqui a ideia de Bergson (1999, p. 15) de que o corpo tem a capacidade de realizar uma ação sobre os objetos que o cercam e que essa "ação necessária se cumprirá por si mesma, quando sua hora tiver chegado." O treinamento com os *Viewpoints* produz uma atitude passivo-ativa da *performer*, de deixar-se afetar e reagir, ajustando as suas ações aos estímulos externos, às ações que sua parceira de cena dá e/ou das espectadoras. Dessa

---

<sup>98</sup> [Grifo meu].

forma, os *Viewpoints* são conforme Bogart & Landau (2017, p. 151) "um instrumento para descobrir ações, não de psicologia ou de histórias passadas, mas de um estímulo físico imediato." Para Bergson (1999):

"A percepção, tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Quanto maior a capacidade de agir do corpo (simbolizada por uma complicação superior do sistema nervoso), mais vasto o campo que a percepção abrange." (BERGSON, 1999, p. 61)

Consonante com o pensamento de Bergson (1999) referido acima, Christine Greiner<sup>99</sup> (2012) diz que contrariamente ao que se acreditava antigamente, a percepção não é somente a interpretação de mensagens sensoriais. Segundo ela, o pesquisador e professor francês Alain Berthoz propôs o entendimento da percepção como "uma ação simulada e o movimento como o nosso sexto sentido" (GREINER, 2012). Ainda assim, é importante ter em mente que os *Viewpoints* nos oferecem a perspectiva de que não há certo ou errado, bom ou mau no processo, mas sim possibilidades de escolhas. Bogart & Landau (2017, p. 37) consideram que o método oferece o triunfo da "escolha e liberdade" na qualidade de que a *performer* pode escolher criar respostas aos estímulos ou não. Tal entendimento vai de acordo com a propositura dos *Viewpoints* ao sugerir que perceber é já, de alguma forma, agir, ou seja: a escolha de não responder aos estímulos percebidos é do mesmo modo, agir.

Assim, o corpo aberto da *performer* potencializado em corpo energético, aufere toda essa percepção, possibilitadora da "escolha e liberdade" nos *Viewpoints*, já que "[à *performer*] ao ator importa saber por quais caminhos guiar-se na pesquisa"<sup>100</sup> (AZEVEDO, 2014, p. 262). Dessa maneira, a *performer* vai caminhando para a construção de um corpo consciente. Mas o que seria um corpo consciente? De que maneira o treinamento com os *Viewpoints* contribui para o alcance desse corpo consciente?

### 2.3 Estabelecendo um corpo consciente

No método de Bogart & Landau (2017), temos a liberdade de determinar o que nos move, canalizando os estímulos em ação (ou não). A possibilidade de "escolha e liberdade"

---

<sup>99</sup> Christine Greiner (1961) é professora universitária, pesquisadora e jornalista brasileira. Autora de *Corpo (o) - Pistas Para Estudos* (2005), do artigo aqui utilizado *Rediscutindo a natureza da percepção* (2012), entre outras obras.

<sup>100</sup> [Grifo meu].

motiva essa atenção dilatada que se busca no treinamento, o que conforme Meyer (2008, p. 2) permite a impetuosa experiência da "transição da ação à percepção e da percepção à ação, considerando que não são processos separados temporal e hierarquicamente". No artigo *Conscious Action*<sup>101</sup>, Anne Bogart (2017) reconhece que o componente inicial da ação é a percepção. A autora diz que a experiência dos sentidos, em interação com o mundo, estimula a *awareness* da *performer* e, conseqüentemente, a consciência. É completa:

"Sem o rigor ou a força da consciência em conjunto com a prática deliberada, eu posso me tornar um *loop* de repetição sem fim. Sem desenvolver hábitos úteis propositadamente, sou levada a vagar de forma sonolenta de uma situação à outra, passando pelos movimentos mas não sendo parte integral da ação. Para cultivar a ação consciente, eu preciso desenvolver hábitos úteis e um apetite pela prática, treinamento rigoroso e estudo. Hábitos podem ter uma influência positiva na ação, e as ações são uma dança dinâmica do organismo com o ambiente. Em última análise, como eu me porto é o que cria a consciência. As ações são o canal entre a vida interior privada e o mundo externo. Ações são a ponte."<sup>102</sup> (BOGART, 2017)

Todavia, é importante compreender que a consciência da qual aqui falo difere da que um corpo habitual conta. Não se limita ao corpo físico, ao reconhecimento dos membros e órgãos, ou a uma consciência que "controla (ou crê controlar) o sentido e o comportamento do indivíduo" (GIL, 2001, p. 157), mas sim que se apodera do "espaço do corpo" e penetra no seu interior, dominando a consciência que Gil (2001;2004) chama de consciência reflexiva de si. Esta desvitaliza porque observa sempre do exterior e assim, introverte-se em si mesma. (*Ibidem*)

O corpo consciente é uma necessidade para a existência mais integrada da *performer* (MERLEAU-PONTY, 1999). Deste modo, apetece-me pensar esse "corpo consciente" como resultado da dilatação dos sentidos da *performer*, tornado um sistema de ressonâncias inserido no seu próprio, já referido, equilíbrio em desequilíbrio (GIL, 2001). No entanto, por mais que se considere o corpo, aqui, de uma perspectiva fenomenológica, é preciso que, ao falar de "consciência", haja uma transformação em sua concepção (GIL, 2004). Ao passo que a fenomenologia determina a consciência como intencionalidade, é preciso que aqui se considere em conformidade com Gil (2004, p. 1) "o outro lado da intencionalidade, a parte de trás da consciência, por assim dizer, a que chamaremos a consciência do corpo."

A consciência que se busca, é a que se estabelece quando em estado de *awareness*, que se espalha pelo espaço do corpo. Assim, penso na imagem de um corpo que possui em toda a

---

<sup>101</sup> "Ação Consciente".

<sup>102</sup> Tradução minha.

sua extensão e além, incontáveis micro-olhos que contemplam e percebem. A consciência do corpo, tida por Gil (2001) como "vígil", impregna pelo próprio corpo de modo que "nasce dos poros da consciência: onde nada do exterior se suspende a uma palavra, o corpo vem preencher a lacuna" (p. 162). Seguindo ainda a perspectiva de Gil (2004, p. 9) e considerando um corpo que na sua consciência intencional anda, vê, cheira, toca e ouve no espaço, o filósofo alega que esse corpo é assistido por uma "consciência do corpo", a qual além de orientá-lo, estimula seus sentidos à proporção que compreende que "tem um peso e uma massa que se desloca no espaço e que despende esforço e tempo nos seus movimentos."

"Consciência do corpo" significa assim uma espécie de avesso da intencionalidade. Por exemplo, não se tem consciência do corpo como se a tem de um objecto percebido. Aqui, toda a consciência não é "consciência de", o objecto não surge "em carne e osso" diante do sujeito; pelo contrário, a consciência do corpo é antes de mais impregnação da consciência pelo corpo." (GIL, 2004, p. 2)

Não se pode deixar de reconhecer que existe amparo entre o estado de consciência do corpo e o cérebro (BERGSON, 1999). Contudo, é preciso considerar o cérebro apenas como um dos elementos desse sistema, visto que ele não alcança a consciência por si só, mas esta emerge das interações com o ambiente (BOGART, 2017). É como se a mente da *performer* fosse um cavaleiro que alia-se ao seu cavalo, ou seja, o seu corpo, deixando-o conforme Oida:

"mover-se livremente, ao mesmo tempo que está no controle de cada ação. Damos ordens ao cavalo, estamos no comando. O cavalo segue a nossa vontade, mas quando estamos montando bem o cavalo se esquece de nós, e nós nos esquecemos do cavalo. O impulso do cavalo e o impulso do cavaleiro unem-se até que não haja mais separação." (OIDA, 2001, p. 73)

Esse impulso está em relação com o que se discute sobre o *Sats*, e antes do que se fala sobre a dilatação do corpo. Seria um momento anterior para a entrega que levará à dilatação. Logo, quando penso em um corpo consciente, penso em um corpo que mesmo sob indicações, sob a repetição de um espetáculo, é livre para produzir e agir por si só. Como se o corpo "possuísse por si próprio a ciência do mundo" (MERLEAU-PONTY apud GIL, 2001, p. 158). O corpo consciente é aquele que desfruta de uma liberdade enquanto submetido à afetação do todo e, atando à ideia dos princípios expansores trabalhados por Bogart & Landau (2017)<sup>103</sup>, deixa algo acontecer ao invés de fazê-lo acontecer<sup>104</sup> (RAVID, 2008). É aquele que se deixa

---

<sup>103</sup> Abordados no subcapítulo 2.1, a partir da p. 29.

<sup>104</sup> Na *Masterclass*, Bogart disse que "se você está procurando por algo, você tem um grande problema." – Diário pessoal: 09/12/2018

invadir pelos movimentos do corpo de modo que estes confluem e atualizam-se ao mesmo tempo com os movimentos do pensamento (GIL, 2004, p. 3).

A tomada de consciência do corpo é um movimento virtual entre corpo-ambiente — o que ressalta a relação com o treinamento dos *Viewpoints* — que envia todas as imagens percebidas a um mapa que não é imediatamente dado conscientemente (GIL, 2016). Ou seja, ele é detentor de uma propriocepção<sup>105</sup>, de uma consciência que é de certa forma concomitantemente inconsciente:

"Trata-se de "libertar o corpo" entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não a consciência de si ou a consciência reflexiva de um "eu")." (GIL, 2001, p. 28)

Na minha perspectiva, o treinamento com os *Viewpoints* concede a oportunidade para a entrega do corpo a si próprio. Jogar nos *Viewpoints* põe o corpo numa espécie de devir que se funde entre os movimentos do corpo e nos movimentos do pensamento. A prática resgata a noção do corpo espectral de Gil (2004), na conjuntura de um corpo que pressupõe um mapa implícito, e é conduzido pelo próprio movimento do corpo e que vive a experiência de sentir a energia fluir. A consciência do corpo dá a estratégia a ela própria, visto que esta não existe sem que os movimentos do corpo intervenham no movimento da consciência (GIL, 2001; 2016; OIDA, 2001).

Dessa forma, considero o trabalho nos *Viewpoints* como uma via de acesso a um corpo consciente visto que os princípios expansores alvitados por Bogart & Landau (2017), despertam os sentidos da *performer* à nível cognitivo, atuando como elementos para o processo de abertura do corpo, e os Pontos de Vista de Tempo e Espaço como faróis para a *performer*, orientando-a na sua experiência improvisacional e criativa. Considero que "abrir o corpo" seja se abrir aos espaços de percepção, ou seja, conceber e desenvolver o próprio "espaço do corpo", este que contagia e se deixa ser contagiado pelos outros corpos e pelo mundo, e concede "o espaço de agenciamento de fluxos de intensidades", para que estes fluam segundo as vias mais adequadas conforme as necessidades da *performer* (GIL, 2004, p. 12).

Uma vez "aberto", o corpo se faz disponível para a realização de um trabalho a nível pré-expressivo, que põe o corpo em condição de prontidão, de uma *awareness* elevada. Quando refiro que há uma *awareness* elevada, estou referindo que ela expressa uma potencial capacidade de percepção-ação da *performer*. No método dos *Viewpoints*, conforme discorrido

---

<sup>105</sup> Por propriocepção entende-se aqui a percepção ou sensibilidade do próprio corpo e de suas partes, de sua distribuição no que refere ao seu deslocamento, posição, equilíbrio e peso.

aqui, esse trabalho pode vir a ser executado no *Sats*. Neste, a *performer* cria durante o processo criativo uma carga energética extracotidiana, uma qualidade de presença, classificada por Barba (1994) como *bios cênico*, formando assim o "corpo energético". Se o corpo energético é aquele que desfruta de um estado de atenção supino, penso afinal, que este se encontra intrínseco no corpo consciente visto que:

"Atenção e consciência são levadas a suportar os sinais, e somada a isso está a imaginação. O processo começa com atenção e depois se estende até a complexa referenciação cruzada do cérebro, incluindo memória, percepção, imagens, pensamentos, imaginação e consciência. O caminho viaja da sensação para a imaginação, para o pensamento."<sup>106</sup> (BOGART, 2008, p. 60)

O corpo consciente é, por conseguinte, o conjunto de predisposições e capacidades desenvolvidas para perceber e agir organicamente, mas também para desejar e comunicar (PYLVÄNÄINEN *in* FUCHS *et al.*, 2012, p. 11). Essa consciência é naturalmente desenvolvida de forma sensorial e é, segundo Bogart (2017), uma conquista de todo o corpo em seu contexto ambiental. Quer dizer, é um estado de alta percepção, de uma atentividade que pode ser seletiva ao que acontece no ambiente. Em suma, o processo de abertura do corpo e o corpo consciente operam numa via de mão dupla:

"Eis o que permite essencialmente a abertura do corpo no corpo-consciência. A consciência abrindo o corpo inteiro ao mundo: nessa percepção em que todo o corpo vê, não é a consciência pura (intencional) que visa as coisas mas, literalmente, não metaforicamente, o corpo fechado que se abre através da pele." (GIL, 2004, p. 10)

A abertura do corpo desenvolvida no método dos *Viewpoints* tira dos ouvidos e dos olhos, o domínio da percepção, o que relaciono com as discussões de Gil (2004) acerca do corpo que é tornado inteiro, com a própria pele, com seus movimentos e membros, um órgão perceptivo. Nos *Viewpoints* o corpo inteiro vê, o corpo inteiro percebe. À medida que alguém treina os *Viewpoints* de forma regular, e visto que nesse treinamento o processo está em constante renovação e atualização, pode-se dizer que o método serve como uma rede de princípios que direcionam os focos de atenção da *performer*, permitindo-a de se sentir constantemente orientada, desencadeando a cada experiência novas redes de percepções. Nesse sentido, considero que a prática dos *Viewpoints* "é o salto do experimentar ao ter experiência"

---

<sup>106</sup> Tradução minha.

(BARBA, 1994, p. 97). Mas de que forma a prática com os *Viewpoints* pode vir a ser reaproveitada para outros trabalhos?

O jogo de experiência no método traz à *performer* a sensação daquele determinado momento presente e das percepções captadas nessa experiência. Evocando Bergson (1999), quando este autor refere que a percepção e a memória são praticamente indissociáveis, ao passo que esta entremeia o passado no presente, considero que o método dos *Viewpoints*, enquanto estimulador das percepções e do corpo consciente, influencia na criação de uma certa memória corporal, que pode ser acionada tanto em exercício nos *Viewpoints*, quanto em qualquer outro processo de criação.

"Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo por centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e experimentar afecções." (BERGSON, 1999, p. 63)

Isso posto, a capacidade de atenção e consciência que o corpo desenvolve na prática permite a canalização dos conteúdos gravados na memória do corpo ao longo da experiência, para o nosso processamento consciente de criação cênica (PYLVÄNÄINEN *in* FUCHS *et al.*, 2012, p. 294). Esta perspectiva da instituição de uma memória corporal via *Viewpoints* será aprofundada no Capítulo 3. A ideia de que a prática dos *Viewpoints* desencadeia novas memórias que podem ser re-acessadas em situações diversas por meio do processo de abertura do corpo e constituição de um corpo energético e consciente, a partir do aprimoramento das percepções, será discorrida ao abordar a importância de uma prática regular, da repetição de um treinamento.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Em 3.1, a partir da p. 46.

### 3 | OS ATRIBUTOS DA REPETIÇÃO NOS *VIEWPOINTS*

Neste capítulo, a abordagem acerca da repetição se sucederá de variadas formas. A começar pela repetição enquanto a prática regular de um treinamento — com os *Viewpoints*, até em exercícios que abrangem a dimensão da repetição em uníssono<sup>108</sup>, visando o aprimoramento das capacidades perceptivas da *performer*, e como artifício colaborador para o trabalho da *performer* que busca precisão. A precisão que retoma a organicidade, que permite reaver variações e possíveis nuances no trabalho criativo.

Não obstante, trato ainda de mencionar mesmo que de forma concisa, a condição de "Gaiola de Ouro"<sup>109</sup> da repetição. Isto é, do enclausuramento que a repetição pode vir a criar à *performer*. Dessa forma, proponho a repetição como reveladora de "poros" que a própria repetição pode vir a obstruir e engessar. A repetição como uma metodologia de recriação e conscientização, de modo a não sucumbir à sombra de si mesma.

#### 3.1 A importância da regularidade de um treinamento

*A inteligência de um ator é a sua vitalidade, o seu dinamismo, a sua ação, a sua tendência, a sua energia. Um sentimento que vive e provoca nele, a um certo ponto, por um certo costume, um olhar profundo, uma condensação da sua sensibilidade, uma consciência de si mesmo. É o pensamento-ação. (Louis Jouvet)<sup>110</sup>*

Conforme já mencionado, Anne Bogart e Tina Landau (2017) trazem à tona a questão da falta de treinamento contínuo, que resulta em atrizes (*performers*) enfraquecidas, sem inspiração e inflexíveis na experiência. Os *Viewpoints* são propostos, aqui, como o ponto de referência da *performer*, "o meio pelo qual [ela] ele não se desequilibra e sim organiza-se, doma-se, assimilando a energia, os sentimentos e as emoções"<sup>111</sup> (WUO apud FERRACINI, 1998, p. 111).

---

<sup>108</sup> Durante os encontros da *Masterclass* na *SITI Company* em Nova York (07, 08 e 09/12/2018), Anne Bogart disse: "Vocês podem estar em uníssono mas não estar 'junto', e vice-versa". Dessa forma, penso "estar em uníssono" não apenas como repetir exatamente e ao mesmo tempo alguma proposta, mas sim, a capacidade de fazê-lo enquanto em relação com o grupo. "Estar em uníssono" é estabelecer a conexão com o grupo e preservá-la na execução (ou repetição), para que não se "adiante" ou "atrase" o movimento/ação. É "estar junto" do grupo.

<sup>109</sup> A expressão "Gaiola de Ouro" foi empregue por Guto Martins, em sua reflexão acerca do trabalho realizado a partir da repetição no Laboratório Investigativo "*Viewpoints* e Análise Ativa". Por considerar que tal expressão adequa-se devidamente à minha perspectiva quanto à repetição, irei utilizá-la no decorrer do texto.

<sup>110</sup> apud Eugenio Barba, *A Canoa de Papel*. Editora Hucitec, São Paulo, 1994, p. 79.

<sup>111</sup> [Grifo meu].

Quando em cena, a *performer* busca transmitir em atos (sejam eles gestos e/ou reações intempestivas<sup>112</sup>) as intenções da personagem, de modo a afetar quem a assiste (AZEVEDO, 2014; FERRACINI, 2004). O processo de trabalho expressivo da *performer*, por mais que não represente em totalidade o processo de criação artística, é de extrema importância para o encadeamento da afetação<sup>113</sup> entre *performer*–espectador no evento teatral (AZEVEDO, 2014; VARGAS, 2018). Para isso, de acordo com Ferracini (2004, p. 31), é preciso que ela trabalhe corriqueiramente da mesma forma que busca afetar, num processo de "desorganizar-se – re significar-se – reorganizar-se", na tentativa de criar o seu espaço do corpo<sup>114</sup>, seu "campo de intensividades".

Segundo Bogart & Landau (2017, p. 51) — e conforme já abordado no capítulo anterior — para que o trabalho no teatro, campo que requer colaboração intensa, se dê de modo efetivo, a escuta é um componente definidor. A escuta – de si mesma, do outro, do grupo como um todo no espaço – por sua vez, requer treinamento, visto que "não é a mesma coisa que fazer o que quisermos. É algo específico e muito sutil. O corpo que escutamos precisa estar vivo." (OIDA, 2001, p. 66).

Vale relembrar que a escuta da qual aqui se fala não se limita ao órgão auditivo, mas que possui um nível de sensibilidade elevado, que se estende ao corpo todo de modo que este passa também a escutar. É uma escuta de caráter perceptivo, instituída mediante o treinamento da *performer*.<sup>115</sup> O treinamento para além de fabricar relacionamentos, desenvolve habilidades, elucidando o corpo em experiência de modo que passamos a reconhecer suas preferências, e ainda viabiliza o aprimorar da capacidade de sentir todas as direções que cercam nossos corpos (BOGART; LANDAU, 2017; OIDA, 2001).

De acordo com Oida (2001), movimentos que ocupam o plano espacial operam no corpo em um nível mais fundamental. E completa dizendo que: "Eles nos ajudam a sensibilizar nossa conexão humana básica com o mundo que está à nossa volta" (OIDA, 2001, p. 48). Posto isto, sendo o método dos *Viewpoints* uma prática que atua sobre o corpo no espaço e tempo, trago-o como uma opção de treinamento regular para a *performer*, como uma técnica "extracotidiana" que viabiliza a instituição de um corpo consciente<sup>116</sup>. O treinamento do corpo proporciona sua conexão com as sensações e percepções que se revelam ao longo da

---

<sup>112</sup> Reações inesperadas, imprevisíveis.

<sup>113</sup> Pode-se considerar essa afetação entre *performer*–espectador como o que Ferracini (2004, p. 176) chama de "Zona de Turbulência", a zona que faz com que "desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico."

<sup>114</sup> Termo abordado e percorrido no Capítulo 2, em 2.1, a partir da p. 33.

<sup>115</sup> Esta ideia foi desenvolvida no Capítulo 2, em 2.1., a partir da p. 29.

<sup>116</sup> Em 2.3, a partir da p. 40.

experimentação, o que possibilita à *performer* de instigar a utilização do próprio corpo em movimento (AZEVEDO, 2014).

Apoiando-me no que diz Ferracini (2004, p. 109), se o corpo é um "aqui-agora", deve-se rever a temática da memória, não como algo imposto no passado, mas ela mesma enquanto corpo, enquanto um "aqui-agora que se atualiza e se recria nela mesma – memória/corpo – corpo/memória." Dessa forma, encontro a chance de refletir sobre a concepção de um corpo-memória mediante o treinamento dos *Viewpoints*, de um corpo que se recria e se atualiza a partir de um suposto passado, no aqui-agora. Ou seja, um corpo que acumula em si as experiências passadas nos *Viewpoints*, e transporta para o momento presente de novas investigações.

### 3.1.1 Corpo-memória

Segundo Barba (1994, p. 23), as técnicas [da *performer*]<sup>117</sup> do ator podem ser conscientes e codificadas, ou também não conscientes, ou seja, "implícitas nos afazeres e na repetição da prática teatral." A prática dos *Viewpoints* como um treinamento que estimula o trabalho pré-expressivo da *performer*, ajuda a assimilar seus elementos e Pontos de Vista em experimentação ao desenvolver sua relação com e no espaço e tempo, no "aqui-agora". Conforme aprofundado no Capítulo 2, o treinamento com os *Viewpoints* visa a ampliação da percepção da *performer* no que diz respeito ao seu próprio corpo, aos outros e ao espaço em si, de modo que exercita a sua sensibilidade para com o Todo devido à atenção integrada ao momento presente (MEYER, 2008).

Conforme Azevedo (2014, p. 203), a percepção é uma configuração-somática, é a "união do sentir com a constatação desse mesmo sentir" num momento determinado e sem a mediação do pensamento racional. Se, de acordo com o que foi desenvolvido no Capítulo 2<sup>118</sup>, tomo o corpo consciente como uma instância de devir às formas, à intensidade e aos sentidos (GIL, 2016), ele tem posição privilegiada às percepções. O eu senciente<sup>119</sup> armazena na memória o mundo percebido e o corpo, sede da memória e da percepção, exprime suas possíveis ações (AZEVEDO, 2014; BERGSON, 1999).

Retomando o que diz Bergson (1999), a percepção e a memória são inerentes. Para este filósofo, no que se refere à percepção, devido à complexidade crescente do sistema nervoso, o estímulo recebido é posto "em relação com uma variedade cada vez mais considerável de aparelhos motores", de modo que projeta simultaneamente maiores possibilidades de ações. A

---

<sup>117</sup> [Grifo meu].

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> O eu sensível, (s)cinestésico.

memória por sua vez, "tem por função primeira evocar todas as percepções passadas análogas a uma percepção presente, recordar-nos o que precedeu e o que seguiu, sugerindo-nos assim a decisão mais útil" (BERGSON, 1999, p. 266).

Os conceitos dos *Viewpoints*, graças ao seu caráter improvisacional, expandem as referências das participantes. Ao pôr os Pontos de Vista em investigação, cada experiência cria um quadro de referências que, futuramente, podem vir a ser reconhecidas em outras experiências (SILVA, 2014; MERLEAU-PONTY, 1999). Assim, a *performer* ao afetar e ser afetada na relação dinâmica — que é (s)cinestésica<sup>120</sup>, ou seja, aguça a propriocepção — que o método sugere, preenche o momento presente evocando as experiências passadas, presentes sob a forma de um horizonte, de jeito que estas sejam inseridas da maneira mais útil à situação atual, projetando-as às novas percepções (FERRACINI, 2004; BERGSON, 1999; MERLEAU-PONTY, 1999; VARGAS, 2018). Nesse sentido, Mendes e Avelar (2017), ao falarem sobre as relações entre cinestesia e memória corporal, referem que:

"Há, assim, uma dupla relação de ancoragem cinestésica, no sentido geral de que a memória corporal é baseada na experiência cinestésica graças a padrões da dinâmica do movimento experienciados corporalmente, e no sentido específico de que cada movimento cria uma dinâmica cinestésica distinta em função de suas qualidades enérgico-espaço-temporais." (MENDES; AVELAR, 2017, p. 51)

Assim sendo, à medida que se pratica o método dos *Viewpoints*, a *performer* pode vir a intensificar seu processo de "abertura do corpo"<sup>121</sup>, facilitando a incorporação<sup>122</sup> de sua compreensão e consciência dos princípios expansores<sup>123</sup> e dos nove *Viewpoints* de Tempo e Espaço<sup>124</sup> que são apurados no método. Suas conquistas — corpo aberto<sup>125</sup>, corpo energético<sup>126</sup>, corpo consciente — e fundamentos podem ser reencontrados posteriormente pela *performer* graças à capacidade do corpo-memória de se estabelecer em todas as situações, em outros processos, sejam estes embasados a partir dos *Viewpoints* ou não (RAVID, 2009; FUCHS *et al.*, 2012).

---

<sup>120</sup> Vale ressaltar que os termos referentes à cinestesia e sinestesia são tratados aqui conforme Vargas (2018, p. 151), onde o primeiro refere-se às sensações procedentes de "relações musculares, corporais e de movimentos", e o segundo diz respeito à "um conjunto geral de percepções e sensações interligadas por todos processos sensoriais."

<sup>121</sup> Desenvolvido no Capítulo 2, a partir da página 26.

<sup>122</sup> Por "incorporação" entendo como tornar inerente, intrínseco ao corpo.

<sup>123</sup> Desenvolvidos em 2.1, a partir da p. 29.

<sup>124</sup> Desenvolvidos em 1.2, a partir da p. 16.

<sup>125</sup> Ideia desenvolvida no Capítulo 2, a partir da página 26.

<sup>126</sup> Ideia desenvolvida em 2.2, a partir da p. 36.

O encenador João Garcia Miguel<sup>127</sup> (2017, p. 117) relata que a observação metódica e metódica das nossas faculdades, especialmente no que diz respeito ao funcionamento da percepção e da memória, permitiu a compreensão de que "os processos mentais inconscientes têm um grande peso no psiquismo humano." E completa: "É patente que a memória tem processos de acessibilidade dos quais não temos consciência e zonas às quais não se consegue aceder de forma manifesta." Tal zona inconsciente faz parte e influencia diretamente no processo criativo da *performer*. Assim, tornando ao pensamento de Barba (1994) sobre as técnicas conscientes ou não conscientes, proponho pensar nos *Viewpoints* como uma técnica que, mediante treinamento, torne-se parte dessa zona inconsciente, que se faz presente no fluxo dos acontecimentos sem qualquer esforço aparente (AZEVEDO, 2014).

Tal premissa leva-me a pensar numa aproximação com a noção do "superconsciente" de Stanislavski. Stanislavski (2013, p. 104) diz que no momento em que [a atriz] o ator esgota suas vias criativas, chega a um limite que está intangível para a consciência humana, que está além.<sup>128</sup> Para este autor, é aí onde começa o "reino do inconsciente", também chamado por ele de "superconsciente". "O superconsciente começa onde a realidade, ou melhor, o ultranatural, acaba, onde a natureza se liberta da tutela do cérebro, fica livre das convenções, dos preconceitos, da força. Assim, a via natural de acesso ao inconsciente é através do consciente." (*Ibidem*, p. 105).

Contudo, é preciso enfatizar que no contexto histórico de Stanislavski (2013), o "superconsciente" se referia a questões vinculadas ao texto, a como as atrizes poderiam se utilizar de meios para compreenderem mais profundamente o texto e o subtexto das personagens. Este autor estava sujeito à forma de evidenciar essas questões, de como o que elas diziam poderiam ser potencializados em cena (STANISLAVSKI, 2013; VARGAS, 2018). Dessa forma, esclareço a abordagem do "superconsciente" no contexto desta escrita de forma atrelada a um processo criativo da *performer* que vai além das questões textuais, como a "dramaturgia da corporeidade" conforme Vargas (2018, p. 143), que se constitui a partir de "aspectos sensoriais, expressivos, afetivos, subjetivos, emotivos, vivenciados em nossos corpos."

De acordo com Vargas (2018, p. 147) a dramaturgia da corporeidade fundamenta-se na constante relação entre os universos interior e exterior da *performer*, que se desenvolve a partir do estímulo à percepção de seus elementos [c]sinestésicos individuais. A dramaturgia da corporeidade se manifesta em um espaço que é "carregador de sinestésias significadas por meio

---

<sup>127</sup> João Garcia Miguel (1961) é encenador, dramaturgo, e artista visual português, e professor auxiliar do curso de Mestrado em Artes Cênicas Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>128</sup> [Grifo meu].

das relações”, de modo que seu contágio excede a qualidade da visão (*Ibidem*, p. 148). Portanto, ao trazer essa reflexão para um estudo sobre a corporeidade, Vargas (2018) diz que:

"(...) a dramaturgia da corporeidade (...) traz consigo a explicação de sua via de significação por meio do excedente de visão. Fato esse que, também, potencializa a necessidade relacional de vivenciamento, de trabalhar para e em função de um *compartilhamento*, uma comunhão de experiências, possibilidades, produção de diferenças e sinestésias."<sup>129</sup> (VARGAS, 2018, p. 158)

Visto que, conforme abordado no capítulo anterior<sup>130</sup>, a minha ideia de um corpo consciente se refere a um corpo que é entregue a si mesmo, ou seja, um corpo que se deixa contagiar pela energia que flui na experiencição, que é conduzido e criativo mediante a fusão entre os movimentos do corpo e os movimentos do pensamento, a partir disso, considero que seja possível constituir um corpo-memória no treinamento com os *Viewpoints*, ao estabelecer uma relação com as ideias de superconsciente proposta por Stanislavski (2013) e de dramaturgia da corporeidade proposta por Vargas (2018). O trabalho com a improvisação que se realiza nos treinamentos com os *Viewpoints* pode vir a ser um percurso facilitador para o aperfeiçoamento e a acessibilidade desse superconsciente (a dramaturgia da corporeidade), que tem como fonte de sustento "conhecimentos, informações, experiências — todo o material acumulado e armazenado em nossa memória" (STANISLAVSKI, 2013, p. 106). A “abertura do corpo” que se pode adquirir com o treinamento deste método, favorece para que a *performer*, quando submetida à experiência de improvisação, possa aceder o seu superconsciente, a sua dramaturgia da corporeidade. “É por isso que [a *performer*] o ator deve estar constantemente abastecendo o armazém de sua memória (...)”<sup>131</sup> (*Ibidem*), e penso no treinamento com os *Viewpoints* como uma das possíveis alternativas para esse abastecimento, para além de estudos, leituras, entre outras — alternativas particulares de cada *performer*.

"Você pratica *Viewpoints* para tornar-se mais consciente. Mas no começo, você se sentirá *autoconsciente*. Mais tarde, com prática e perseverança, essa autoconsciência se dissolverá em uma espécie de hiperconsciência – um estado constante de atenção intensificada que é conquistado sem esforço ou pensamento."<sup>132</sup> (BOGART; LANDAU, 2017, p. 82)

Se se persiste um treinamento físico no qual seu trabalho mira no aperfeiçoamento de todos os níveis e qualidades da percepção, da prontidão, e clareza, o corpo que é trabalhado

---

<sup>129</sup> Grifo do autor.

<sup>130</sup> Em 2.3, a partir da p. 40.

<sup>131</sup> [Grifo meu].

<sup>132</sup> Grifo das autoras.

torna-se intrínseco, pertencente à *performer*.<sup>133</sup> Na propositura de uma experiência inédita, o corpo-memória-consciente<sup>134</sup> saberá assumir-se de maneira congruente e compatível com a circunstância. "[Ela] Ele encontrará automaticamente o caminho mais fácil e correto para fazer quase qualquer coisa"<sup>135</sup> (MARSHALL *in* OIDA, 2001, p. 70).

Para isso, primeiramente é preciso entender que, conforme Gil (2016), tomar consciência é reconhecer que não se toma consciência de tudo. Ou seja, é a condição de que para a *performer*, há qualquer coisa além do que o que é visado intencionalmente pela consciência. Segundo Gil (2016), "nesses momentos [a] o artista atinge sua linguagem singular, um devir de ciclos entre o movimento do corpo e do pensamento."<sup>136</sup> No tocante a este estado, Mihaly Csikszentmihalyi fala que:

“Em *estado de fluxo*, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes [da] do agente. [A] O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro.”<sup>137</sup> (CSIKSZENTMIHALYI apud FABIÃO, 2010, p. 321-322)

Partindo dessa reflexão, penso ser importante mencionar outro ponto que a prática dos *Viewpoints* — em conformidade com a noção supracitada de superconsciente, relacionado à dramaturgia da corporeidade — pode proporcionar à *performer*, como por exemplo o conceito de **liberdade**: conceito que favorece a autonomia criativa da *performer*, um dos grandes objetivos deste treinamento.

### 3.1.2 A conquista de uma liberdade

Brevemente mencionado nos subcapítulos 2.2<sup>138</sup> e 2.3<sup>139</sup>, o conceito de liberdade vai além do que o já mencionado, de "deixar algo acontecer ao invés de fazê-lo acontecer."<sup>140</sup> É também uma liberdade que surge a partir do processo de autoconhecimento que este método

---

<sup>133</sup> No que se refere a um corpo intrínseco, pertencente à *performer*, considero-o como o "corpo [da *performer*] do ator" que perante um trabalho rotineiro irá "transformar-se em algo natural" (MARSHALL apud OIDA, 2001, p. 70). Ou seja, refiro-me à um corpo dilatado (FERRACINI, 1998; 2004). [Grifo meu].

<sup>134</sup> As ideias de corpo-memória e de corpo-consciente que desenvolvo neste trabalho encontram-se, de certa forma, concatenadas, uma vez que considero que para a constituição de um corpo-memória, este corpo deve ser/estar consciente, e vice-versa.

<sup>135</sup> [Grifo meu].

<sup>136</sup> [Grifo meu].

<sup>137</sup> Grifos do autor. [Grifos meus].

<sup>138</sup> A partir da p. 36.

<sup>139</sup> A partir da p. 40.

<sup>140</sup> Capítulo 2, p. 42.

oferece. Nesse aspecto, concordo com a proposta do coreógrafo Klauss Vianna<sup>141</sup>, que segundo Neves (2008, p. 39), acreditava que uma técnica artística só possui sentido utilitário quando possibilita uma espécie de autoconhecimento. Essa ideia integra-se ao método dos *Viewpoints*, visto que este, ao compelir a *performer* a um estado elevado de *awareness*, permite o reconhecimento de aspectos que fogem da percepção cotidiana. Ou seja, permite a *performer* reconhecer e desconstruir seus hábitos limitantes, estudá-los e assim explorar novas possibilidades com relação ao espaço e tempo (BOGART; LANDAU, 2017; FABIÃO, 2010).

Exercitar os *Viewpoints* individuais, isolados ou em conjunto, elucidam como e o quanto tendemos a nos fecharmos em nossas próprias cabeças, dessa forma, há o encorajamento para a auto-observação. O treinamento, em toda sua possibilidade de improvisação e criação, oferece os *Viewpoints* como uma espécie de "inventário" da *performer* "para avaliar habilidades e limitações" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 83), como o "diário físico do ator" segundo Pavis (apud BARBA, 1994, p. 158)<sup>142</sup>. A *performer* que se percebe em movimento evoca o corpo consciente, podendo acessar o seu "inventário"/"diário" que vem assegurar a independência e autonomia da *performer* em experimentação.

Neste pensamento integro o que diz Pupo (2012, p. 66) a respeito dos *Viewpoints* como "panos que estendem a carne no plano de composição". Esta autora fala dos *Viewpoints* como algo intrínseco, como princípios de composição que são desmembrados para o trabalho de improvisação, de "procurar novos afectos", e que na sua liberdade de aplicação, "liberta à medida que o movimento avança" (*Ibidem*, p. 66). Além disso, Pupo (2012) diz que no trabalho com os *Viewpoints* existem dois planos paralelos que se integram num mesmo plano:

"o plano de composição da técnica (trabalho do material) e o plano de composição da estética (trabalho da sensação). Só quando o plano de composição da técnica é absorvido pelo plano de composição de estética, é que se dá o devir. O plano de composição da técnica continua a ser essencial, pois é o material que conserva, que permite fazer carne e casa e universo. Sempre que se começam a criar novos perceptos e novos afectos o devir tem lugar, a arte segue o seu movimento, as suas linhas." (PUPO, 2012, p. 66)

Dessa forma, fazendo alusão aos conceitos de "superconsciente" e de "dramaturgia da corporeidade" referidos em 3.1.1, o treinamento regular do método dos *Viewpoints* sustenta o

---

<sup>141</sup> Klauss Vianna (1928-1992) foi um bailarino e coreógrafo brasileiro, reconhecido por desenvolver seu próprio método para o trabalho de expressão corporal na dança e no teatro. Fundador, junto de sua esposa Angel Vianna, do Balé Klauss Vianna em 1982, escreveu o livro *A Dança* (1990).

<sup>142</sup> A ideia de "diário do ator" de Pavis não aparece como um simples relatório. "Pode ser um cofre de riquezas técnicas, éticas ou espirituais nas quais inspirar-se e as quais atingir durante um processo criativo." (BARBA, 1994, p. 158)

corpo consciente da *performer*, um corpo que é disponível e livre de preconceitos e resistências. Esse corpo-memória que é disponível, e conseqüentemente consciente, é capaz de gerar respostas espontâneas e intuitivas num "desempenho que não julga, não critica, que apenas se entrega ao mundo perceptivo que assim vai sendo construído." (*Ibidem*, p. 205-206)

O treinamento nos *Viewpoints* pode ser tomado como a metáfora de Craig (apud BARBA, 1994, p. 159): "um teatro antes do drama, uma arquitetura em movimento". O aspecto de jogo de improvisação que a prática carrega possibilita a libertação do enclausuramento das estruturas. Apesar de possuir uma estrutura repetitiva como base (a partir do vocabulário que se dispõe da divisão em Pontos de Vista de Tempo e Espaço), por conta das diferentes propostas de exercícios — que podem variar de acordo com a necessidade de cada processo — a investigação cria diferentes cognições que explodem em sensações, quiçá emoções diversas. Ao engajar-se nesse sistema mais ou menos preestabelecido, a *performer* "pode adquirir o espaço mental e prático que em princípio [a] o libertará de seu meio circundante e fará com que [ela] ele o veja"<sup>143</sup> (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 129).

Assim, a *performer* toma consciência não só de suas tendências e fraquezas, mas também de suas habilidades, contribuindo para que na(s) experiência(s) reconheça e trabalhe sobre o que é "estar decidido" dentro de sua liberdade (BOGART; LANDAU, 2017; BARBA, 1994)<sup>144</sup>. O treinamento contínuo viabiliza a *performer* de adquirir e preservar tal liberdade de experimentação/improvisação/criação no processo, de modo que as experiências se organizam e re-organizam na sua autonomia. Ainda assim, deve-se reconhecer que, por mais que o treinamento seja fundamental, não se comprova como uma resolução. O que sugiro aqui, é a prática dos *Viewpoints* como uma linguagem de busca, ou seja, de investigação quanto às indagações, questões, dúvidas de cada *performer*, para que de alguma forma se desenvolva uma abertura para reconhecer e talvez encontrar respostas para tais questões (FERRACINI, 2004).

Nesse sentido, a prática contém em si a possibilidade de personalizar-se, transformar-se numa investigação e experiencição que é ao mesmo tempo particular e coletiva. Quando pratico os *Viewpoints*, penso nessa experiência como algo parecido a estar dentro de uma bolha, mas uma bolha que envolve não só a mim, mas a tudo e todos no espaço cênico, e fora dele. Apoiando-me neste pensamento, proponho analisar algumas formas de manifestação da repetição dentro do método, de maneira a pensá-la como um aspecto que exerce uma função que é simultaneamente individual e coletiva. Minhas reflexões terão origem nas experiências

---

<sup>143</sup> [Grifos meus].

<sup>144</sup> Bogart diz: "quando em dúvida, seja exato." – Diário pessoal: *Masterclass* com Anne Bogart, 07, 08 e 09/12/2018.

práticas<sup>145</sup> que tive, mas sobretudo no Laboratório Investigativo (L.I.) de *Viewpoints* e Análise Ativa, ministrado por mim e Guto Martins nos dias 09 e 16 de março de 2019 na ESTC-IPL em Lisboa, pois, durante esta experiência pude colocar em prática de maneira mais focada as questões acerca da prática dos *Viewpoints* e do papel da repetição nesta pesquisa. Em função disso, creio que os subsídios vivenciados tanto no L.I., quanto nas outras experiências práticas, se constituem como elementos que considero importantes de serem descritos e refletidos ao longo deste trabalho para refletir sobre as questões levantadas neste trabalho de mestrado.

### 3.2 A repetição nos *Viewpoints*

Nos workshops conduzidos por Joana Pupo, ela incentivava o tempo todo: "sejam o anjo e o diabo do acontecimento". Tal provocação encorajava o grupo a deixar de lado a racionalização e a lançar-se na experiência, de deixar a zona de conforto e permitir-se pesquisar no acontecimento. Por meio da exploração de cada um dos Pontos de Vista, sejam eles isolados individualmente, combinados entre si, ou ainda em conjunto, e da possibilidade de uma investigação com a improvisação, a experiência nos *Viewpoints* concede espaço para que as *performers* desenvolvam a capacidade de se entregarem a seus próprios corpos, ou seja, de investigarem no acontecimento. Assim, pego emprestada a indicação de Joana Pupo, e sugiro pensar na repetição como uma condição de ser tanto o anjo quanto o diabo do acontecimento, por dispor de uma condição que, ao mesmo tempo que pode libertar, pode também aprisionar. A propositura de pensar na repetição como uma "Gaiola de Ouro".

A repetição manifesta-se desde na condição de repetir para encontrar a composição, até a de experienciar a improvisação na própria composição. Na busca pelo equilíbrio entre a composição de um corpo consciente, que é concomitantemente preciso e orgânico em cena, encontrei na linguagem dos *Viewpoints* a possibilidade de explorar a repetição como potencializadora no processo investigativo e criativo do ator. Para além da proposta de um treinamento regular com o método, sugiro a repetição nesta pesquisa em diferentes configurações, posto que tal aspecto se faz presente de diversas formas nos exercícios sugeridos pelo método<sup>146</sup>. Uma das conjunturas na qual se apresenta, é a repetição em uníssono.

---

<sup>145</sup> *Workshops* ministrados por Joana Pupo em maio e outubro/novembro de 2018 em Lisboa; o trabalho de assistência para Joana Pupo na EVOÉ Escola de Actores em Lisboa; a *Masterclass* ministrada por Anne Bogart em dezembro de 2018 em Nova York; Laboratório Investigativo de *Viewpoints* e Análise Ativa ministrado por mim e Guto Martins, em março de 2019 em Lisboa.

<sup>146</sup> Utilizo como embasamento exercícios que foram trabalhados nos *workshops* com Joana Pupo, na *Masterclass* com Anne Bogart e no Laboratório Investigativo (coletados e adaptados dessas duas experiências prévias, e do *Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*)

### 3.2.1 Exercícios de repetição e(m) uníssono

Diversos exercícios que foram realizados ao longo das experiências práticas compreendem em si o aspecto da repetição. A iniciação do treinamento em alguns destes eventos teve como ponto de partida, uma Roda de Apresentação<sup>147</sup>. A Roda de Apresentação consiste na identificação de cada participante, de modo que estas expõem seus nomes e algumas outras informações, indicadas pela figura condutora do treinamento.<sup>148</sup> A repetição surge nesta atividade quando é pedido às participantes que, além de realizarem suas próprias apresentações, repitam as apresentações de todas aquelas que vieram anteriormente.

Nesse sentido, a configuração da repetição que se faz na Roda de Apresentação, concorda com a ideia de Kierkegaard (2009, p. 17) de que essa serve como mecanismo de acumulação. É acumulativa devido ao fato de que a participante deve repetir não só as suas próprias informações, mas também as informações de todas aquelas que se apresentaram antes de si. É um exercício que contém em si uma questão que faz parte do treinamento com o método dos *Viewpoints*, a de exercitar a memória. Isto é, à medida que cada participante se apresenta, acumulam-se informações, o que estimula o trabalho com a memória, uma vez que cada dado exposto ao longo da Roda de Apresentação deverá ser repetido posteriormente. Segundo Bogart & Landau (2017, p.110), o treinamento incita a *performer* a "aprender a armazenar mentalmente cada evento que acontece no palco, provendo-o de uma habilidade de trazer tudo de volta, no vocabulário de uma improvisação." Para além disso, faz com que todas desenvolvam a ampliação da escuta e do olhar, assim como em exercícios que promovem a repetição em uníssono.

Outra proposta de Bogart & Landau (2017), é a Saudação ao Sol<sup>149</sup>. Se tradicionalmente, o foco dessa prática é para o interior da pessoa, no treinamento com os *Viewpoints*, o foco de cada indivíduo deve estar no grupo todo. Na busca por manter-se em uníssono, como numa espécie de ritual, o grupo constroi a própria velocidade de execução e, respirando juntos, sustenta as cargas de energia que se criam a partir do engajamento físico

---

<sup>147</sup> Até onde sei, não há um nome específico para tal exercício, portanto será tratado, aqui, como "Roda de Apresentação".

<sup>148</sup> Como exemplo, Pupo pediu: "um segredo", "como te vêes em 5 anos?"; Bogart: "de onde és?", "trabalhas com o que atualmente?" (Bogart explicou trazer essa indagação devido ao fato de que, nos dias de hoje, é cada vez mais comum encontrar quem labute em mais de uma área em sua vida, seja no âmbito artístico ou fora dele) e "qual o seu *passaggio* nos *Viewpoints*?" (*Passaggio* é um termo utilizado na música para descrever a área de transição do registro vocal, que geralmente é de árduo domínio. Bogart sugere o *passaggio* como o ponto de dificuldade de cada uma no treinamento com os *Viewpoints*). No Laboratório Investigativo, propus, para além do nome: "de onde és?", "o que comeste no café da manhã?", "algo que desejas muito conquistar".

<sup>149</sup> Derivada do Yoga, in *Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*, p. 41-44. Em Anexo 2, p. 107.

compartilhado. Tal engajamento físico revela-se também no exercício Pulos Altos<sup>150</sup>, em que o objetivo é de que todas as participantes consigam saltar ao mesmo tempo, no lugar, o mais alto possível, e aterrissar juntas. As participantes devem ter atenção para que os movimentos, da Saudação ao Sol e do salto, sejam realizados na maior sincronia possível (BOGART; LANDAU, 2017).

Em um dos encontros com Joana Pupo em que executamos o exercício dos Pulos Altos<sup>151</sup>, foi possível perceber a energia gerada pelo engajamento do grupo. Era palpável, e sentia-se o momento em que a potência do salto se estabelecia, e até mesmo quando esta se perdia no espaço por conta de uma leve movimentação, ou por uma correção de postura supérflua.

Ambos os exercícios supracitados possibilitam que os corpos descubram e se estabeleçam em um mesmo estado de energia pulsante que circula, que entrem em uma mesma frequência, o que traz à tona a ideia de "afinação" apresentada no Capítulo 2<sup>152</sup>. Outro exercício que vem propiciar a afinação do grupo, proposto nos *workshops* com Joana Pupo e retomado no Laboratório Investigativo, é o do Cardume<sup>153</sup>. Este traz consigo a proposta de repetir, em um certo grau de alteridade, a movimentação, as ações, os gestos, os sons emitidos e realizados pela líder na situação que surge em improvisação, e estimula a *performer* a escutar com todos os poros do corpo. Se a pessoa que guia muda a direção do seu olhar (ou faz qualquer outro movimento), o ideal é que se perceba com o corpo, de modo sinestésico, não precisando apoiar-se apenas na visão dos olhos.<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*, p. 44. Bogart & Landau (2017) indicam que esse exercício deve ser repetido até que se descubra, juntas, como realizar a tarefa.

<sup>151</sup> Diário Pessoal: *workshop* com Joana Pupo, 30/10/2018.

<sup>152</sup> A partir da p. 26.

<sup>153</sup> Outra forma de nominação, é como "Coro e Corifeu", exercício muito realizado por Ariane Mnouchkine no *Théâtre du Soleil* para investigação com máscaras. (Para maior detalhamento do "Coro e Corifeu", ver GOMES DA COSTA, 2017). Referente às experiências nos *Viewpoints*, esse exercício consiste em que as participantes se disponham no espaço como numa espécie de cardume, onde uma pessoa se encontra mais a frente (a líder) e grupo aglomerado às costas desta. A indicação do exercício é que o "cardume", ou "coro", siga a líder, buscando repetir a sua movimentação (Figuras 3, 4 e 5). No decorrer do exercício, a pessoa que lidera deve mudar algumas vezes, por determinação do próprio Cardume, ou pela figura externa, que conduz o treinamento. Certas versões desse exercício, propõem que a liderança seja sempre tomada por aquele que passa a não ter visão do resto do grupo (fica a critério de cada grupo). Há ainda a possibilidade de separação do cardume, podendo investigar enquanto um solo e um cardume (Figuras 6 e 7).

<sup>154</sup> Diário Pessoal: *workshop* com Joana Pupo, 30/10/2018; Laboratório Investigativo, 16/03/2019.



(Figuras 3, 4 e 5 – O Cardume, em: Laboratório Investigativo)



(Figuras 6 e 7 – O Cardume, um solo e um cardume, em: Laboratório Investigativo)

O Cardume realiza um trabalho de coro que, conforme Gomes da Costa (2017, p. 237) é como um organismo. Para que assim se constitua, é fundamental que as *performers* estejam disponíveis para a vivência de uma ação comum entre elas. "(...) [**juntas**] juntos, não devem responder pelas suas individualidades, mas permitir que suas subjetividades se transformem em função de se disponibilizarem na tentativa de fazer *viver* o coro."<sup>155</sup>

Destarte, esses exercícios aqui referenciados, desde a Roda de Apresentação até o Cardume, resgatam em diversos graus os princípios desenvolvidos no Capítulo 2<sup>156</sup>, que são enfatizados no treinamento com os *Viewpoints*: eles estimulam as *performers* a manter alto grau de “*awareness*”, percepção e escuta com relação aos corpos das participantes. Para mais, o Cardume, por sugerir a repetição da movimentação de uma outra *performer*, contém em si o cunho da Repetição Externa, estabelecendo relação com o próprio *Viewpoint* de Tempo da Repetição.

<sup>155</sup> Grifo do autor. [**Grifo meu**].

<sup>156</sup> Em 2.1, p. 29 e 2.3, p. 40.

### 3.2.2 O Viewpoint da Repetição

Numa prática com os *Viewpoints*, momentos, movimentos, Gestos<sup>157</sup> que surgem na improvisação podem ser reformulados e reutilizados mais tarde na mesma sessão (ou até mesmo em outras, ou em processos de criação). Tudo o que surge em uma sessão serve como vocabulário poético para a *performer*. Com o *Viewpoint* da Repetição, um evento é retomado segundo uma nova interpretação, podendo ela ser individual ou coletiva. Nos *Viewpoints* as repetições surgem por impulsos, por reações geradas pelo contato e relação com as outras parceiras em prática, e com o entorno da *performer* no momento da prática.

Joana Pupo disse que "quando encontras algo, repetes para chegar de novo à improvisação, para ficar claro na relação. Repetes para este algo ficar real e presente nessas coisas todas".<sup>158</sup> Dessa forma, encontro nesse *Viewpoint* a brecha para uma Repetição que não é a cópia exaurida de algo, mas de uma Repetição crescente, ou seja, que permite a descoberta de novas nuances e qualidades para aquilo que se repete. Assim, sugiro a Repetição como uma instância do processo criativo que, conforme sua ocorrência, as percepções, sensações e estímulos criativos que surgem vão sendo aguçados, um levando ao outro. Os estímulos geram percepções que aguçam os sentidos a buscar por mais percepções, e por isso se torna crescente.

O *Viewpoint* da Repetição, conforme já elucidado<sup>159</sup>, divide-se em Repetição Interna (repetição do próprio movimento, gesto, ação, som, percurso, etc.) e Repetição Externa (repetição do movimento, gesto, ação, som, percurso, etc. de uma outra pessoa). No espaço da experiência estética, ou seja, no uso do corpo como "objeto da arte" (AZEVEDO, 2014, p. 146), a repetição é diversificação. É experimentar de outra forma, repetir de outra forma.

A ideia da repetição como *Viewpoint*, vai além do que a proposta por uma mera cópia porque, como já mencionado, mesmo que se intencione, a Repetição aqui nunca será exata. Sempre há modificação de alguma forma seja porque (quando a Repetição é Interna) o corpo se atualiza e se altera em si mesmo e nas relações daquele momento presente, ou porque (quando é Externa), não só a personalidade, mas também a sensibilidade artística e o corpo físico, são já naturalmente únicos e particulares de cada *performer*. Tais individualidades tornam cada *performer* sem igual e irrepitível (BOGART; LANDAU, 2017; BARBA, 1994; FERRACINI, 1998; 2004; 2014).

Nos *Viewpoints*, a Repetição concorda com a perspectiva de Oida (2001) quando este autor se refere à repetição com o intuito de desenvolver uma ação (ou movimento) no tempo, isto é, quando a repetição aparece de modo a acarretar certa adaptação e/ou transmutação

---

<sup>157</sup> Em maiúsculo pois refere-se ao *Viewpoint* de Espaço, o Gesto (ver em 1.2.2, a partir da p. 17).

<sup>158</sup> Diário pessoal: Conversa com Joana Pupo, 01/03/2019.

<sup>159</sup> Em 1.2.3, p. 19.

daquilo que é repetido. A Repetição sugere que se aproprie de um movimento, Gesto, Forma, Andamento e etc., e que se explore até que surjam novas características àquilo que se repete. Seu preceito é de que não se repita apenas por repetir. Estabelecendo relação com a perspectiva de Oida (2001), entendo o "repetir por repetir" de modo equivalente à ideia de "continuação do movimento" (*Ibidem*, p. 64), e sendo assim, acredito que o *Viewpoint* da Repetição seja uma ideia de "desenvolvimento do movimento" apresentada por Oida (*Ibidem*, p. 64-65), ou seja, como uma Repetição que tem um movimento crescente, de transformação, conforme supramencionado.

Para Oida (2001) o ato de repetir, assim como no *Viewpoint* da Repetição, é uma forma de desenvolver o movimento. Em sua concepção, esse desenvolvimento pode ocorrer de diferentes maneiras. A ação pode ser iniciada em uma parte isolada do corpo e de forma sucinta, e à medida que se repete várias vezes acabar tomando proporções cada vez maiores, trazendo outras partes do corpo para aquele ritmo proposto inicialmente. Neste caso, o desenvolvimento realiza-se pelo que ele chama de ampliação. Por outro lado, o desenvolvimento pode se dar por redução à medida que um movimento mais dilatado e expansivo diminui, transformando-se em uma ação cada vez menor e mais concentrada. Há ainda o desenvolvimento do movimento por meio da transformação, no qual o movimento ou ação física altera o seu padrão de execução por completo, seja no corpo, seja no seu andamento, no seu ritmo ou dimensão (OIDA, 2001).

"Em todos os aspectos da interpretação é necessário esse processo de desenvolvimento no tempo. Começamos com algo específico e depois precisamos encontrar maneiras de deixar que isso cresça um instante após o outro. O processo de desenvolvimento talvez tome a forma da expansão, da redução ou da transformação, mas é sempre desenvolvimento. Não apenas mudança." (OIDA, 2001, p. 65)

Tal premissa vai também de acordo com o trabalho de artistas como Pina Bausch, que utiliza o sujeito em transformação e a repetição como os pilares de suas obras (ALVES; VIEIRA, 2016). Ao usufruir da repetição, a coreógrafa propõe investigar o excesso e a transmutação do signo<sup>160</sup>. Bausch repetia até que se chegasse em diversos significados de uma única imagem, de modo a provocar, eventualmente, sentimentos e sensações não só no corpo do bailarino, mas também no espectador<sup>161</sup> (BENTIVOGLIO, 1994; FERNANDES, 2000).

---

<sup>160</sup> Com base no conceito de "signo" de Julia Kristeva, Ciane Fernandes (2000, p. 32) diz que o signo é capaz de atribuir a si mesmo múltiplos significados, em vez de retratar um único sentido.

<sup>161</sup> A exemplificar o uso da repetição de tal forma nas composições de Bausch, aponto a obra *Café Müller* (1978). Nesta, a coreógrafa cumpre a ideia de transformar e ressignificar frases de movimentos e ações mediante não só à repetição exaustiva, mas também à repetição das mesmas em diferentes momentos ao longo da própria composição.

Penso que o intuito nestas proposituras aqui apresentadas é de que a partir da repetição de algo específico, sendo uma movimentação, uma ação ou um gesto, o corpo encontre e agregue características para mais do que aquelas previamente apresentadas. Para além disso, acredito que a ideia de repetição sugerida por Oida (2001) não só cabe como uma proposta investigativa para o próprio *Viewpoint* da Repetição, como também concorda com mais premissas dos *Viewpoints* ao estimular o corpo à tomada das decisões, retirando essa função do exclusivo domínio cerebral, já que o ato de repetir pode vir a atuar como um veículo que incita a *performer* a ouvir o seu próprio corpo (HIGA; TELLES, 2009; OIDA, 2001).

Considero que trabalhar a Repetição é uma maneira de explorar as propostas realizadas pelo meu próprio corpo ou pelos outros corpos no espaço e encontrar as possíveis formas de se acentuar, transformar e/ou ressignificar tais propostas. No que concerne à atribuição de significados e suas possíveis transmutações, a repetição pode vir exercer tal papel. Como exemplo, menciono o Laboratório Investigativo<sup>162</sup> realizado em Março de 2019. No segundo dia de encontro (16/03/2019), após algumas horas de preparação do grupo a partir das premissas e exercícios propostos pelo método dos *Viewpoints* apresentados e exercitados no primeiro dia (09/03/2019), Guto Martins<sup>163</sup> toma a frente da condução do L.I., e propõe a transposição do trabalho realizado previamente com os *Viewpoints* para o trabalho a partir do método de Análise Ativa<sup>164</sup> em cima do texto Yanomami.

Guto Martins parte para o trabalho com um material já desenvolvido no treinamento realizado com os *Viewpoints*, com corpos que já se encontram equalizados<sup>165</sup>, ou seja, "afinados". A frase-partitura<sup>166</sup> de Gestos criada por cada *performer* no primeiro dia ressurge, fragmentando e metamorfoseando-se, adquirindo novos significados na improvisação em cima da obra *A Queda do Céu* de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015)<sup>167</sup>.

---

<sup>162</sup> Ver Introdução, p. 6.

<sup>163</sup> Guto Martins é encenador, ator, bailarino, bonequeiro, diretor técnico. Mestrando em Encenação pela ESTC, Bacharel em Direção Teatral pela UFOP – Brasil. Diretor artístico da Cia. InsanaCena.

<sup>164</sup> O método da Análise Ativa, preconizado por Stanislavski, consiste em desenvolver a capacidade de "acionar o pensamento ativo e criativo do diretor e do ator, gerando um processo de conhecimento da estrutura da ação dramática, que se complementa e se concretiza na prática através do processo de criação do ator, envolvendo todo o seu aparato psicofísico." (DAGOSTINI, 2007, p. 22)

<sup>165</sup> Neste contexto, corpos "equalizados" refere-se a corpos que se encontram em uma mesma frequência energética, que se encontram em um estado de conexão ampliado — o estado produzido pelos princípios expansores, desenvolvidos em 2.1, a partir da p. 29 e pelo treinamento com o *Sats*, em 2.2, a partir da p. 36— por meio do treinamento com os *Viewpoints*.

<sup>166</sup> Conforme Barba (1994, p. 180), a dramaturgia da partitura "serve em primeiro lugar para fixar a forma da ação, ou seja, animá-la de detalhes, *détours*, impulsos e contra-impulsos." (Grifo do autor) Portanto, atribuo aqui como "frase-partitura" por, a partir de uma frase de Gestos, ter-se buscado a transformação dos Gestos em ação física mediante a repetição, e ainda a precisão dos detalhes e articulações desses Gestos/possíveis ações-físicas. Algo composto a partir do que Vargas (2018) se refere como dramaturgia da corporeidade, uma maneira de elaborar as sensações por meio da corporeidade.

<sup>167</sup> O trecho do texto utilizado no L.I. encontra-se em Anexo 3, p. 109.

"Logo, a partitura ganhava uma dimensão de signo, de símbolo, ainda mais ampliada, e a composição começava a gerar outros valores para dentro da ideia do movimento que a repetição já tinha conseguido estruturar. Então a fala começa a ganhar, a desvelar informações, e não só ganhar cores, tons, qualidades, mas desvelar informações. É um lugar que a repetição sai de uma ideia básica de "gaiola de ouro" e ganha uma dimensão de um pássaro dentro de uma gaiola com um canto muito sonoro." (Guto Martins)<sup>168</sup>

Considero que esse exemplo do laboratório abre espaço para a discussão da ressignificação do Gesto, ou ação, quando sujeito à repetição. Por outro lado, permite também um olhar sobre a repetição como uma ferramenta para desenvolver "a precisão de uma ação que prepara o vazio no qual um sentido imprevisto poderá ser capturado" (BARBA, 1994, p. 127). Dito isto, vale evidenciar que o trabalho com o *Viewpoint* da Repetição pode vir como uma busca pela precisão.

O emprego da repetição proposto por mim no L.I. (para além do esclarecimento do Ponto de Vista da Repetição e de seu valor acerca da prática regular do método dos *Viewpoints*), tinha como objetivo a busca pela precisão do gesto. Ainda no primeiro encontro do L.I., na ocasião de elucidação do *Viewpoint* Gesto<sup>169</sup>, eu propus ao grupo a criação de uma partitura, contendo três Gestos Comportamentais e dois Gestos Expressivos/Abstratos. As partituras foram criadas não para um personagem ou pensando em um processo específico, mas sim para a investigação com a repetição naquele dado momento, que não demandava a significação daquilo que se fazia. Uma partitura em que o Gesto<sup>170</sup> é "gratuito, transporta e guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição" (GIL, 2001, p. 104).

A significação<sup>171</sup> poderia vir mais tarde, mediante à repetição concentrada e atenta, que pode chegar à uma justificação interior da [suposta] personagem (AZEVEDO, 2014), ou quando aplicada em um novo contexto (no caso do L.I., houve a improvisação baseada no texto de Davi Kopenawa). Se por hipótese, o L.I. tivesse se estendido por mais alguns dias, o treinamento com os *Viewpoints* — para além do emprego da repetição — poderia colaborar para a descoberta de mais significados porque conforme Barba (1994, p. 128), "o crescimento de significados imprevistos faz-se possível graças a um comportamento de todas as nossas

---

<sup>168</sup> Diário Pessoal: Transcrição de relatório enviado em vídeo por Guto Martins acerca do Laboratório Investigativo realizado em Março de 2019.

<sup>169</sup> Em 1.2.2, p. 17.

<sup>170</sup> Com letra maiúscula porque contém a pesquisa acerca do *Viewpoint* de Gesto, em 1.2.2, p. 17.

<sup>171</sup> O conceito de significação, a partir daqui, estará relacionado ao proposto por Vargas (2018), que se estabelece a partir de um processo de vivenciamento com o outro, "um plano significativo em que os corpos contêm em si os atributos de significação por meio de um processo de vivenciamento sinestésico resultante do contato estético entre eles." (VARGAS, 2018, p. 134)

energias, físicas e mentais: colocar-se no alto à espera de alçar vôo - um *sats*. Uma disposição que pode destilar-se através do treinamento."

Para dar continuidade, é importante ressaltar que a proposta de concepção do Gesto que se busca analisar nesta dissertação, refere-se à primeira fase do L.I., ou seja, antes do trabalho com a Análise Ativa. Tal concepção está relacionada com o que apresenta Ferracini (1998, p. 78) ao dizer que "não somente o gesto do ator não é conhecido como expressão de um significado preexistente ao nível da linguagem, mas ainda, a gestualidade se emancipa totalmente do discurso, constituindo-se numa semiótica autônoma." Portanto, proponho pesquisar a vertente da repetição como ferramenta para fixar, gerar consciência e precisão do Gesto.

Para seguir, penso ser importante frisar a compreensão do gesto como uma ação periférica com início, meio e fim. Segundo Richards (2014, p. 85), Grotowski apontava continuamente para a diferença entre ação física e atividade, movimento e gestos, nos quais estes têm em potencial a possibilidade de se transformar em ação física.<sup>172</sup> Logo, penso que, o *Viewpoint* da Repetição (seja interna ou externa) surge como um meio de internalização dos Gestos ou ações. Dessa forma, o Gesto/ação quando sujeito à repetição, pode vir a desenvolver um certo engajamento físico, metamorfoseando-se em ação física. Conforme Artaud (1999, p. 91) "(...) se o gesto é feito nas condições e com a força necessárias, convida o organismo e, através dele, toda a individualidade a tomar atitudes conformes ao gesto feito."

### 3.2.3 A Repetição em busca da precisão no L.I.

*Pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confissionário, um pedaço de ferro em ser animado, etc.*  
**(Jerzy Grotowski)**<sup>173</sup>

O trabalho acerca da precisão é algo muito presente no âmbito teatral desde os tempos mais antigos, como no teatro japonês, com o *Nô* e *Kabuki*<sup>174</sup> por exemplo, até os tempos mais

---

<sup>172</sup> O conceito de ação física foi primeiro elaborado por Stanislavski, que as tinha como "iscas" para processos interiores [da *performer*] do ator, e como catalisador de elementos do Sistema. Era um meio para a criação de "uma vida realista" no espetáculo. (BONFITTO, 2011; RICHARDS, 2014) Já para Grotowski, ações físicas são aquelas que partem de dentro do corpo. Para ele, o trabalho sobre as ações físicas era "um instrumento para encontrar "algo" e, quem o fazia, podia viver ali uma descoberta pessoal." (RICHARDS, 2011, p. 89) [Grifo meu].

<sup>173</sup> Grotowski, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*, 1987, p. 19.

<sup>174</sup> Surgidos séculos atrás, *Nô* e *Kabuki* são os dois principais estilos de teatro japonês. Ambos utilizam a dança, a música, o canto, que constituem juntos a concepção ocidental de "interpretação". Nestes teatros, cada passo é fixado pela tradição e a interpretação é toda formada do exterior: o aluno repete, exatamente igual, o que é ensinado pelo mestre (OIDA, 2001). De acordo com Suzuki (2015), nos teatros *Nô* e *Kabuki*, sensibilidades e aspirações são buscadas fisicamente, ou seja, o ator busca experimentar as sensações internas geradas pelo movimento.

atuais. Barba (1999, p. 187) fala que tanto Craig, Stanislavski, Meyerhold quanto os que os seguiram, falavam de rigor e precisão, de ações físicas e desenhos de movimento.

De acordo com Bonfitto (2011, p. 205-206), uma ação (ou gesto) "não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação." O trabalho realizado com a Repetição<sup>175</sup> e a partitura dos Gestos no L.I. vem como uma investigação acerca da possibilidade de transformação do Gesto em uma "ação (psico)física". O processo dividiu-se em quatro fases: As duas primeiras fases se deram no primeiro dia de L.I. (09/03/2019). A primeira fase contou com um certo tempo para a criação da partitura de Gestos e a sua repetição para fixação. A segunda fase contou ainda com o trabalho de observação. Propus (primeiro em grupos de 3 e depois individualmente) que cada participante realizasse a partitura algumas vezes, solicitando diferentes Andamentos<sup>176</sup> a cada vez.

As duas últimas fases ocorreram no segundo dia de L.I. (16/03/2019). Na terceira, foi designado um certo tempo para que as participantes pudessem reativar a partitura no corpo<sup>177</sup>, fragmenta-la e repeti-la à gosto próprio. Isto é, cada participante tinha a liberdade de escolher o que e como iria trabalhar na sua partitura, podendo selecionar diferentes fragmentos, Andamentos, Durações, etc. na sua investigação com a Repetição, a fim de descobrir ritmos, *Sats*, variações de energia, velocidade e qualidade naquela estrutura pré-definida. A quarta fase surge com um propósito além da busca pela precisão por conta do trabalho de observação que foi empregue. A partitura foi aplicada numa adaptação do exercício "Frases Flutuantes"<sup>178</sup> proposto por Bogart & Landau (2017, p. 97), no qual dividi as participantes em dois grupos: um para a realização do exercício e o outro para observação.

Nessa investigação, foi possível ressaltar a ideia de uma prática que é ao mesmo tempo particular e coletiva. Em cada fase, ora numa pesquisa solitária, ora conectada com o grupo, pôde-se desenvolver uma certa profundidade em aspectos que são provenientes do uso da Repetição. Na investigação pessoal na primeira fase, a Repetição serviu como meio para a fixação da partitura no corpo, no corpo-memória. Na segunda, por mais que tenha havido o momento de realização individual da partitura pelas *performers*, o fato da presença externa em

---

<sup>175</sup> Quando se referir ao L.I., Repetição virá sempre indicada como o *Viewpoint*, por conter em si o próprio ato da repetição.

<sup>176</sup> Ver em 1.2.3, a partir da p. 18.

<sup>177</sup> Penso ser importante ressaltar que não se tratou apenas de "relembrar" a partitura, mas sim, de uma ativação do corpo-memória com relação à mesma.

<sup>178</sup> A proposta de Bogart & Landau (2017, p. 97) para este exercício demanda que cada participante, trabalhando sozinho, crie uma breve frase de movimento, iniciada de um lado do espaço e finalizada do outro. "A frase (...) deverá ocupar espaço, ter um início, meio e fim claros, e ser algo que os outros poderão aprender rapidamente." No caso do L.I., ao invés da criação de uma nova frase de movimentos pelo espaço, propus a utilização da partitura de Gesto já criada no primeiro dia de L.I., visto que o intuito da investigação mirava no trabalho da repetição para a precisão do Gesto.

observação tornou a experiência conjunta. A Repetição da partitura em diferentes Andamentos abre espaço para a descoberta de possíveis variações e novas qualidades para os Gestos. Assim, possibilitando a avaliação e reavaliação de cada fração do Gesto (do início ao fim), e a escolha de como conduzi-lo (AZEVEDO, 2014).

A terceira fase contou com uma investigação mais solipsista. Com isto, refiro-me a um trabalho mais individual, solitário, no qual a participante dispunha de uma autonomia perante o seu decurso na investigação com a Repetição, podendo escolher ser influenciada pelos estímulos externos, pelas investigações alheias, ou não.<sup>179</sup> O trabalho de esmiuçar a partitura auxiliou para um entendimento mais preciso de cada Gesto. Uma vez fixadas<sup>180</sup>, o trabalho de "seleção e dilatação (separação)" das ações (Gestos) pode ser realizado<sup>181</sup>. Assim, a *performer* "(...) segmenta as ações, escolhendo e dilatando certos fragmentos, compondo os ritmos, conseguindo um equivalente da ação real" (BARBA; SAVARESE apud GOMES; BENTLEY, 2010, p. 4).

"O princípio áureo diz que cada desenho de ação deve ser subdivisível (para [a *performer*] o ator, não aos olhos do espectador) em subconjuntos menores. Estes não devem ser simples pedaços (se uma ação é feita em pedaços está literalmente destroçada). Cada subconjunto é também um desenho de movimentos com seu começo, seu ápice e seu fim. O início e o final devem ser precisos e fundirem-se através de saltos de energia em uma partitura que é experimentada como um desenvolvimento orgânico."<sup>182</sup> (BARBA, 1994, p. 161)

Algumas das propostas nas partituras do L.I. surgiram como o que Grotowski (apud RICHARDS, 2014) chamava de "atividade", como "acender e fumar um cigarro", "pegar o celular no bolso e mexer nele" ou "levar um copo até a boca" (sem os objetos), e outras de caráter mais abstrato. As via como atividades porque, naquele dado momento, não tinham um "*por quê*, um *para quem*, ou um *contra quem*"<sup>183</sup>, mas que poderiam vir a se tornar ações físicas (RICHARDS, 2014, p. 85).

Penso que isso pode provocar a ideia de que o trabalho com a Repetição parte, majoritariamente, "do lado de fora". Quando digo "do lado de fora", refiro-me à ideia de algo superficial, ou artificial. Uma *performer* que parte da via externa — assim como os japoneses

---

<sup>179</sup> Isto vem ao encontro do estímulo ao processo criativo que a artista deve desenvolver em seus treinamentos, compondo o que Vargas (2018) conceituou como um dos processos da dramaturgia da corporeidade, quando a artista **se** trabalha para descobrir suas potencialidades criativas.

<sup>180</sup> Equivalente à primeira fase do processo no L.I.

<sup>181</sup> Equivalente à terceira fase do processo no L.I.

<sup>182</sup> [Grifo meu].

<sup>183</sup> Grifos do autor.

partem dos *katas*<sup>184</sup> — corre o risco de cair em um *modus operandi* impotente, mas segundo Barba (1994, p. 163), é mais provável que, se bem executado e incorporado, "se condense um movimento interior do que de um movimento interior surja um *kata*, um desenho de movimentos com formas e detalhes precisos e repetíveis." De acordo com este autor, a ação não pode ser fixada sem a precisão do desenho externo. Mas de que forma o trabalho da Repetição nos *Viewpoints* pode ajudar a manter a organicidade do Gesto/ação?

Se de início, os Gestos (ou ações, ou atividades) que surgem são mais formalistas, estes podem se tornar potentes e orgânicos à medida que são corporificados por meio da Repetição. Dessa forma, o que *a priori* parecia uma partitura vazia, com o tempo pode ser personalizada, renovada e ressignificada. Ou seja, a Repetição tem papel significativo no caminho do Gesto à ação. A medida que se repete o Gesto, criam-se novos impulsos (e contra-impulsos) no corpo da *performer*, impulsos<sup>185</sup> estes que geram a energia necessária para o processo de preenchimento das ações (BARBA, 1994; BONFITTO, 2011; FERRACINI, 2004; 1998). Sobre a corporificação dessa energia, Burnier (apud FERRACINI, 2004, p. 173) expõe que: "A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, e a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo e o que origina a ação física."

A Repetição da ação possibilita a *performer* de criar pontos de acesso no corpo ligados aos músculos, o que Ferracini (2004) chama de *punctum*. Ferracini (*Ibidem*, p. 165) relata que durante um trabalho realizado no LUME, a repetição das ações permitia a criação de pontos musculares específicos e contraídos. Esses pontos serviam como portas de entrada que, ao serem ativados, remetiam às ações físicas e matrizes<sup>186</sup>, permitindo a ampliação e recriação daquele determinado estado (físico ou muscular) "como o próprio estado virtual da ação enquanto intensividade". O trabalho de fragmentação proposto no L.I. veio com o intuito de que as participantes pudessem perceber cada detalhe do seu Gesto, porque "são esses detalhes que interessam enquanto caráter potencialmente expansivo e metonímico do *punctum* na ação física a ser criada a posteriori." (*Ibidem*, p. 166)<sup>187</sup>

A ideia de repetição muscular e orgânica da ação é muito presente no trabalho com mimese corpórea realizado pelo LUME<sup>188</sup>. Este consiste na observação e corporificação das

---

<sup>184</sup> "Do japonês: nome para a parte formal do movimento, que se repete, no treino das artes marciais." (PUPO, 2012, p. 16)

<sup>185</sup> O impulso de Grotowski é aquele que precede a ação. Equivalente ao *Sats* de Barba (1994), que permite manter a energia numa imobilidade devido à ideia de "impulso" e "contra-impulso". Encontram-se outros equivalentes como o "*perdigra*" de Meyerhold, o "espasme" de Decroux.

<sup>186</sup> Entende-se por "matriz", segundo Ferracini (2004, p. 43), o vocabulário pessoal [da *performer*] do ator, as "ações físicas/vocais orgânicas e codificadas", o seu "material". [Grifo meu]

<sup>187</sup> Para maior aprofundamento, ver Ferracini (2004).

<sup>188</sup> LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. <<http://www.lumeteatro.com.br/>>

ações de outrem, aspecto que se faz presente na quarta fase do trabalho acerca da repetição e precisão no L.I. Nesta fase, três participantes posicionaram-se no espaço cênico, onde uma realizava sua partitura e as outras duas observavam para, posteriormente, repetirem as três em uníssono (o resto do grupo encontrava-se de fora, observando o exercício). Quando proposto o exercício "Frasas Flutuantes", pedi às participantes que ampliassem a "escuta"<sup>189</sup> do grupo, de modo a buscar a realização das partituras o mais "juntas" o possível.

Esta fase evidencia a importância da observação e da percepção no trabalho da *performer* — aspectos importantes na metodologia de aprendizado nos *Viewpoints* — e inclui-se nas noções desenvolvidas em 3.2.1, resgatando todos os princípios expansores<sup>190</sup>. Nesta observação, a *performer* não se torna escrava de quem a observa, porque quando está em cena, a *performer* também está a ver. A *performer* coloca-se na experiência de observar o mundo do lugar onde está, ao mesmo tempo, sendo vista.<sup>191</sup>

“Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofamento mesmo do corpo.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20)

O corpo da *performer* vê e é visto no espaço, no mundo, podendo "reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente" (*Ibidem*, p. 19-20). Sendo assim, o exercício "Frasas Flutuantes" destaca a qualidade da performance em conjunto do grupo, que usa da *awareness* apurada para "prever" o próximo passo da partitura observada previamente, e também leva às *performers* a desenvolver a capacidade de incorporar "erros" que possam surgir (BOGART; LANDAU, 2017).

No mais, o exercício permeia a ideia mencionada anteriormente (em 3.1.2, a partir da p. 52) a respeito da identificação das limitações de cada participante. Como por exemplo, para Marina Rainho<sup>192</sup>, no exercício das "Frasas Flutuantes" foi possível o reconhecimento de sua dificuldade em repetir a partitura do outro, que para ela acontecia de forma mecânica. À respeito disso, o participante Magnum Soares relatou que:

---

<sup>189</sup> Ponho "escuta" entre aspas por não se tratar da escuta meramente auditiva, mas sim se uma escuta sensorial, do corpo, em que este encontra-se receptível. "A receptividade é essencial para que [a *performer*] o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro." (FABIÃO, 2010, p. 323). [Grifo meu].

<sup>190</sup> Desenvolvidos em 2.1, p. 29.

<sup>191</sup> Diário Pessoal: Conversa com Joana Pupo, 01/03/2019.

<sup>192</sup> Participante do L.I.

"No exercício de repetição em grupo foi interessante poder encontrar o lugar do observador, que me proporcionou perceber cada processo de outros integrantes, percebendo quais eram seus desafios e dificuldades, podendo assim colocar em questionamento os meus próprios processos diante das minhas dificuldades." (Magnum Soares)<sup>193</sup>

Quanto à observação, Bogart (2017) relata que esta cria agenciamentos, e que cada observação pode vir a ser um ato de "refazer". Dessa forma, a *performer* que observa pode rearranjar e reconstruir em seu próprio corpo um equivalente orgânico àquilo que por ela foi observado (BARBA; SAVARESE, 2012; GOMES; BENTLEY, 2010). Tal premissa e em conformidade com o que pensa a fundadora do Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, a qual alega que aprendemos com o olhar. A diretora diz acreditar na pedagogia da modesta cópia, oriunda do teatro oriental e o princípio dos teatros *Kabuki* e *Nô*, onde "o aluno segue o mestre e faz igual". Mnouchkine relata que em sua companhia se aprende a não ter vergonha de copiar, mas que "copiar é copiar de dentro", e não uma caricatura. É preciso que a *performer* olhe verdadeiramente, sem críticas ou julgamentos e com a maior abertura possível, para então progredir. "Não basta copiar o processo ou o gesto, é preciso também copiar a emoção interna ligada ao processo ou ao gesto" (MNOUCHKINE in FÉRAL, 2010, p. 135).

Devido ao tempo que dispusemos no L.I., não foi possível chegar a tal nível de desenvolvimento no pilar precisão–organicidade. Só foi possível trabalhar a repetição dos Gestos até o ponto de despertar a percepção e a reflexão quanto ao uso da Repetição para atingir a precisão, não num domínio estritamente estético, mas como meio de chegar a organicidade. Todo o trabalho pré-expressivo e com os princípios expansores realizado no treinamento com os *Viewpoints* organiza-se num horizonte que Barba (1994) chama de "transcultural", o qual abre portas à *performer*, graças ao corpo-memória, de acessar a energia previamente desenvolvida e aperfeiçoada (no *Sats*). Esta ajuda a fazer viver a precisão (BARBA, 1994; MERLEAU-PONTY, 1999).

Penso que uma vez que na Repetição o corpo é estimulado, esta pode levar à dilatação do "espaço do corpo". Segundo Merleau-Ponty (1999):

"Se o espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático, o primeiro sendo o fundo sobre o qual pode destacar-se ou o vazio diante do qual o objeto pode aparecer como meta de nossa ação, é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor." (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149)

---

<sup>193</sup> Relatório acerca do L.I., enviado pelo participante Magnum Soares, em Apêndice C, p. 96.

Ou seja, é pela ação do corpo que o movimento — Gesto, ação... — se estabelece. Assim, a sua Repetição conduz à uma maior compreensão. Se, conforme já visto no capítulo anterior, a dilatação do espaço do corpo atinge o seu interior, pode-se dizer então que a Repetição atinge os estados e impulsos tornados intrínsecos (pela própria Repetição) no corpo, de modo a permitir à *performer* de encontrar "caminhos corpóreo-musculares" (FERRACINI, 2004, p. 160) para manter, recriar, e atualizar de forma orgânica as ações físicas no espaço e tempo. Não é reviver a situação, porque o que se armazena não é o passado, mas sim a ação. É então recriar o vivente na ação (BARBA, 1994; GIL, 2001; FERRACINI, 1998; 2004).

A Repetição permite-me ver o meu corpo como um indutor dessa energia. É como uma ponte. Permite-me descobrir de que forma consigo acessar a ela e aos impulsos novamente, para resgatar as "circunstâncias ficcionais" e o sentido da minha ação física, de modo que não seja apenas uma reprodução do que já foi feito, mas sim um redimensionamento da ação física, mesmo em toda a sua precisão (BONFITTO, 2011). Assim, concordo com Barba (1994, p. 188) quando este diz que uma partitura definida é uma necessidade primária [da *performer*] do ator, "em todos os seus detalhes, rigorosa na forma e rica de precisão."<sup>194</sup> Este trabalho não gira em torno de uma Repetição quantitativa, mas sim qualitativa. Por mais que o trabalho com a partitura aparente escapar da espontaneidade, a criação em cima de uma base sólida possibilita a descoberta de novas nuances qualitativas (ZAMIR, 2009; WERLANG, 2010). Tal senso resgata, mais uma vez, a noção de **liberdade**.

Por mais paradoxo que pareça ser, é na exatidão, na precisão, na "restrição" que a *performer* encontra a possibilidade de liberdade. A forma precisa passa a ser um continente, de onde a *performer* pode improvisar sobre e encontrar incontáveis variações e liberdade interpretativa em cima daquilo que é pré-definido (BOGART, 2011; BARBA, 1994).

“Mesmo buscando a precisão na repetição de suas ações, podem surgir, para [a *performer*] o ator, diferentes estímulos no processo de relação em cena. Nesse caso, vemos o emprego do termo “adaptação” enquanto “ajuste perceptivo”. A adaptação enquanto “ajuste” está relacionada, além disso, seja com [a *performer*] o ator na relação com a sua personagem (ajuste das diferenças entre eles), seja com [a *performer*] o ator-personagem em relação à plateia (cada público produz diferentes estímulos). Para Stanislávski, na execução das adaptações, o subconsciente [da *performer*] do ator pode exercer um papel importante.”<sup>195</sup> (BONFITTO, 2011, p. 93-94)

---

<sup>194</sup> [Grifo meu].

<sup>195</sup> [Grifos meus].

Ou seja, a noção do que se faz permite que a *performer* recrie e renove-se constantemente. A Repetição oportuniza o resgate, mesmo na precisão, de circunstâncias previamente trabalhadas tanto em processos de criação, fases de ensaios e experimentações, quanto quando já em cartaz, em relação com as outras *performers* no palco e com o público, para a sua recomposição (BARBA, 1994; FERRACINI, 1998; 2004; AZEVEDO, 2014). O encontro entre Repetição e precisão propicia à *performer* de se aproximar de uma certa liberdade, inteligência e autonomia corporal. Assim como o tipo de repetição abordado no 3.1, do treinamento, a Repetição com o propósito da precisão também liberta. Sendo assim, considero que: "Estamos assim chegados ao ponto em que podemos compreender que a liberdade é a condição radical da produtividade da repetição" (JUSTO *in* KIERKEGAARD, 2009, p. 18).

No entanto, se considero que a Repetição pode ser tanto o anjo quanto o diabo do acontecimento, não se pode deixar de mencionar que, ao mesmo tempo que faz viver, a Repetição pode fazer morrer. Deve-se reconhecer que essa Gaiola de Ouro compreende não só o potencial para uma transformação, mas também é capaz de comprometer as possibilidades de desenvolvimento das *performers*.

### **3.3 O enclausuramento pela (R)repetição**

A repetição é uma questão explorada em diversos âmbitos. É comum perceber o como a repetição no dia-a-dia pode levar ao aprisionamento na mente racional, acarretando em clichês, no automatismo de pensamentos padrões e ações, tanto no cotidiano, quanto no teatro (SILVA, 2017; MELE, 2012; ZALTRON, 2016). Da filosofia à psicanálise, da dança ao teatro, é um aspecto que sempre privilegiou a visão de mundo. Na dança, repete-se muitas vezes para aprender. No teatro, para aprofundar — "a pesquisa do corpo, do movimento abstrato, do corpo que se vê em cena."<sup>196</sup> A repetição é uma maneira de desenvolver a ação no tempo. No entanto, é um recurso que carrega em si não só o ouro da libertação, mas também de enjaular, esmorecendo a *performer* até uma provável impotência.

Durante as sessões do segundo workshop com Joana Pupo, realizado em novembro e outubro de 2018 na Cia Olga Roriz em Lisboa, ficou extremamente claro para mim que, por mais que a repetição seja muito rica, ela pode também ser perigosa. Percebi em minha experiência pessoal que, em muitas das vezes nas quais eu explorava a Repetição (de um Gesto, de um Andamento, de uma outra pessoa...), era comum ocorrer uma espécie de fechamento da

---

<sup>196</sup> Diário pessoal: Conversa com Joana Pupo, 01/03/2019.

minha relação com o ambiente, com os outros corpos em experiência. Era como se uma bolha fosse criada à minha volta, uma redoma tão sólida que me impedia de perceber o meu entorno, obstruindo os meus sentidos (s)cinestésicos, impossibilitando-me de ser afetada pelos estímulos, tanto externos quanto internos. Assim que percebia o meu isolamento, tinha de trazer-me de volta ao espaço de experimentação, de volta ao momento presente, restaurando o meu *Soft Focus*, minha Escuta Extraordinária, Contínua Atentividade, meu *Feedforward* e *Feedback*.

Considero que uma *performer* deve ter seu corpo fisicamente estável, flexível e adaptável como água, aptidão que por vezes pode se perder na repetição. Esta, frequentemente, escraviza a *performer* em ações, Gestos, comportamentos já aprendidos, levando-a a repeti-los sem consciência, enfraquecendo a execução e as possibilidades de novas qualidades (OIDA, 2001; MELE, 2012). Ressurge, mais uma vez, o dilema da consciência.

Gil (2001, p. 157) alega que tornar-se demasiadamente consciente do gesto, as chances de o falhar aumentam consideravelmente. A consciência se for meramente mental, enfraquece, porque enquanto uma consciência reflexiva de si, "possui uma força de entropia que absorve a energia dos seus próprios conteúdos. (...) Como se a consciência sugasse a energia do corpo que deveria, por si própria, levar o gesto ao seu termo." (*Ibidem*) Por mais que para alguns, a repetição aprofunde, servindo como instrumento para a conscientização de algo no corpo (corporificação), em contrapartida, para outros esburaca a experiência, visto que pode acabar por gerar uma consciência fechada sobre si mesma.

Tal reflexão conversa com duas das instâncias nas quais Deleuze (2000) divide a repetição. A repetição do Antes, a qual entendo como a repetição "vazia", e a repetição do Durante, que é aquela que provoca transformação:

"De acordo com um primeiro nível, a repetição do Antes define-se de maneira negativa e por deficiência: repete-se porque não se sabe, porque não se recorda etc., porque não se é capaz da ação (que esta ação tenha sido empiricamente feita ou que ainda tenha de ser feita). Portanto o "se" significa aqui o inconsciente do Isso como primeira potência da repetição. A repetição do Durante define-se por um tornar-se semelhante ou um tornar-se igual: tornar-se capaz da ação ou tornar-se igual à imagem da ação, sendo que agora o "se" significa o inconsciente do Eu, sua metamorfose, sua projeção num Eu ou eu-ideal como segunda potência da repetição." (DELEUZE, 2000. p. 277)

Sendo assim, entendo a repetição do Antes como o "repetir por repetir" de Oida (2001), como a repetição que carece de potência, de energia, e é forçada. Logo, a repetição pela repetição, apenas pela forma externa, enfraquece e quebra as possíveis potências da vida em

um Gesto, em uma ação física, em cena. Diante disso, a *performer* torna-se mecânica, adormecida, impossibilitada de ir além da formalidade — seja de um Gesto, de uma ação ou até mesmo de um espetáculo — que lhe foi instituída, realizando repetições que são, na realidade, vazias (FERRACINI, 1998; 2004), e "repetições vazias (...) são um sinal de processo emperrado" (KRUITHOFF in FUCHS *et al.*, 2012, p. 389).

Conforme Kruithoff (*Ibidem*), adotar uma postura de "eu já sei isso" pode ser uma problemática no processo de busca pela "solução" de uma repetição vazia. Portanto, penso que se a *performer* porta uma atitude na qual assume que seu trabalho já está finalizado, e desliga-se completamente de sua execução, ela fecha-se nos limites de sua própria atuação. Zaltron (2016, p. 194) diz que sob repetição, a tendência é de que a percepção e a avaliação, elementos orgânicos, desapareçam. Segundo ela, "a ação pode se tornar demasiado rápida ou lenta, e no lugar da organicidade surge a mecanicidade, o convencionalismo e a afetação." (*Ibidem*) Logo, o "inconsciente do Isso" (DELEUZE, 2000) faz de sua repetição enfraquecida e esgotada.

Se não houver a percepção do corpo consciente em ação — a *awareness*, não só do que se repete, mas de todas as sensações, dos acontecimentos (s)cinestésicos — a repetição se torna vazia: "Há o perigo na repetição de fazer as coisas mecanicamente tal como aquelas pessoas que estão a correr no ginásio e a olhar para a televisão ao mesmo tempo, é o perigo de deixar que a mente não esteja implicada na ação" (ZARRILLI in CALADO, 2011, p. 163). É sim necessário que a repetição múltipla atinja o automatismo, mas de modo que este se faça inerente ao corpo consciente, um automatismo do qual se tenha percepção. No que se refere:

"É necessário fazer um caminho rigoroso a partir do domínio consciente da lógica da ação até o subconsciente da sua realização. Somente sob essa condição o processo criativo se inicia. A lógica conhecida e as habituais sensações musculares por reflexo vão extrair do arquivo da nossa memória todos os novos detalhes característicos da ação realizada e vão impelir para improvisações." (KRISTI apud ZALTRON, 2016, p. 222)

Dessa forma, se na concepção de Stanislavski (apud ZALTRON, 2016, p. 195) "o "o que" é consciente e o "como" é inconsciente, pois está ligado ao fluxo criativo, à vida proporcionada pelo estado criador da improvisação", penso no "superconsciente" de Stanislavski (2013) e na "dramaturgia da corporeidade" de Vargas (2018)<sup>197</sup>, como as possíveis fontes de alimento para a metamorfose da ação que é repetida. Quer dizer, a *performer* deve ter percepção sobre a sua ação (o "o que") para que assim, possa alcançar a inspiração do fluxo da vida (o "como"), e então transformá-la na repetição.

---

<sup>197</sup> Ambos em 3.1.1, a partir da p. 50.

Conforme dito no subcapítulo anterior<sup>198</sup>, a Repetição pode ser uma ferramenta para a criação de impulsos, para o estabelecimento dos *punctums*, que resgata e lança a ação a uma zona de criação intensiva. Segundo Ferracini (2004):

"Quando perdemos o punctum de uma matriz, a "porta" de entrada para sua recriação, não significa que não conseguimos reproduzi-la no tempo/espço, mas significa que essa reprodução passa a ser mecânica; a matriz não possui mais um campo de intensividades e a musculatura apenas repete os movimentos previamente assimilados da matriz e isso não interessa em absoluto." (FERRACINI, 2004, p. 172)

Tal noção me leva a pensar então que a perda do *punctum* pode ocasionar o movimento de "recordação" da ação. Para o filósofo Kierkegaard (2009), a repetição e recordação possuem o mesmo movimento, apenas em direção oposta. Ele diz que aquilo que é recordado "foi, repete-se para trás; enquanto a repetição propriamente dita é recordada para diante." (*Ibidem*, p. 32) Ou seja, ao passo que para Kierkegaard (*Ibidem*, p. 33) a repetição "é o pão de cada dia que abençoadamente satisfaz", a recordação (o que seria a repetição vazia já referida) não serve, não satisfaz. Mas como manter uma relação viva, orgânica e ativa mesmo quando submete-se a repetição de uma forma — de um Gesto, um movimento, uma ação, etc? (CALADO, 2011; BOGART, 2011).

Bogart (2011, p. 58) diz que "tudo no palco pode estar adormecido quando é excessivamente definido." À vista disso, é preciso que a *performer* reconheça e desenvolva seus meios para que, mesmo sob a rigorosa definição e repetição, não caia em esmorecimento. Portanto, fica-me claro que o trabalho com a precisão só é produtivo se realizado de forma desperta. Quer dizer, acredito que para a potencialidade da correlação repetição–precisão–repetição–organicidade, seja necessário um esforço interno da *performer*. Dessa forma, é importante que no trabalho com a Repetição, a *performer* perceba-se em movimento, em ação. É necessário que haja uma auto-observação, para que a *performer* reconheça o que é feito, o que é imaginado, sentido, e seja autossuficiente para superar-se (AZEVEDO, 2014; FERRACINI, 1998).

Uma vez que a *performer* percebe-se em ação, ela dispõe da capacidade "de tomar consciência dos impulsos enformados e daqueles que permanecem reprimidos e intocados" (AZEVEDO, 2014, p. 263). Os impulsos corretos, quando e se devidamente canalizados, são eficazes em carregar consigo e evocar a energia original que os produziu, impedindo que as ações se cristalizem e tornem-se mecanizadas (AZEVEDO, 2014; BONFITTO, 2011). Dessa

---

<sup>198</sup> Em 3.2.3, a partir da p. 64.

forma, os padrões, as ações, evoluem na sua repetição pela relação perceptiva do corpo, que pode vir a ser desenvolvida no treinamento com os *Viewpoints*.

### 3.4 O treinamento com os *Viewpoints* e a Repetição: o ponto de encontro

*"Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral." (Peter Brook)<sup>199</sup>*

Mesmo na ausência de texto, de uma figura na direção, de música, iluminação, cenários, elementos que muitos, comumente, consideram substanciais na arte, ainda assim pode-se criar teatro. Ao longo da história, desde o período inicial dos teatros Nô e Kabuki, à Commedia Dell'Arte, a atuação era improvisada em cima de simples enredos. Na Grécia Antiga e nos tempos de Shakespeare, a iluminação artificial não era um requisito necessário para que o evento teatral pudesse acontecer. Nesse sentido, a única coisa na qual é imprescindível para que se faça teatro, é a presença de uma *performer* (e a de pelo menos uma pessoa como espectadora) (SUZUKI, 2015; BROOK, 2016; BERTHOLD, 2011).

O teatro, mais do que uma disciplina como as demais nos campos das ciências tradicionais, tem seus fenômenos, acontecimentos e manifestações por meios outros, ou seja, sua apreensão mais eficaz — assim como o trabalho sobre a técnica da *performer* — se dá pela experiência (GROTOWSKI, 2013; SUZUKI, 2015). Segundo Grotowski (2013, p. 91), não se pode apoiar-se na esperança de uma torrente de inspiração e talento. Para este autor, o trabalho criativo "é imperativo, ou seja, situado dentro de um lapso de tempo determinado e até mesmo em um momento preciso." (*Ibidem*) Grotowski (2013) apresenta um esquema que considera conter as condições fundamentais para a arte de atuar, o qual acredito estar em acordo com o que se almeja na prática do método dos *Viewpoints*:

- "a) Estimular um processo de autoinspiração em um nível tão profundo quanto o do subconsciente, e ainda canalizar esse estímulo para obter a reação necessária.
- b) Ser capaz de articular esse processo, discipliná-lo e transformá-lo em signos. Em termos concretos, isto significa montar uma partitura cujas notas sejam minúsculos elementos de contato, reações aos estímulos do mundo exterior, ou seja, um dar e receber.

---

<sup>199</sup> Brook, Peter. *O Espaço Vazio*. Orfeu Negro, 2016, p. 7.

c) Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo próprio organismo, tanto o físico quanto o espiritual e os dois, formando um todo." (GROTOWSKI, 2013, p. 92)

Logo, fica claro que o treinamento regular de um método seja de extrema eficácia para a construção de um corpo criativo para a *performer*. A partir dessa perspectiva, encontrei nos *Viewpoints* tal possibilidade, uma vez que a sua prática estimula desde o autoconhecimento, até o desenvolvimento das potencialidades perceptivas e criativas da *performer*.

Ainda conforme Grotowski (2013, p. 92), a implantação de "receitas" para o processo criativo de cada *performer*, torna-se banal. O fato de não possuir em si uma estrutura rigorosa, permite que o treinamento com os *Viewpoints* conceda espaço para que a *performer* identifique e escape de seus hábitos restritivos e bloqueios — principais causas para a falta de prontidão e decisão em cena (GROTOWSKI, 2013, p. 92). Para mais, o aspecto de improviso que é proposto para a experiência no e com o método, estimula a criação, uma vez que cada detalhe descoberto e vivenciado em sessão pode ser recuperado e readaptado pela *performer*.

Conforme Fuchs (2012, p. 11), o que uma vez é adquirido como habilidade pela experiência, torna-se parte atribuída ao que se pode realizar. Isto é, integra-se ao corpo, tornando-se parte da memória corporal, "o nosso passado vivido" (*Ibidem*). Em vista disso, a recomendação do treinamento com os *Viewpoints* surge como uma forma de aprendizagem corporal, visando tornar a compreensão dos Pontos de Vista<sup>200</sup>, e do que atribuo como princípios expansores<sup>201</sup> — exercitados na sua prática —, em uma espécie de conhecimento "inconsciente". Ou seja, o intento é integrá-los na memória corporal da *performer* para que esta liberte-se da necessidade de estar sempre a procura de orientação (BOGART; LANDAU, 2017; FUCHS *et al.*, 2012; AZEVEDO, 2014; PAVÃO, 2008).

Acredito que, quanto mais se praticam os *Viewpoints*, mais se afina a relação do corpo com o espaço e tempo, mais se afina a percepção, o tempo de resposta, a consciência do corpo. No caso, a busca pela abertura do corpo surge para que a *performer* possa afetar e ser afetada<sup>202</sup>, criando seu próprio espaço, o já mencionado "espaço do corpo". O "espaço do corpo" compõe-se da qualidade "de ser *no* espaço e de *dever* espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas" (GIL, 2001, p. 69).

---

<sup>200</sup> Em 1.2, p. 14.

<sup>201</sup> Em 2.1, p. 29.

<sup>202</sup> Vale ressaltar que a noção de afetação se dá conforme Ferracini (2004), explicada na nota 113, p. 47.

Essas texturas se constituem no "equilíbrio virtual"<sup>203</sup> — ou "desequilíbrio"<sup>204</sup> — da *performer*, o qual é preenchido de forças opostas que produzem uma energia suspensa — o *Sats*<sup>205</sup>, e assim:

"Ao experimentar o equilíbrio e o desequilíbrio, a luta e o abandono a força da gravidade, a tensão e o relaxamento, a fluência livre ou controlada, o movimento e a pausa, a leveza e a lentidão, é que, justamente com isso, poderá ir percebendo (se estiver consciente de sua respiração) o centro armazenador de energia, o motor de seus movimentos." (AZEVEDO, 2014, p. 149)

A energia produzida no corpo energético só poderá ser expressa se encontrar um corpo aberto, disponível para canalizá-la (AZEVEDO, 2014; FERRACINI, 1998; 2004), e trabalhando o *Sats*, o corpo (energético) da *performer* pode se tornar mais desperto, decidido. Acredito que, com esse tipo de trabalho, a *performer* pode vir a desenvolver a capacidade de organizar mais rapidamente em seu corpo, as propostas que recebe, adaptando-se mais facilmente a qualquer possível situação, avançando assim para um corpo consciente. Nesse sentido, penso que, o corpo consciente compreende em si tanto o corpo aberto quanto o corpo energético. De certa forma, todos se cruzam e integram-se, dado que é preciso um corpo aberto para que a energia determinante para a decisão seja canalizada, e o trabalho por um corpo energético contribui para preservação da abertura do corpo.

O corpo, quando consciente, não congela as experiências, ele as reorganiza. Dessa forma, mesmo quando sujeita à constante repetição — seja a de um acontecimento teatral, ou a repetição em exercício de uma partitura —, a *performer*, se alcança esse corpo consciente, pode se apropriar de suas experiências antecedentes e servir-se delas para a reorganização e regeneração de suas estruturas. Isto é, a *performer* tem a possibilidade de desenvolver, como diz Barba (1994, p. 151), a chance de "modelar a qualidade da própria existência cênica."

Assim, acredito que a conciliação entre o treinamento com o método dos *Viewpoints* e os exercícios de repetição, pode viabilizar esse corpo consciente, que é aberto e energético, um corpo que "vibra em estado"<sup>206</sup> (FABIÃO, 2010, p. 322), podendo quebrar com a rigidez que normalmente a própria repetição pode acarretar, germinando amálgama dentro-fora. Um corpo como o proposto por Suely Rolnik que "em nós é ao mesmo tempo dentro e fora, o dentro sendo nada mais do que uma combinação fugaz do fora" (ROLNIK apud FABIÃO, 2010, p. 322).

---

<sup>203</sup> Em 2.1, a partir da p. 35.

<sup>204</sup> Em 2.1, a partir da p. 35.

<sup>205</sup> Em 2.2, p. 36.

<sup>206</sup> Grifo da autora.

O trabalho espaço-temporal realizado com os *Viewpoints* auxilia para a sensibilização da conexão da *performer* com o mundo a sua volta. Conforme apurado no segundo capítulo<sup>207</sup>, os princípios — *Soft Focus*, Escuta Extraordinária, Contínua Atentividade, *Feedforward* e *Feedback*, *Sats...* — que fazem parte da substância dos *Viewpoints*, empenham-se para que haja "abertura" do corpo da *performer*. "Abertura" no sentido de induzir um corpo que se encontra disponível e perceptivo em relação aos outros corpos e ao ambiente no qual se trabalha. Um corpo que se envolve com o fluxo dos acontecimentos ao seu redor. Quando conquistada, essa abertura coloca o corpo da *performer* num estado de *awareness* e acessibilidade no que tange os estímulos tanto internos quanto externos.

Ainda assim, reconheço que o trabalho com estes princípios referidos não se faz como uma garantia na conquista dessa *awareness*, porque isso também depende do empenho e envolvimento da *performer* na experiência com os *Viewpoints* e seus fundamentos. Desse modo, o que considero é que o processo de arranjar e rearranjar, de combinação e recombinação dessas noções — em conjunto com o repertório que pode ser constituído em investigação —, se praticado com um envolvimento significativo, pode beneficiar a *performer* que pode vir a trabalhar com a repetição num momento posterior (ou até mesmo, na própria repetição do acontecimento teatral).

---

<sup>207</sup> A partir da página 26.

## CONCLUSÃO

*“Descobrir o sentido (ou os sentidos) das formas retilíneas, das formas torcidas, dos trajetos circulares, daquelas que separam o espaço, daquelas que envolvem e se deixam envolver. Notar como o corpo todo se organiza em função de um só objetivo formal: alongar-se, estreitar-se, expandir-se em várias direções ao mesmo tempo, numa só direção.” (Sônia Machado de Azevedo)<sup>208</sup>*

O trabalho de exploração com os *Viewpoints* se dá em cima de coisas que já existem, de Pontos de Vista que já são trabalhados diariamente, seja com maior ou menor grau de consciência, e que servem como referência para a investigação da *performer*. Dado que o treinamento com os *Viewpoints* acarreta a criação de recursos pessoais para a *performer*, que podem ser recuperados e reaproveitados, acredito que exercitar estes recursos e suas aplicações em constante experiência engendra na *performer* uma condição de constante aprendizado.

Nos *Viewpoints*, a intenção é a de que após um certo período de prática, a *performer* desenvolva a capacidade de atribuir ao seu trabalho os princípios e técnicas desenvolvidas em treinamento, sem necessariamente precisar entrar nos padrões de jogo. O intuito é de que o corpo-memória da *performer* traga à consciência aquilo que ela já guarda, o que é trabalhado em sua corporeidade nos momentos de experiência, o que lhe fica desperto pelas relações de percepção que estabelece com o ambiente e as demais pessoas ao seu redor quando está trabalhando na perspectiva técnica dos *Viewpoints*. Tal perspectiva contribuiu para que eu pudesse relacionar o que Stanislavski (2013) referiu sobre o "superconsciente" e o que Vargas (2018) propôs sobre "dramaturgia da corporeidade" e, então, perceber sua relação com o aprimoramento das percepções criativas da *performer*. Assim sendo, penso que graças ao aperfeiçoamento das capacidades perceptivas e do corpo consciente que os *Viewpoints* visam, as concepções de "superconsciente" e de "dramaturgia da corporeidade", desenvolvidas no terceiro capítulo, a partir da p. 50, colaboraram para a assimilação da ideia de potencializar na *performer* um estado desperto ao ato criativo nesta prática.

Penso na prática dos *Viewpoints* como um espaço no qual a *performer* pode se trabalhar e, uma vez que as experiências anteriores permanecem no corpo-memória da *performer*, podendo ser lembradas em outros processos, esta passa a ter a capacidade de buscar sempre "maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar, articular, a apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico" (BURNIER apud FERRACINI, 1998, p. 116). A memória corporal é baseada na experiência cinestésica (FUCHS, 2012; MENDES; AVELAR, 2017). Portanto, considero que esses elementos me levam a crer que se um corpo não realiza

---

<sup>208</sup> Azevedo, Sônia Machado de. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. Perspectiva, 2014, p. 262-263.

um treinamento, o corpo-memória pouco será ativado, tampouco beneficiará para que o corpo consciente atinja outro ponto que, como atriz-*performer*, procuro ter em cena: a precisão. E a partir dessa precisão, pode-se encontrar o que venho buscando indicar ao longo deste trabalho: a afinação. A afinação de um corpo criativo para a cena.

Penso então na repetição como a maneira mais eficaz de se alcançar a precisão cênica, e o *Viewpoint* de Tempo da Repetição concede espaço dentro de suas inúmeras possibilidades, de investigar a corporificação da ação/do gesto, de mantê-la(o) precisa(o). Acredito que a repetição seja instigante para mim porque ela pode trazer concomitantemente, uma resposta e um problema. Considero que isso me permite levantar a seguinte questão, fundamental para o trabalho de atuação: como conservar, mesmo sob a constante repetição, a precisão de uma estrutura sem que esta perca a vida, a organicidade?

Pude perceber, então, que a ativação do estado de atenção e percepção do corpo que é trabalhado previamente nos treinamentos com os *Viewpoints* é primordial para que o trabalho com a repetição (que visa a precisão) no método não caia no embrutecimento<sup>209</sup>. Ativa-se a *awareness* para que se repita com a aspiração de, conforme Deleuze (2000, p. 11) refere: "não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à "enésima" potência". Nesse sentido, também relaciono isso e concordo com o que Ferracini (2004) expõe ao dizer que:

"(...) devemos ativar nosso estado de trabalho, ou seja, ativar os *punctums* de primeira camada. Em outras palavras: todo o treinamento técnico e energético anterior deve ser ativado em seu caráter metonímico e não expandido, gerando um estado orgânico. E dentro, e por sobre esse estado, que realizamos qualquer outro trabalho, imprimindo, aí, as ações e matrizes em uma segunda camada sobreposta a primeira." (FERRACINI, 2004, p. 221)

Apesar do enfraquecimento que, por norma geral, a repetição pode vir a provocar, ela também pode ampliar a vida, gerando uma via de acesso para uma cadeia de novas possibilidades, e explorando a fundo as inúmeras dimensões que compõem o que parece ser uma única possibilidade. A repetição vem organizar, rearranjar e limpar formas/gestos/ações e as passagens entre eles; vem provocar um mergulho na vida interior, nos bloqueios e barreiras particulares, no desconhecido (ZAMIR, 2009; AZEVEDO, 2014). Nessa perspectiva, acredito que a repetição compõe-se de um estágio que conduz à afinação do corpo para a cena.

De acordo com Richards (2014, p. 93), Grotowski e Stanislavski consideravam que a verdadeira espontaneidade dava-se na capacidade de adaptação dentro de uma linha fixa de

---

<sup>209</sup> Por "embrutecimento" refiro-me à possível rigidez que a repetição pode vir a ocasionar, à falta de organicidade.

ações. Ambos acreditavam que mesmo em um fragmento estruturado, pode-se atingir uma espontaneidade de alto nível. Essa espontaneidade que aqui se fala, concerne à organicidade referida no capítulo anterior, requerida mesmo sob repetição. Sendo assim, a perspectiva de Bogart (2011), a qual acredita também que é na precisão que se encontra maiores chances de liberdade, se encaixa e conversa com Grotowski e Stanislavski quando estes sugerem que "[as *performers*] os atores podem encontrar liberdade dentro da sua estrutura, liberdade não para mudar sua linha de ações, mas para se adaptar levemente enquanto reage ao outro (e a tudo o que está ao redor)"<sup>210</sup> (RICHARDS, 2014, p. 93).

O trabalho realizado no L.I. surgiu como uma proposta de investigação sobre a relação entre repetição–percepção–precisão–organicidade.<sup>211</sup> Conforme mencionado anteriormente, não nos foi possível ir a fundo na questão precisão-organicidade. Porém, depois de criadas e exploradas as partituras de Gestos, os exercícios propostos puderam reforçar a reflexão quanto ao papel da repetição no caminho para a precisão.

Ao longo desse processo de trabalho realizado no L.I., durante os *workshops/masterclass* descritos neste trabalho e das reflexões aqui desenvolvidas, foi possível perceber então, que não há uma verdade absoluta. Estaremos sempre propensos ao automatismo e ao embrutecimento que podem ser ocasionados pela repetição. No meu caso, ficou claro que saber a ação em seus mínimos detalhes não está diretamente ligado ao sucesso de sua execução, visto que a precisão formal não é necessariamente a chave para uma repetição expressiva.

Acredito que a exploração realizada no L.I. gerou diferentes pontos de vista no grupo participante. Com base nos relatos, percebi que houve quem sentiu que o trabalho desenvolvido pôde expandir a reflexão quanto à uma investigação baseada na junção dos *Viewpoints* e da Repetição, mas houve também quem sentiu que o trabalho (não só com a Repetição, mas com os próprios *Viewpoints*) não satisfaz para que se chegasse a uma maior compreensão da proposta. Existem alguns motivos que podem ter ocasionado isto, mas o que acredito ter sido o mais crítico, foi o tempo curto que dispusemos para o laboratório, que impossibilitou um maior aprofundamento, tanto dos princípios dos *Viewpoints* (para quem nunca havia tido contato com a prática), quanto da investigação acerca da Repetição no método.

Para além disso, o L.I. vem colocar em evidência a relevância da *awareness* em exercícios de repetição e(m) uníssono. Penso que um dos fatores que diferencia a repetição que mata da repetição produtiva, da que potencializa, é a *awareness* das participantes. O exercício

---

<sup>210</sup> [Grifo meu].

<sup>211</sup> Refiro-me aqui, mais diretamente ao L.I. do que a outras práticas, por esse ter sido desenvolvido com foco nesta investigação, o trabalho em conjunto dos *Viewpoints* com a repetição.

"Frasas Flutuantes"<sup>212</sup> colocou em evidência resistências pessoais de participantes, desde a complexidade em repetir a partitura de uma outra pessoa, até a dificuldade em estabelecer a conexão com o grupo, a *awareness*, e manter-se em uníssono. Mas, principalmente de manter-se junto, sem se pôr a frente ou se atrasar em relação a execução da partitura, que poderia ter seu Andamento alterado conforme a necessidade do grupo.

Assim, as repetições de formulações predeterminadas se tornam vivas quando impregnadas de uma consciência perceptiva, porque de acordo com Bonfitto (2011, p. 93), "mesmo buscando a precisão na repetição de suas ações, podem surgir, para [a *performer*] o ator, diferentes estímulos no processo de relação em cena."<sup>213</sup> Dessa forma, acredito que se imbuída de *awareness*, a *performer* é capaz de realizar um "ajuste perceptivo", que respalda-se no corpo-memória-consciente para a sua adaptação. Assim, "não há ideomotricidade, mas somente sensório-motricidade" (DELEUZE, 2000, p. 31).

Anne Bogart diz que há força no ajuste<sup>214</sup>, e isso se confirma para mim nos exercícios de Repetição e(m) uníssono, e cito como exemplo a Saudação ao Sol. O evento de grupo da Saudação ao Sol, quando executada<sup>215</sup>, permitiu-me perceber que a falta de confiança na capacidade coreográfica dos movimentos fez com que as participantes ampliassem a escuta, regulassem a sua afinação de grupo, para assim encontrarem o ajuste necessário para se manterem juntas. Nesse sentido, observei que a percepção ampliada conquistada trouxe a sensação do momento presente, fez com que os corpos mesmo nas suas incertezas agissem, possibilitando ao grupo de explorar a energia fluida e coletiva que se estabeleceu.

Portanto, a beleza da Repetição nos *Viewpoints* se encontra, além da brecha para trabalhar o plano precisão–organicidade, também no suporte que esse *Viewpoint* fornece à quem está em experimentação. Em uma sessão de *Viewpoints*, "quando não se sabe o que fazer, a Repetição te diz o que fazer. Repetir também é seguir."<sup>216</sup> Mas, também, não convém se movimentar por nada. O que interessa nessa prática é estares a aprofundar — seja numa partitura, numa composição específica ou em improvisação — o teu ponto de vista no mundo, adaptando e reorganizando os *Viewpoints* na relação com o todo.

"A partitura do músico consiste em notas. O Teatro é um encontro. A partitura [**da *performer***] do ator consiste dos elementos de contato humano: 'dar e tomar'. Olhe para outras pessoas, confronte-as consigo, com as próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica.

---

<sup>212</sup> Em 3.2, p. 65.

<sup>213</sup> [Grifo meu].

<sup>214</sup> Diário pessoal: *Masterclass* com Anne Bogart em Nova York, 07, 08 e 09/12/2018.

<sup>215</sup> Diário pessoal: Assistência com Joana Pupo na EVOÉ Escola de Actores em Lisboa (16/11/2018) e L.I. (09/03/2019).

<sup>216</sup> Diário pessoal: Conversa com Joana Pupo, 01/03/2019.

Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento ‘dar e tomar’. O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo.<sup>217</sup> (GROTOWSKI apud OLINTO, 2012, p. 75)

Os *Viewpoints* são sobre a partilha, não sobre uma ou outra a conduzir o processo. É um "dar e receber". "Em relação começo a enxergar-me, me ver desde dentro e sentir, e seguir-me, repetir-me."<sup>218</sup> E também me permito seguir outra pessoa, repetir de fora. E encontro, mesmo em todas essas repetições, a viabilidade de transformá-las, recriá-las, graças às inúmeras informações e sensações que a investigação com os Nove *Viewpoints* de Tempo e Espaço proporcionam ao meu aparato sensorial, ao meu corpo tornado consciente.

Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 46), "constrói-se a percepção com estados de consciência, assim como se constrói uma casa com pedras, e se imagina uma química mental que faça esses materiais se fundirem em um todo compacto." Dessa forma, considero que os *Viewpoints* de Tempo e Espaço e os princípios elucidados no Capítulo 2<sup>219</sup> funcionam como as pedras que através do treinamento, a fundem-se para a construção da casa, ou seja, do corpo consciente.

De certa forma, concluo que, à minha visão, com base nas experiências práticas observadas e descritas neste trabalho, os *Viewpoints* podem vir a se tornar os princípios aos quais regem o trabalho de uma *performer*, pois acredito que o trabalho com os *Viewpoints* e com a Repetição permitem a quem pratica, a entrega do corpo ao acontecimento, favorecendo o experienciar e o aperfeiçoar da liberdade criativa. Este método trabalha a nível da pré-expressividade, dialogando com Barba (1994, p. 152), por preparar o corpo [da *performer*] do ator para processos criativos na construção de espetáculos.<sup>220</sup> O treinamento gera através de um meio (os *Viewpoints* e a Repetição) um "valor por si mesmo", ou seja, uma finalidade. Nesse sentido, considero que essa finalidade expressa por Barba (1994), se relacione com o que refleti nesse trabalho sobre a afinação do corpo.

Isto posto, penso que, ao passo que uma *performer* treina os *Viewpoints*, ela pode vir a aprender a se permitir a entrega de si ao instante presente, de modo que o seu corpo consciente opere não na condição de “eu penso que”, mas sim de “eu posso” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 192). Entendo que, na conjuntura de “eu penso que”, o corpo atua de forma hesitante. Assim, a *performer* age titubeante em suas escolhas, enquanto que na condição de “eu posso”, o corpo atua convicto, seguro e decidido mesmo nas incertezas de suas escolhas.

---

<sup>217</sup> Grifo do autor. [Grifo meu].

<sup>218</sup> Diário pessoal: Conversa com Joana Pupo, 01/03/2019.

<sup>219</sup> A partir da p. 26.

<sup>220</sup> [Grifo meu].

Nessa perspectiva, o que interessa é a capacidade da *performer* de apropriar-se do trabalho realizado com os *Viewpoints* e a Repetição, de modo que ela possa vir a desenvolver sua autonomia mesmo sob as circunstâncias da repetição, de modo que seu corpo aprenda a dar respostas, "as respostas exigidas pelo e no trabalho" (AZEVEDO, 2014, p. 136). É utilizar o método como fio condutor para o seu trabalho criativo, como algo que dialoga com o conceito de dramaturgia da corporeidade, desenvolvido por Vargas (2018), o qual traz para o plano das relações de corporeidade as percepções ampliadas dos processos criativos dos artistas da cena.

Depreendo, portanto, que a minha vivência nos *workshops*, na *masterclass*, no L.I., que aqui foram mencionados, permitiu-me reconhecer — graças ao aprimoramento das minhas capacidades perceptivas trabalhadas no treinamento do método — algumas das minhas próprias dificuldades e limitações enquanto atriz-*performer*. Dessa maneira, as experiências com o método dos *Viewpoints*, abriram-me os olhos para o fato de que o meu trabalho com a repetição, se estabelece em uma condição de "Gaiola de Ouro". A repetição, que por vezes isolou-me em processos, colocando-me alheia de minhas próprias percepções, possibilitou-me também a descoberta de inúmeras possibilidades criativas, desde o trabalho visando a precisão, até o estabelecimento de uma afinação corporal na relação em experiência.

Nesse sentido, acredito que a *performer* que trabalha com os *Viewpoints* tem de ser uma compositora de seu próprio corpo. Compositora no sentido de *se* trabalhar, para que assim desenvolva a habilidade de reaver o material expressivo que é criado em seu corpo durante as experiências com o método. Assim, a *performer* torna-se capaz de "oferecer inúmeras possibilidades de resolução para os diferentes processos criativos" (BONFITTO, 2011, p. 343). Tendo em vista tal concepção, cito mais uma vez Bonfitto (2011) quando este diz que:

"Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, [a *performer*] o ator, a fim de ser [criadora] criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, [ela] ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*. (...) O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante."<sup>221</sup> (BONFITTO, 2011, p. 348 e 349)

Sendo assim, acredito, mediante o treinamento com os *Viewpoints*, na criação de uma *performer*-compositora, de uma *performer* que resgata os princípios e fundamentos que são exercitados no método, que resgata o que já carrega em si. De uma *performer* que desenvolve a sua capacidade de criar e se reinventar em cena, e quando submetida à repetição (em exercício

---

<sup>221</sup> [Grifos meus].

ou no acontecimento teatral), é capaz de afinar o seu próprio corpo em corporeidade, no espaço e no tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Renata Cristina; VIEIRA, Alba Pedreira. (2016) *Pina Bausch, Estética da Repetição e o Uso de Objetos Cênicos*. In: 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. Vol. 2, n. 1, PRODAEX/EEFFTO/UFMG, Belo Horizonte, Brasil.

ARTAUD, Antonin. (1999) *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

AZEVEDO, Sônia Machado de. (2014) *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

BARBA, Eugenio. (1994) *A Canoa de Papel*. São Paulo, Brasil: Hucitec.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. (2012) *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo, Brasil: É Realizações.

BARTOW, Arthur. (2006) *Training of the American Actor*. New York, NY: TCG.

BEDARD, Ella. (2010) "Being and Stein: The Temporal Insistence of Existence in Gertrude Stein's Early Portraits". Disponível em: <<https://ojs.library.dal.ca/verso/article/view/3307>>, acesso em: Setembro de 2018.

BENTIVOGLIO, Leonetta. (1994) *O Teatro de Pina Bausch*. Lisboa, Portugal: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian.

BERGSON, Henri. (1999) *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (2ª ed). São Paulo, Brasil: Martins Fontes

BERTHOLD, Margot. (2011) *História Mundial do Teatro*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

BOGART, Anne. (2007) *And then, you act*. New York, NY: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2009) "Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores". In: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol. 1, n. 12. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5965/1414573101122009029>>, acesso em: Fevereiro de 2019.

\_\_\_\_\_. (2011) *A Preparação do Diretor*. São Paulo, Brasil: WFM Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (2017) *Conscious Action*. Disponível em: <<http://siti.org/content/conscious-action>>, acesso em: Novembro de 2018.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. (2017) *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para Viewpoints e composição*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

BONFITTO, Matteo. (2011). *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo, Brasil: Perspectiva. Disponível em: < <https://book.cc/book/3590239/207f78>>, acesso em: Abril e Maio de 2019.

- BROOK, Peter. (2016). *O Espaço Vazio*. (3ªed). Lisboa, Portugal: Orfeu Negro.
- CALADO, Alexandre Pieroni.(2011). *Presenças*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- GOMES DA COSTA, Matheus. (2017). *A experiência do coro na (trans)formação do ator: exercícios para a vida de um organismo*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
- DAGOSTINI, Nair. (2007) *O MÉTODO DE ANÁLISE ATIVA DE K. STANISLÁVSKI COMO BASE PARA A LEITURA DO TEXTO E DA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO PELO DIRETOR E ATOR*. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- DELEUZE, Gilles. (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água.
- FABIÃO, Eleonora. (2010) "Corpo Cênico, Estado Cênico". In: *Revista Contrapontos*, Vol. 10, n. 3, p. 321-326.
- FÉRAL, Josette. (2010) *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo, Brasil: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP.
- FERNANDES, Ciane. (2000) *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo, Brasil: Hucitec.
- FERRACINI, Renato. (1998) *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Dissertação de Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Campinas, Brasil.
- \_\_\_\_\_. (2004) *Corpos em Criação, Café e Queijo*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil.
- FERRACINI, Renato; RABELO, Antonio Flávio Alves. (2014) "Recriar sempre". In: *ARJ - Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, Vol. 1, n. 2., p. 112-124.
- FUCHS, Thomas; SUMMA, Michela; MÜLLER, Cornelia. (Eds.). (2012) *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- GUIMARÃES, João F.S.; REZENDE, Cacia V.; BRITO, Ana M.P. de. (2012) *O Conceito de memória na obra "Matéria e Memória" de Henri Bergson*. VI Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade", São Cristóvão-SE, Brasil.
- GIL, José. (2001) *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa, Portugal: Relógio D'água.
- \_\_\_\_\_. (2004) "Abrir o Corpo". In: *Corpo, Arte e Clínica*. organizado por Tania Mara, Galli Fonseca e Selda Engelman, Porto Alegre, Brasil: Ed.UFRGS.
- GOMES, Ricardo; BENTLEY, Natali. (2010) "Teatro, Antropologia e a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente". VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- GREINER, Christine. (2012) "Rediscutindo a natureza da percepção". Disponível em: <<https://milplanaltos.wordpress.com/category/christine-greiner/>>, acesso em: Março e Abril de 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. (1987) *Em busca de um teatro pobre*. (3ª ed). Rio de Janeiro, Brasil: Editora Civilização Brasileira S.A.

\_\_\_\_\_. (1997) *The Grotowski sourcebook*. Schechner, Richard e Wolford, Lisa (coords.), Tradução: João Garcia Miguel, Londres e Nova York: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2013) *Para um teatro pobre*. (3ª ed) Brasília, Brasil: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina.

HIGA, Nádia Yoshi Ribeiro; TELLES, Narciso. (2009) *VIEWPOINTS DE TEMPO E A ATUAÇÃO*. IX Encontro Interno e XIII Seminário de Iniciação Científica, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.

KARTSAKI; SCHIMDT. (2015) "On Repetition, Performance Research", In: *Performance Research, A Journal of the Performing Arts*, Vol. 20:5, p. 1-3, Routledge.  
<<https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1095886>>, Acesso em: Março de 2019.

KIERKEGAARD, Søren. (2009) *A Repetição*. Lisboa, Portugal: Relógio D'água Editores.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. (2015) *A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

MACHADO, Adriana Bittencourt. (2007) *O Papel das Imagens nos Processos de Comunicação: ações do corpo, ações no corpo*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, São Paulo, Brasil.

MELE, Claudia. (2012) "Os Estados de Presença do Ator-performer como Treinamento". In: *Cadernos Virtuais da Pesquisa em Artes*, v. 1, ano 1.

MENDES, Paulo Henrique A.; AVELAR, Maíra. (2017) "Linguagem e experiencição cognitiva: da memória corporal à narrativa". In: *SCRIPTA*, v. 21, n. 41, p. 47-68, Belo Horizonte, Brasil.  
Disponível em: <<https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2017v21n41p47>>, acesso em: Abril de 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1999) *Fenomenologia da Percepção*. (2ª ed). São Paulo, Brasil: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (2003) *O Visível e o Invisível*. (4ª ed). São Paulo, Brasil: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2014) *O olho e o espírito*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify. Disponível em: <<https://b-ok.cc/book/2334050/08eb49>>, acesso em: Março de 2019.

MEYER, Sandra. (2008) "Viewpoints: Efeitos no espaço e no tempo", In: *Revista Anais*, V Congresso da ABRACE, Vol. 9, n. 1, UNICAMP, São Paulo, Brasil.

\_\_\_\_\_. (2014) "Viewpoints: Uma filosofia da práxis" In: *Dossiê Viewpoints*, Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v.1 n. 2, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Brasil.

MUNIZ, Zilá. (2014) "IMPROVISACÃO: descobrir camada por camada", In: *Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas*. Revista Rascunhos, vol. 1, n. 2, p. 96-116, Universidade Federal de Uberlândia.

NEVES, Neide. (2008) *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo, Brasil: Cortez.

NUNES, Sandra Meyer. (s.d.) “Escuta Extraordinária: uma proposição do método Viewpoints.” Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12710482/escuta-extraordinaria-uma-proposicao-do-metodo-portal-abrace>>, acesso em: Outubro de 2018.

\_\_\_\_\_. (2008) “Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão”. In: *Revista DAPesquisa* (UDESC). Santa Catarina, Brasil, Vol. 1, n. 3. Disponível em: <[http://www1.udesc.br/arquivos/portal\\_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/082\\_Sandra\\_Makowiecky.pdf](http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/082_Sandra_Makowiecky.pdf)>, acesso em: Outubro de 2018.

OIDA, Yoshi. (2001) *O Ator Invisível*. São Paulo, Brasil: Beca Produções Culturais.

OLINTO, Lidia. (2012) *A Precisão Psicofísica: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis com Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade*. Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.

OTSU, Roberto. (2012) *A Sabedoria da Natureza: Taoismo, I Ching, Zen e os ensinamentos essenciais*. (4ª ed). São Paulo, Brasil: Editora Ágora.

OVERLIE, Mary. (2017) “The Six Viewpoints”. Disponível em: <<https://sixviewpoints.com/thesystems>>, acesso em: Novembro de 2018.

PIMENTA, Fernanda. (2016) “Poéticas de uma experiência em Viewpoints: Preparação do ator e criação cênica”. In: IX Congresso da ABRACE, p. 4025-4048, Uberlândia, Brasil.

PAVÃO, Rodrigo. (2008) "Aprendizagem e Memória" in *Revista da Biologia*, Vol. 1, p. 16-20.

PUPO, Joana, (2012) *PONTOS DE VISTA, PONTOS LUMINOSOS, PONTOS CRÍTICOS [diários de uma atriz à procura de contextos de pesquisa]*. Dissertação de Mestrado em Artes Performativas, Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa, Portugal.

RAVID, Ofer. (2008) *Paradigms in Praxis: Shapping Practitioners' View of Reality by Viewpoints Training*. Disponível em <[https://www.academia.edu/1755285/Paradigms\\_in\\_Praxis\\_Shaping\\_Practitioners\\_View\\_of\\_Reality\\_through\\_Viewpoints\\_Training](https://www.academia.edu/1755285/Paradigms_in_Praxis_Shaping_Practitioners_View_of_Reality_through_Viewpoints_Training)>, acesso em: Novembro/2018.

\_\_\_\_\_. (2009) *Movement, Perception, Concept: Experiential Interplay in Viewpoints Praxis*. Disponível em <[https://www.academia.edu/1755284/Movement\\_Perception\\_Concepts\\_The\\_Interplay\\_of\\_Experience\\_in\\_Viewpoints\\_Praxis](https://www.academia.edu/1755284/Movement_Perception_Concepts_The_Interplay_of_Experience_in_Viewpoints_Praxis)>, acesso em: Novembro/2018.

RICHARDS, Thomas. (2014) *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Perspectiva, São Paulo.

RINALDI, Miriam. (2013) "Apontamentos sobre a técnica dos *Viewpoints* em experimentação prática", In: *Revista Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, n. 4, p. 68-75.

\_\_\_\_\_. (2016) *Teoria e Prática do Viewpoints*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

ROBBINS, Anthony. (1993) *Desperte o Gigante Interior*. (3ª ed). Rio de Janeiro, Brasil: Record.

SALLAS, Paula Renata da Rocha. (2016) *A potência de ser em cena: a recriação a partir da repetição*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.

SCHECHNER, Richard. (2006) "O que é performance?", In: *Performance studies: an introduction*, second edition, p. 28-51, New York & London: Routledge.

\_\_\_\_\_. (2012) "Uma tarde com Richard Schechner. Os Anos Sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos Performance Studies", in *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Entrevista realizada por Ana B. Vieira e Ricardo S. Salgado em LIGIÉRO, Zeca (organização), p. 21-45, Mauad Editora.

SILVA, Adriana Moreira. (2014) "Viewpoints, Memória e Criação" In: *Revista Rascunhos*, Vol. 1, n. 2, p. 63-77, Uberlândia, Brasil.

SILVA, Fabiano Rodrigo Lodi da. (2015) *Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart*. Dissertação de Mestrado em Artes – Teatro, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, São Paulo, Brasil.

STANISLAVSKI, Constantin. (2013) *A criação de um papel*. (18ª ed). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_. (2015) *A Preparação do ator*. (33ª ed). Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

SUZUKI, Tadashi. (2015) *Culture Is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. New York, NY: Theatre Communications Group, Inc.

VARGAS, Vagner. (2018) *Dramaturgia da Corporeidade: A Pedagogia do Evento Teatral*. Tese de Doutorado em Educação da Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Brasil.

WERLANG, Cristiane. (2010) "A partitura como base para a improvisação: descrição de um processo de criação". In: *Anais ABRACE*, Vol. 11, n. 1, VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

ZALTRON, Michele Almeida. (2016) *O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o "sistema" de K. Stanislávski*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

ZAMIR, Tzachi. (2009) "Theatrical Repetition and Inspired Performance" In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 67, n. 4, p. 365-373. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/25622098?read-now=1&seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/25622098?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents)>, acesso em: Janeiro e Fevereiro de 2019.

Vídeos:

GIL, José. (2016) "A comunicação dos corpos". Conferência e debate. Moderação Prof.<sup>a</sup> Maria de Jesus Cabral, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, FLUL, Lisboa, Portugal. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sCUpPp6uIAo>>, acesso em: Abril de 2019.

SILVA, Franklin Leopoldo e. (2017) "DELEUZE: FILOSOFIA DA DIFERENÇA". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Her0PEsMao>>, acesso em: Setembro de 2018.

## APÊNDICE A

### **Transcrição do vídeo-relatório sobre o Laboratório Investigativo – Viewpoints e Análise Ativa** Enviado por: Guto Martins

1) Para mim, os Viewpoints me pareceu um velho conhecido, porque trazia muita informação, pelo menos do que o Klaus Vianna propõe no ensino de dança dele. Klaus Vianna que tem uma metodologia pro corpo brasileiro na dança. Ia muito de encontro com toda a minha vivência na dança, portanto eram exercícios muito conhecidos. E vários deles de oficinas de Teatro também, enquanto fazia uma graduação (entre 2005 e 2009). Mas foi uma boa revisão que conectava várias práticas e procedimentos. Acho que o Viewpoints tem essa carga de um trabalho pro desenvolvimento do performer, do bailarino, do ator contemporâneo, digamos. A nossa geração de atores, talvez uma geração que se forma dos anos 80 pra frente, quase todos devem ter uma influência muito grande dos exercícios que são basilares dos *Viewpoints*. Pra mim foi muito interessante ser introduzido aos Viewpoints, queria ter tido essa chance, e receber de primeira mão com alguém que esteve dentro de uma vivência dos Viewpoints com a Anne Bogart me parece uma grande oportunidade.

2) Até chegar na repetição a gente passou por uma introdução de algumas horas do procedimento do Viewpoints, que tinha um foco no treinamento do ator. Esse procedimento que prepara o corpo e alinhava a comunicação fina dos outros participantes com: desenvolver uma partitura. No caso a partitura que desenvolvi tinha muito a ver com as minhas necessidades naquele momento. Falar coisas/utilizar gestos que fossem cotidianos mesclados de gestos abstratos. Acho que foi um procedimento de construção de partitura que procurava ser o mais objetivo possível na informação. Essa busca pela objetividade, inclusive na abstração, ela era difícil no início, mas porque sinto que o movimento/o gesto/a ação, ela tem um lugar muito íntimo de sair, muito interno, de uma necessidade muito grande pra gerar um movimento. E depois que o movimento é gerado, então ele pode ser lapidado, pode ganhar uma camada, por exemplo, formal, que a repetição pede. Mas é interessante encontrar esse processo do movimento necessário, abstrato ou cotidiano, e logo depois me jogar na situação de pesquisar o desenvolvimento dele, e porque o detalhe e a precisão faziam dele alguma coisa tão específica.

3) É muito interessante pensar que até agora estávamos falando do primeiro encontro, que teve um foco na introdução e no desenvolvimento da ideia de repetição de uma partitura. Agora no segundo encontro, foi um dia que tivemos um encontro muito mais reduzido do encontro com os *Viewpoints*, entretanto todos os corpos tinham uma ideia geral daquilo muito

mais assimilada, o que acho que facilitou um desenvolvimento mais pronto para se chegar a resultados, ou para se chegar a lugares mais expandidos da escuta do *Viewpoints*. E para repetição acontecer com uma diversidade de camadas mais profundas, o reencontro com os procedimentos dos *Viewpoints* foram determinantes. A reconexão com a ideia de espaço, a reconexão com a ideia de coletivo, a reconexão da ideia consigo mesmo, com as limitações espaciais do "gread" [grade], tudo aquilo acho que trazia uma ideia do lúdico, do jogo, do "meet", que permitia a partitura de repetição começar a ganhar mais tons. Então o desenvolvimento não estava mais só no lugar da repetição, estava numa escuta muito mais cutânea do que esquelética, muito mais muscular do que cutânea e esquelética só. Acho que a repetição começou a ganhar um organismo expansivo, também de presença.

Pra mim, o segundo dia, a partir de imagens e noções mais sedimentadas dos procedimentos do *Viewpoints*, consegui perceber que ali a repetição passava a não ser algo mecânico, mas a ser algo orgânico e expansivo.

4) Quando a Mariana, depois de ter desenvolvido o trabalho de introdução do workshop com os *Viewpoints*, de desenvolvimento da ideia de repetição a partir dos *Viewpoints*, de avanço no trabalho a partir de jogo, dinâmicas, da repetição, eu assumo a parte da Análise Ativa a partir dos elementos desenvolvidos e precedidos por ela. Começo já com um material previamente desenvolvido. Corpos já equalizados, isso causa uma enorme diferença na possibilidade e perspectiva do trabalho todo. O nosso objetivo ali ganha uma outra dimensão, porque o tópico era um tópico Ameríndio, de cosmologia Yanomami, que é uma tribo situada no extremo Norte do Brasil (fronteira entre Roraima e Venezuela), onde há uma grande área de tensão. Nós partimos de uma análise literária da obra "A Queda do Céu" do líder indígena Davi Kopenawa. Depois dessa análise das três partes centrais da obra, começamos a utilizar da estrutura de repetição, da partitura, pra desenvolver uma análise corporificada. Ou seja, como percebíamos a ideia de iniciação xamânica a partir do corpo com o limite de partitura que tínhamos? Logo, a partitura ganhava uma dimensão de signo, de símbolo, ainda mais ampliada, e a composição começava a gerar outros valores para dentro da ideia do movimento que a repetição já tinha conseguido estruturar. Então a fala começa a ganhar, a desvelar informações, e não só ganhar cores, tons, qualidades, mas desvelar informações. É um lugar que a repetição sai de uma ideia básica de "gaiola de ouro" e ganha uma dimensão de um pássaro dentro de uma gaiola com um canto muito sonoro. Acho que ali, depois de os corpos estarem prontamente trabalhados, a repetição ganha novamente uma organicidade pelo risco que o jogo e o subtexto trazem para o grupo.

Acho que isso resume o quanto o papel da repetição é importante nesse encontro, como foi uma das colunas, um dos pivôs pro desenvolvimento deste trabalho.

## APÊNDICE B

### Workshop Viewpoints

*Guiado por Mariana Braga*

*Dias 09 e 16 de Março de 2019*

Os Viewpoints são sempre surpreendentes quando se trata da potencialidade que pode proporcionar ao ator. Dentro dessas sessões pude experimentar e treinar com um foco um pouco mais determinado, nesse caso, a repetição.

Ao início senti uma dificuldade de conexão com o grupo, levou um tempo até que o meu corpo realmente se sentisse no espaço e conseguisse criar a conexão de olhar aberto e leve.

Sinto enorme dificuldade com o vazio e nem sempre consigo atender o chamado ao vazio. Todas as vezes que me encontrei nessa situação durante as sessões, no limiar de me desconectar com os exercícios e estado de atenção proposto, percebi que meu corpo reagia a um instinto de salvamento, a repetição. A todo momento que me sentia desconectada, meu corpo começou a reagir com a repetição da grelha e das mudanças de direção e de alguma forma isso reativava uma potencia corporal.

Outro grande desafio foi estar receptiva para ser afetada e ser fiel às mudanças escolhidas; estar na dualidade de conexão vs autonomia. Foi de grande valor, perceber e questionar essas oposições, buscando formas de criar um cenário possível que elas coexistam, levando-me necessariamente a sair da minha zona de conforto e tentar ter coragem suficiente para lançar-me ao desconhecido.

Notei também ao longo dos exercícios, vícios, movimentos padrões que mesmo ao serem identificados, por vezes não conseguia fazer com que meu corpo reagisse de forma diferente. Foi claro a tendência e talvez até mesmo preferência pela grelha, outro fator, foi o racional estar tão ligado na ideia de quebrar o padrão e sair da zona de conforto que acabei criando um novo padrão/vício em relação aos andamentos. Por sempre querer ir contra a corrente, acabei quase sempre ficando em um ritmo acelerado por medo de ficar demasiado tempo no lento, que me soa mais confortável.

Acabei por me apegar a certos pontos arquitetônicos da sala de trabalho. Consegui ver o meu fascínio pela janela e como por diversas vezes, meu corpo voltava-se para aquela zona da sala, como se houvesse um fio atado a mim. Encontrei nesse tipo de repetição, uma escolha inconsciente de preferência, feita por mim.

Ao trabalhar os gestos, mais um grande desafio. Senti que os gestos que escolhi foram um bocado simples e penso se algo um pouco mais elaborado talvez não tivesse me proporcionado mais variações e possibilidades de qualidade de movimentos. Senti imensa dificuldade de fazê-los em velocidades mais rápidas, senti uma ligação falha entre os cinco, criando pouca fluidez. No segundo dia, a possibilidade de experimentá-los com mais calma e dissecar cada parte, de onde começava e terminava cada um dos gestos, me deu mais segurança e profundidade para realizá-los. Sinto que os repetir continuamente com objetivos e focos diferenciados, criou uma nova força, uma novidade em cada um dos gestos, fazendo com que aqueles cinco, pudessem ser muitos outros.

Ao fazer o experimento do trio, senti enorme satisfação pela variedade de âmbitos trabalhados. Primeiro ao observar, segundo a pensar naqueles gestos, que não eram meus, no meu corpo e terceiro, ao reproduzi-los apenas com a minha lembrança e conexão com os outros. Também foi de muito valor a consciência da qualidade de movimento de cada um, das dificuldades e facilidades apresentadas.

Outro momento que foi muito especial para mim, foi um daqueles momentos na Raia, em que utilizamos de trios também, onde um estado de atenção elevado foi atingido por meio da resposta cinestésica repetidamente, como: um deitar e o outro sentar e logo em seguida inverterem os papéis. É mesmo impressionante ver a intensidade que a repetição pode criar dentro desse exercício e dali expandir-se para uma cena, quem sabe. Sinto que são esses momentos de qualidade e intensidade – que pude experienciar através da repetição – que ficam marcados na cabeça de um espectador num espetáculo. Sinto que é esse tipo de trabalho que um actor deve investigar.

Bem, além das repetições e do trabalho individual, a repetição que surge em grupo dentro da experimentação dos viewpoints é muito interessante. Nesse grupo específico, enquanto ainda trabalhávamos com as ordens básicas (cruzar os corpos, seguir alguém, parar, mudar de direção e etc) houve um uníssono primeiramente de ritmo e logo em seguida de gestos. A partir do outro eu repetia esse movimento que não era meu, mas que depois de algumas vezes repetindo, tornava-se parte do meu repertório, principalmente de relação com o grupo. Em resposta ao outro, repetíamos as dinâmicas de velocidades até que isso nos levasse para algo novo.

No exercício das partituras, senti-me em atenção completa, afim de poder realizar a minha partitura seguidamente com confiança - isto que só se fortificou por meio da repetição individual segmentada - e conseguir realizar a dos outros. A mim foi de extrema relevância executar em conjunto as partituras dos três envolvidos no exercício. Primeiro, porque você pega um movimento que não te pertence e traz ao seu corpo, lidando com a necessidade de manter a qualidade de energia, ainda que a movimentação não seja refeita 100% igual. Segundo, porque fazer em conjunto a repetição, cria uma qualidade de energia e atenção específica do grupo, da relação entre os actores, que acho fortíssima.

A experiência, em todos os aspectos foi muito curiosa, principalmente pelas descobertas e desafios que aparecem quando nos colocamos em busca do desconhecido. Acho que o foco voltado para a repetição acaba por potencializar o trabalho corporal do ator. A repetição, faz com que se crie raízes e ao mesmo tempo gera ramos completamente novos de possibilidades. Como atriz, acho que foi essencial para a continuidade do meu treinamento e me fez visualizar muitas das coisas que as vezes já levamos como bagagens ou vícios, que nessas oportunidades temos a chance de nos desvencilhar e encontrar novidade

Ademais, acho que obtivemos um grupo extremamente generoso, que fez com que o trabalho fluísse muito bem e de forma diferente também. Agradeço muito a oportunidade e experiência adquirida por meio desse workshop.

**Larissa Cintra**

*22 de Março de 2019*

## APÊNDICE C

### Workshop ViewPoints

Magnum Alexandre Soares – Bailarino

Um corpo em movimento em uma busca de ampliar a noção espacial, buscando o contacto e o sentido com o outro. Este corpo que busca e se apropria de formas e gestos buscando possibilidades distintas de reproduzir-se, através da repetição, este por vezes pode se diferenciar do outro ou pode opinar por seguir um caminho individual do que podemos chamar de “o cardume”.

1. Durante o workshop tive a sensação imediata de que aqueles códigos que ali estavam sendo transmitidos não era algo muito distinto, tive a sensação de que os meus conhecimentos na dança sempre foram guiados por códigos que encontramos no ViewPoints.
2. O workshop começou com uma caminhada em conjunto, para perceber o espaço, e os corpos ao nosso redor, colocando em prática o primeiro código (O olhar aberto).
  - 2.1 Em seguida foi nos transmitido aos poucos indicações como: Explorar diferentes fluxos de velocidade, planos, ritmo e movimentos.
  - 2.2 Em seguida um exercício de criação de partitura de movimentos, 2 cotidianos e 2 abstratos. A exploração deste foi através da repetição, uma busca entre diferentes ritmos e formas de se fazer aquele movimento.
  - 2.3 A partitura foi compartilhada para o grupo num exercício em grupo (três pessoas) Tinha como objectivo a transmissão de cada movimento individual para os outros integrantes, em seguida os integrantes teriam de utilizar da memorização e os recursos do ViewPoints para todos conseguirem reproduzir a sequência com a maior precisão possível.
3. Para mim foi como ir de encontro com uma linguagem que conhecia indiretamente, mas ter a oportunidade de distinguir cada elemento de maneira conceitual. Foi interessante também sentir essa busca em grupo. No exercício de repetição em grupo foi interessante poder encontrar o lugar do observador, que me proporcionou perceber cada processo de outros integrantes, percebendo quais eram seus desafios e dificuldades, podendo assim colocar em questionamento os meus próprios processos diante das minhas dificuldades.
4. No Segundo dia tomei o lugar de observador para analisar o exercício. Foi interessante perceber a construção de uma linguagem e movimento comum surgindo da partitura de código do ViewPoints, mais relatos documentais e históricos trazidas pelo proponente Guto Martins. Todos esses elementos foram ganhando camadas resultando em uma sequência harmônica de movimentos entre o grupo.

## APÊNDICE D

### **Relatório do Laboratório Investigativo - *Viewpoints* e Análise Ativa** **Enviado por: Antonio Vilar**

Os *Viewpoints* como conceito foram uma novidade para mim. No entanto já tinha praticado exercícios parecidos em aulas de teatro. A diferença foi que, enquanto nessas aulas os exercícios eram breves e serviam como um aquecimento, neste workshop serviram de base para a realização do processo todo.

Como a minha experiência em teatro sempre foi de algum modo tradicional, transformar aquilo que sentia em formas e gestos com duração e velocidade, ao invés de palavras a partir de um texto, senti alguma dificuldade. Senti também que as pessoas que já tinham uma base em dança conseguiam tornar os movimentos e os gestos abstratos muito mais bonitos e fluidos esteticamente. Não obstante, depois de ter percebido que por um lado a estética não era o único elemento de estudo e que por outro, a energia do grupo ia ficando cada vez mais forte, consegui ter mais criatividade na criação dos movimentos.

Apesar de ter tido as dificuldades anteriormente mencionadas, existiram alguns momentos em que foram mais notáveis. Por exemplo na limpeza e simplificação dos gestos, na mudança de gesto em velocidades diferentes e quando estávamos em grupos de três, a começar ao mesmo tempo uma sequência de um dos elementos.

A questão que me fez refletir mais nesta experiência foi fazer sempre os mesmos gestos e movimentos sempre com uma qualidade potente e interessante. Para que a sua repetição continuasse a ter força, na minha opinião foi preciso muita concentração, muita persistência e sobretudo uma energia conectada do grupo.

Amei participar neste workshop mas confesso que os *Viewpoints* ainda me parecem confusos no que diz respeito à sua finalidade e às suas possibilidades no treino do ator. Não há dúvida de que a repetição dos movimentos podem ajudar o ator no sentido de os tornar mais concretos, mais congruentes e mais interessantes esteticamente. O que senti ao praticá-los não me faz duvidar da sua força e potencialidade nas áreas de teatro, dança e performances, apesar de no fim do workshop não ter ficado claro para mim de que maneira concreta é que os *Viewpoints* podem melhorar a performance de um ator.

## APÊNDICE E

### REPETIÇÃO E VIEWPOINTS

Provocadora Mariana Braga

Qual o meu segredo interno?

A vida é repetição. Pequenos rituais quotidianos. Pequenos rituais quotidianos. Pequenos rituais quotidianos. Pequenos rituais quotidianos. Pequenos rituais quotidianos. Mariana, Rio de Janeiro, pão com geleia, conquista da independência. António, Lisboa, Telheiras, pão e pastel de natas, conquistar a liberdade. Guto, Santa Bárbara, chocolate quente, bolacha maria e pão de queijo, conquistar o coração do #@#!\*\*\*&#@! Magnum, Mariana – MG, dois pães de queijo e um galão, conquistar a paciência. Larissa, Brasília, tosta mista, atingir o maior número de pessoas com sua arte. Fábio, São Paulo, dois kiwis e um iogurte, aprender a se despedir dos que precisam partir. Marina, São Paulo, pizza de ontem e sumo de abacaxi. Lucas, Belo Horizonte, bolachas (não biscoitos) daqueles de 1 euro e café, um emprego. Treinar a escuta, o jogo, o estado da pantera, o samurai, a gueixa a partir dessa semente dos View Points. Salto coletivo. Quando o salto começa a acontecer? E, na repetição, como cada novo salto poderá ser a inauguração do irrazoável salto, a flor da presença? A repetição como ponto de retorno, de resgate da presença, segundo a segundo, um alerta para o corpo poroso.

Ritmo. Velocidade. Duração. Repetição. Topografia. Arquitetura. Resposta Quinestésica. Gesto. Forma. Fluxo entre as formas.

O treinamento nos View Points parece se interessar pela construção desse fluxo do *ver e ser visto* do encontro não-planejado. Caminhar entre as traves de corpos. Soft focus. Perseguir alguém e se afastar desse mesmo alguém. Cardume. Porosidade. O espaço externo e o espaço interno. 50% dentro, 50% fora. Presença. Feedback. Feed forward.

Ser específico. O anjo e o diabo do acontecimento. A sutileza da presença através da respiração. O movimento que continua a acontecer no tempo, não mais no espaço. A raia de carros na rua a passarem na velocidade 9; o garoto a fazer toques (embaixadinhas) com a bola; o homem que conduz o cão... ou seria o cão que conduz o homem? Conduzir e ser conduzido em harmonia. Salto coletivo. A repetição como composição não só de uma frase gestual ou de uma ação, mas de um universo uno de muitas presenças. Considerar a presença da cadeira. A presença da coluna da sala de ensaio. Os outros corpos. O torcicolo como prenda para você olhar o jogo e estar no espaço de uma outra forma. Considerando-se. O que te mobiliza a querer mudar de direção? Que tipo de repetição você vai jogar?

Todos esses questionamentos ganham outro tipo de fluxo quando se parte para a criação da cena. O corpo metabolizou esse estado de alerta. O jogo passa a ser resposta física. As circunstâncias propostas são preenchidas por corpos alinhados num vocabulário comum e com uma afinação que dá assinatura àquele grupo, àquele discurso. Repetir é uma engrenagem célula-músculo-osso-pele-imaginação. Imagem em ação. O meu segredo interno ganhando forma a partir da provocação da gramática dos View Points. A forma abstrata passa a ser o nome indígena. A sua repetição, o falar desse nome em ação física. Poesia.

Fábio Suave do Vale. Março de 2019.

## APÊNDICE F

### **Transcrição do áudio de Relatório – Laboratório Investigativo *Viewpoints* e Análise Ativa**

**Enviado por: Lucas Medeiros**

Já tinha feito *Viewpoints* no Brasil, talvez com uma abordagem um pouco mais teatral (com atores). Acho uma ferramenta bem interessante porque, o bailarino já tem mais fruição pelo espaço. Já está mais habituado a se deslocar e equilibrar o espaço, perceber as noções de direções, de como o corpo está no espaço. A priori, o ator não tem muitas referências. Nos retorna ao mais simples, porque quando paramos de pensar um pouco nas nomenclaturas, no que cada coisa representa isoladamente e começa a multiplicar naquilo que é a ação, o seu discurso pelo espaço, o *Viewpoints* ajuda a decupar cada camada do que é o seu fazer artístico. Bailarino já é muito movimento, controle de tempo e espaço, e os *Viewpoints* nos retorna ao mais primordial do contato com o tempo, o espaço, com o outro, consigo mesmo.

Como sou bailarino, essa construção de partitura para mim é mais cotidiana, mais recorrente, sempre faço isso. Também já trabalhei com teatro físico, onde parte-se muito desse tipo de trabalho. O bailarino está habituado a repetir, repetir, repetir, mas acredito que os *Viewpoints* nos retorna a uma atenção mais detalhada da repetição, como deveria ser. As repetições nunca deveriam ser apenas mecânicas e automáticas, elas sempre deveriam ter o frescor, atualização, descoberta de novas camadas, só que, às vezes, os métodos da dança são muito encerrados em si mesmos (alguns deles, não todos). Penso que os *Viewpoints* para um bailarino e para a dança, nos ajuda a realizar uma repetição mais inteligente, mais complexa.

Como só fiz um dia, não tive a dimensão da transformação na repetição do segundo dia. Eu acho que o interessante é que retorna para o artista a descoberta sobre si mesmo. Penso que existe também uma influência do diretor, mas para mim é interessante porque a atenção está voltada para tudo o que você faz, para a qualidade de como você faz, como você consegue tornar aquilo interessante para si, fazer com que aquilo te apeteça, te nutra, não deixar a repetição virar apenas uma exaustão da própria coisa. E se ela tem esse objetivo da exaustão, que seja para se transformar numa "terceira" coisa. Então nesse sentido, acho que deve-se estar atento para que a repetição venha mais "cheia", "mais complexa", e também saber a hora de parar de repetir, porque a repetição em si também se exaure. Por não ter participado do primeiro dia, sinto que para mim ainda ficou mais racional na criação da partitura e na vivência da repetição.

Como a partitura criada foi muito pequena, senti a necessidade de ter uma partitura maior para jogar no sistema de análise. Passamos muito rápido por isso, e é um processo que demanda tanto tempo de experimentação. Acho que consegui deixar a partitura mais orgânica durante o tempo do *Viewpoints*. Uma vez trabalhei com o método "farm in the cave" e me lembrou isso: deixar o movimento adquirir camadas dramáticas, por conseguir atribuir a ele subtextos próprios. Só que parece que é sempre difícil descolar ele um pouco, deixar essa estranheza permanecer, porque geralmente a partitura (pelo menos a que fizemos) não tem uma dramaturgia fechada nela própria, ela é aquilo isoladamente. Nesse primeiro contato com a Análise, a tentativa é colar, colar, colar. Pegar um significante e anexar a cada movimento, e às vezes não é por aí. Tem que deixar a palavra quicar dentro do movimento, bastante, antes de colar em qualquer um deles. Achei difícil assimilar, na totalidade, esse método da análise ativa, da palavra. Acho que foi pouco tempo para caminhar sobre e entender como a ferramenta foi útil.

Como bailarino não me tira muito da zona de conforto fazer esse tipo de repetição de movimento/gesto dos outros, porque é o cotidiano do bailarino. O bailarino passa por isso cotidianamente, de entrar em movimentações que não são "dele". E é bem cinestésico, seja na aula de ballet, de contemporâneo, ou mesmo uma criação coreográfica muito rápida, às vezes você tem que pegar impressões de movimentos, dinâmica de movimentos só num olhar, repentinamente. Essas partituras são movimentos muito mais simplificados, então acho que não consegui sentir muito o "feeling" de cada um.

Os exercícios ampliam a escuta porque nos voltam a aspectos que são pertinentes à escuta, como a percepção do tempo, do espaço, do outro. É sempre difícil falar disso, porque não é uma coisa que se mede.

## APÊNDICE G

### **Relatório sobre a experiência prática e reflexiva vivenciada na oficina “ViewPoints e Análise Ativa”**

Já havia participado de outras oficinas e trabalhos com View Point, entretanto já faziam alguns anos que eu não participava de algo envolvido com a presente metodologia.

Atualmente estou direcionada para a pesquisa teórica em *Antropologia – Culturas Visuais* e fui à oficina em busca de um “reaquecimento” corporal uma vez que meu trabalho de atriz não se encontra em vigência no momento. Entretanto buscando possibilidades para um possível trabalho performativo (decorrente da pesquisa em Antropologia) me deparo com View Points novamente e percebo como o meu corpo está destreinado e perdeu percepções espaciais nos últimos anos, compreendo a importância de um treinamento ativo para um corpo ativo, obviamente.

A experiência na construção da partitura da repetição, ao princípio pode parecer cansativa, para um corpo que já realiza tantas repetições no dia-a-dia (transporte público, trabalho, organização da casa, preparação da comida para o dia seguinte, organização financeira e outros) e, portanto, é um processo lento para quem está um tanto quanto destreinado como eu estava. Sinto também que poderia realizar mais oficinas, com uma duração um pouco maior para reativar este corpo e criar maiores afinações na repetição em cardume, por exemplo. Como introdução e uma primeira vivência no tema, não há dúvidas de que a oficina de dois dias funciona muito bem e nos faz compreender a importância do trabalho, tendo uma ideia breve das possibilidades de criação em View Points.

Já no segundo dia, é possível perceber uma maior afinação entre todos com suas partituras e esculpi-las com um refinamento diferente, percebendo com maior intensidade as falhas estruturais e numéricas das mesmas. Neste momento sinto o quanto o trabalho possibilita maior consciência no movimento e o quanto o mesmo pode vir a contribuir para movimentos mais limpos e detalhados, menos confusos. Para além do View Points, é natural que um grupo trabalhe melhor num segundo momento, uma vez que estabelece comunicação real entre si. Sinto que em trabalhos coletivos (como o do cardume por exemplo) ainda se preocupa muito em atuar e realizar formas esteticamente polidas e deixa-se em segundo plano o *fluir orgânico* do cardume, que envolve

principalmente a escuta. Também senti muita dificuldade de realizar a repetição de partitura do outro, porque não sentia a mesma de forma orgânica, e sim de modo mais mecânico, onde o movimento do outro parecia complexo de alcançar mesmo com olhar periférico aguçado.

Gostei muito da possibilidade de sentir os reflexos do trabalho de *View Point* em outro processo criativo, o proposto no dia seguinte, com a temática indígena e indução literária. Me agrada muito e parece aumentar o campo criativo, quando o trabalho é acompanhado por estímulos ( música, literatura, imagens), mesmo que corre-se grande risco de ser indutivo a ponto de podar o processo criativo autêntico. Mas ao mesmo tempo me pergunto: o que é o processo criativo autêntico?

Afinação do coletivo, limpeza do movimento, auto-observação de velhos hábitos do movimento, refinamento da expressão corporal, grafismo, crescimento de partitura, corpo gigante, mapeamento, variação do ritmo ...: são expressões e termos que vem a mente quando penso na experiência dessa oficina.

É o *View Point* criando imagens, sob o processo, sob o resultado e na experiência/memória corporal.

## ANEXO 1

### PERFORMER

*Performer*, com letra maiúscula, é um homem de acção. Ele não é alguém que faz de outro. Ele é um fazedor, um sacerdote, um guerreiro: está fora dos géneros estéticos. Ritual é performance, uma acção conseguida, um acto. Ritual degenerado é um espectáculo. Eu não procuro descobrir algo novo, mas algo esquecido. Algo tão antigo que todas as distinções entre géneros estéticos deixem de ser necessárias.

Sou um *professor do Performer* (falo no singular: do *Performer*). Um professor – como no artesanato – é alguém através do qual o conhecimento está a ser passado; o conhecimento deve ser recebido, mas a forma do aprendiz o reconhecer só pode ser pessoal. E como é que o professor, ele próprio, chega ao saber do conhecimento? Por iniciação, ou por roubo. *Performer* é um estado do ser. Um homem de conhecimento, podemos falar dele referenciando os romances de Castaneda, se gostarmos de romantismos. Eu prefiro pensar em Pierre de Combas. Ou até deste Don Juan, descrito por Nietzsche como um rebelde para quem o conhecimento se apresenta como um dever; mesmo se os outros não o amaldiçoassem, ele sentir-se-ia um desafiador/reformador, um fora da lei. Na tradição Hindu fala-se de *vratias* (hostes de rebeldes). *Vratia* é alguém que está no caminho de conquistar o conhecimento. Um homem de conhecimento (*czlowiek poznania*) tem ao seu dispor *o fazer* e não ideias ou teorias. O verdadeiro professor – o que é que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: *faz*. O aprendiz luta para perceber, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. No próprio facto de querer perceber, ele resiste. Ele apenas pode perceber depois de *fazer*. Ele *fá-lo* ou não. Conhecimento é uma questão de *fazer*.

### Perigo e sorte

Quando eu uso o termo: guerreiro, talvez vos remeta para Castaneda, mas todas as escrituras falam do guerreiro. Podem encontrá-lo na tradição Hindu bem como na Africana. Ele é alguém que está consciente da sua própria mortalidade. Se é necessário confrontar-se com cadáveres, ele confronta-os, mas se não é necessário matar, ele não mata. Entre os Índios do Novo Mundo dizia-se que entre duas batalhas, *o guerreiro tem um coração suave, como o de uma jovem rapariga*. Para conquistar o conhecimento ele luta, porque a pulsação da vida torna-se mais forte e mais articulada em momentos de grande intensidade, de perigo. O perigo e a sorte caminham juntos. Não se tem classe a não ser em frente ao perigo. No momento do desafio surge a ritmização dos impulsos humanos. Um Ritual é um momento de grande intensidade; intensidade provocada; a vida torna-se, então, ritmo. *Performer* sabe conectar os impulsos corporais à melodia. (A corrente de vida deve ser articulada em formas.) As testemunhas entram, então, em estados de intensidade porque, por assim dizer, elas sentem a sua presença. E, isto é graças ao *Performer*, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, *Performer* é *pontifex*, fazedor de pontes.

Essência: etimologicamente, é uma questão de ser, *ser sendo*. Essência interessa-me porque nada nela é sociológico. É aquilo que não se recebeu dos outros, o que não veio do exterior, o que não é aprendido. Por exemplo, consciência é algo que pertence à

essência; é diferente do código moral que pertence à sociedade. Se quebrarmos o código moral sentimo-nos culpados, e é a sociedade que fala em nós. Mas, se actuarmos contra a consciência, sentimos remorsos – isto é entre ti e o teu ser e não entre ti e a sociedade. Porque quase tudo o que possuímos é sociológico, a essência parece-nos ser algo com pouca importância, mas é nossa. Nos anos setenta, no Sudão, ainda havia jovens guerreiros nas vilas de Kau. Para o guerreiro com total organicidade, o corpo e a essência podem entrar em osmose: parece impossível dissociá-los. Mas este não é um estado permanente; não dura muito. Nas palavras de Zeami, é a *flor da juventude*. No entanto, com a idade, é possível passar de um *corpo-e-essência* para um *corpo de essência*. Isto acontecerá como resultado de uma difícil evolução, de uma transmutação pessoal, que é de alguma forma a tarefa de todos nós. A pergunta chave é: Qual é o seu processo? És fiel a ele ou lutas contra o teu processo? O processo é como que o destino de cada um, o seu próprio destino, que se desenvolve dentro do tempo (ou apenas lá permanece – e é tudo). Então: *Qual é o nível de submissão* ao teu próprio destino? Cada um pode conectar-se com o seu processo se aquilo que fizer for manter-se próximo de si mesmo, se *não odiar aquilo que faz*. O processo está conectado com a essência e leva-nos virtualmente ao *corpo de essência*. Quando o guerreiro está num curto período de osmose *corpo-e-essência*, deverá conectar-se com o processo. Ajustado ao processo, o corpo torna-se não resistente, quase transparente. Tudo estará iluminado, em evidência. Com o *Performer*, a performance consegue tornar-se próxima do processo.

## O Eu-Eu

Pode ler-se nos textos antigos: *Nós somos dois. O pássaro que debica 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. Há um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é um – em si – olhar dos outros, nem qualquer julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e é apenas isto. O processo apenas pode ser conseguido somente no contexto desta presença constante. Eu-Eu: na experiência, o duplo não aparece separado, mas como uma unidade, única.

No caminho o *Performer* – apercebe-se da essência durante a osmose com o corpo, e depois trabalha-a no processo; ele desenvolve o Eu-Eu. A presença observadora do professor pode por vezes funcionar como um espelho da conexão Eu-Eu (pois esta junção pode ainda não ter sido encontrada). Quando o canal Eu-Eu é encontrado, o professor pode desaparecer e o *Performer* continua em direcção ao *corpo de essência*; isto pode ser – para alguém – como aquilo que se observa na fotografia de Gurdjieff, velho, sentado num banco de jardim em Paris. Da fotografia do jovem guerreiro de Kau até à de Gurdjieff acontece a passagem de *corpo-e-essência* ao *corpo de essência*.

Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na acção e activo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Activo: estar presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o *Performer* deve desenvolver, não um organismo-matéria, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam e o subtil é tocado.

O *Performer* deve fundar o seu trabalho numa estrutura precisa – fazendo esforços, porque a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permitem tornar presente o Eu-Eu. As coisas a fazer devem ser precisas. *Não improvise, por favor!* É

necessário encontrar as acções, simples, tendo, no entanto, o cuidado de que elas sejam dominadas e que perdurem. Se não, elas não serão simples, mas banais.

## **Aquilo de que me recordo**

Um dos acessos ao caminho criativo consiste em descobrir dentro de si uma antiga corporalidade à qual se esteja ligado por uma forte relação ancestral. Por isso não se está no personagem nem no não-personagem. Começando pelos pormenores pode descobrir em si um outro – o seu avô, a sua mãe. Uma fotografia, uma memória de rugas, o eco distante de uma cor da voz possibilita a reconstrução de uma corporalidade. Primeiro, a corporalidade de alguém conhecido, e depois cada vez mais e mais distante, a corporalidade de um desconhecido, o antepassado. Será literalmente o mesmo? Talvez não literalmente – mas talvez, como poderia ter sido. Poderá chegar bastante atrás, como se a sua memória acordasse. Este é o fenómeno da reminiscência, como se recordássemos o *Performer* do ritual primordial. Cada vez que descubro algo, tenho a sensação de que é aquilo que me recordo. As descobertas estão no passado e nós devemos viajar atrás para as alcançar. Com essa descoberta – como que regressando de um exílio – pode alguém tocar alguma coisa que não está ligada aos inícios, mas – e atrevo-me a dizê-lo – *ao início*? Eu acredito que sim. Será a essência o passado escondido da memória? Não faço ideia. Quando eu trabalho próximo da essência, tenho a sensação que a memória se actualiza. Quando a essência é activada, é como se fossem também activadas fortes potencialidades. A reminiscência é talvez uma dessas potencialidades.

## **O homem interior**

Cito:

Entre o homem interior e o homem exterior existe a mesma diferença infinita que entre o céu e a terra.

Quando estava na minha primeira causa, eu não tinha Deus, eu era a causa de mim. Aí ninguém me perguntava para onde eu tendia, nem o que estava a fazer; não existia ninguém que me questionasse. O que eu quisesse, eu era, e o que eu era, eu queria; estava livre de Deus e de tudo.

Quando saí para fora (fluí para fora) todas as criaturas falavam de Deus. Se alguém me perguntasse: - Irmão Eckhart, quando é que saíste de casa? – Eu estava ali há um momento atrás, eu era eu mesmo, eu queria-me a mim mesmo e conhecia-me a mim mesmo, para fazer o homem (que aqui por baixo eu sou). É por isso que eu estou por nascer, e pela minha condição de não nascido, eu não posso morrer. O que eu sou pelo meu nascimento morrerá e desaparecerá, porque é dado ao tempo e deteriorar-se-á com o tempo. Mas com o meu nascimento também nasceram todas as criaturas. Todas elas sentem a necessidade de ascender da sua vida para a sua essência.

Quando eu regressar, esta descoberta é muito mais nobre do que a minha saída. Nessa descoberta – lá, eu estou acima de todas as criaturas, nem Deus, nem criatura; eu sou o que eu era, e assim devo permanecer agora e para sempre. Quando eu chegar – lá, ninguém me perguntará de onde eu vim, nem onde eu estive. Lá eu sou quem era, não aumento nem diminuo, porque sou – lá, uma causa imóvel, que faz mover todas as coisas.

Nota (que acompanhou o texto “Performer” na brochura publicada pelo Workcenter em Pontedera, Itália): Uma versão deste texto – baseada numa conferência dada por Grotowski – foi publicada em Maio 1987 pela *Art-Press* em Paris, com o seguinte comentário por Geoges Banu: “O que eu proponho aqui não é uma gravação, ou um sumário, mas sim notas tiradas cuidadosamente, o mais próximas possíveis das fórmulas de Grotowsky. Deverão ser tomadas como indicações para uma trajectória e não como os termos de um programa, nem como um documento – acabado, escrito, encerrado.” O texto foi re-trabalhado e aumentado por Grotowsky para a presente publicação. Identificar *Performer* com os participantes do Workcenter seria um abuso do termo. A questão está apenas ligada aos vários casos de aprendizagem, de toda a actividade de “professor de *Performer*”, em que esta raramente ocorre.

Translated by Thomas Richards  
1990 Jerzy Grotowsky  
Tradução para português de João Garcia Miguel

## ANEXO 2

### EXERCÍCIO 2:

#### Saudações ao Sol

As saudações ao sol são derivadas da ioga. Na prática tradicional da ioga, o foco é interno. Em nosso treinamento, o foco de cada indivíduo está no grupo inteiro. É importante aprender a perceber

- 2 Optou-se por não traduzir o termo *soft focus* por se tratar de uma expressão que perderia sua potência em outro idioma. Ver notas das autoras nesta mesma página e no final deste capítulo.

COMO COMEÇAR?

4

o consentimento do grupo como um todo e aprender a apreciar o movimento uníssono. Ninguém lidera e ninguém obedece. É vital cultivar a atenção e uma presença coletiva e compartilhada.

As doze saudações ao sol são executadas em uníssono. Para começar, as saudações devem ser bem lentas e então, gradualmente, aceleradas. Depois de cada saudação ao sol, o grupo inspira e expira junto mais uma vez antes de ir para a próxima saudação (exceto para as três últimas, em que não há entre elas uma pausa para a respiração). A coisa mais importante de se ter em mente, além de fazer os exercícios de forma segura, é fazê-los juntos, em uníssono. Aplicar o *soft focus* durante todo o exercício incentiva o olhar periférico e a escuta do corpo de cada participante como um todo; qualidades essenciais para o treinamento em Viewpoints.

1. Em pé no círculo, cada indivíduo deve estar visível para todo o grupo. Manter o *soft focus* e a atenção ao posicionamento de todos. Pés paralelos, à distância dos ombros. As duas palmas das mãos tocam-se em frente ao peito.
2. Ao mesmo tempo todos começam a mover as palmas, ainda se tocando, acima do corpo, até o ponto em que as mãos não conseguem ficar mais juntas. Todos no círculo abrem suas mãos ao mesmo tempo. Os braços continuam a subir até o máximo da extensão. Então, todos flexionam o tronco para trás cuidando para não forçar a região lombar.
3. A seguir o tronco retorna, permanecendo na vertical com os braços ao lado das orelhas, e lentamente desce à frente do corpo até que ambas as mãos toquem totalmente o chão ao lado dos pés. Tudo bem se for necessário flexionar os joelhos para alcançar a posição. Novamente isso é realizado simultaneamente por todos no círculo. *Soft focus* e a escuta ao todo são necessários.
4. Mantendo suas mãos no chão e com a cabeça direcionada para o alto, estender uma das pernas para trás numa posição de ataque com o joelho tocando o chão. O pé, e consequentemente o calcanhar da perna que está à frente, permanece todo apoiado no chão. Todos tiram suas mãos do chão ao mesmo tempo e

inclinam as costas para trás abrindo o peito. Alguns momentos depois, devem encostar as mãos novamente no chão.

5. Depois, mova a perna que está à frente para trás até se unir à posição da outra. Agora leve as nádegas para cima ao mesmo tempo em que alonga o peito e os calcanhares dos dois pés em direção ao chão. Essa posição no ioga chama-se *cachorro olhando para baixo*.
6. Os joelhos começam a descer diretamente ao chão. Todos começam a mover os joelhos ao mesmo tempo e todos os joelhos tocam o chão no mesmo instante. Agora, ambas as mãos e ambos os joelhos suportam você.
7. O torso é movido para baixo até alcançar o chão numa posição de *cobra* pendendo para trás. A cabeça permanece alinhada para frente.
8. Agora, de trás para frente, faça os últimos seis movimentos (passos 2 ao 7). Os dedos dos pés apoiam firmes no chão e os braços empurram novamente para a posição *cachorro olhando para baixo*. Agora, todos se movem em ordem inversa através da última série de movimentos até que o círculo inteiro esteja em pé com as mãos frente ao peito. Durante todos esses movimentos o desafio é fluir através das posições sem parar, tentando se mover em uníssono. Uma vez que o grupo tenha retornado à posição inicial (palmas tocando-se em frente ao peito etc.), o espaço e a integridade do círculo devem ser rearranjados. Então, todos juntos inspiram e expiram uma vez e depois começam novamente toda a sequência de saudação ao sol, mas dessa vez um pouco mais rápido.

Lembre-se: no final das primeiras nove saudações ao sol, o grupo faz uma inspiração e uma expiração em comum. As últimas três devem ser feitas sem essa pausa de respiração entre elas.

Durante as doze saudações ao sol o grupo colabora na aceleração da velocidade. Além de manter o grupo em uníssono e construir a velocidade juntos, esse exercício estimula um senso de liberdade individual dentro de uma forma pré-definida. O grupo deve se sensibilizar em relação às pequenas cargas de energia em comum que são geradas a partir do engajamento físico compartilhado.

### ANEXO 3

Sem que soubéssemos, forasteiros decidiram subir os rios e entraram em nossa floresta. Não sabíamos nada a seu respeito. Nem sequer sabíamos por que queriam se aproximar de nós. Certo dia, chegaram até nossa casa grande de *Marakana*, no alto Toototobi. Eu era bem pequeno. Quiseram me dar um nome, "Yosi".<sup>1</sup> Mas achei-o muito feio e não aceitei. Soava como o nome de *Yoasi*, o irmão mau de *Omama*. Pensei que tal nome levaria os meus a zombarem de mim. *Omama* tinha muita sabedoria. Ele soube criar a floresta, as montanhas e os rios, o céu e o sol, a noite, a lua e as estrelas. Foi ele que, no primeiro tempo, nos deu a existência e estabeleceu nossos costumes. Ele também era muito bonito. Seu irmão *Yoasi*, ao contrário, tinha a pele coberta de manchas esbranquiçadas e só fazia coisas ruins.<sup>2</sup> Por isso eu fiquei bravo. Mas esses primeiros forasteiros logo foram embora e seu nome ruim foi junto.

Depois de algum tempo, outros brancos chegaram. Esses ficaram. Construíram casas para viver perto de nós. Repetiam sem parar o nome daquele que os criou. Por isso, para nós, tornaram-se a gente de *Teosi*. Foram eles que me nomearam "Davi", antes mesmo de os meus familiares me darem um apelido, conforme o costume dos nossos antigos. Os brancos me disseram que esse nome vinha de peles de imagens em que estão desenhadas as palavras de *Teosi*. É um nome claro, que não se pode maltratar.<sup>3</sup> Fiquei com ele desde então.

Antes de os brancos aparecerem na floresta, distribuindo seus nomes a esmo,<sup>4</sup> tínhamos os apelidos que nos davam nossos familiares. Porém, entre nós, não são nem as mães nem os pais que dão nome às crianças. Estes só se dirigem a seus filhos pequenos com o termo "ōse!" [filho/filha], os quais chamam ambos de "napa!" [mãe]. Mais tarde, quando crescerem, chamarão ao pai de outro modo: "h'apa!" [pai!].<sup>5</sup> São os membros da família,<sup>6</sup> tios, tias ou avós, que atribuem o apelido à criança. Em seguida, as outras pessoas da casa que o escutam começam a usá-lo. Depois, a criança cresce com esse apelido e aos poucos ele se espalha de casa em casa. Quando se torna adulta, o nome acaba ficando associado a ela.<sup>7</sup> Assim, chamaram a um dos irmãos de minha mulher de *Wari*, porque quando era pequeno resolveu plantar de brincadeira uma árvore *wari mahi* atrás de sua casa. Minha mulher foi apelidada *Rāāsi*, "Doentia", pois ficava enferma a maior parte do tempo. Outros de nós se chamam *Mioti*, "Dorminhoco", *Mamoki prei*, "Olhos grandes", ou *Nakitao*, "Fala alto".<sup>8</sup>

Contudo, na idade adulta, gente de longe, por maldade, às vezes acrescenta outros apelidos aos da infância.<sup>9</sup> Mas essas são palavras muito feias. Fazem isso só para maltratar as pessoas que designam, pois entre nós é um insulto pronunciar o nome de alguém em sua presença ou diante dos seus.<sup>10</sup> Assim é. Não gostamos de ouvir nosso nome, nem mesmo nosso apelido de criança. Isso nos deixa furiosos de verdade. E se alguém o pronunciar em voz alta, vingamo-nos em seguida, fazendo o mesmo. É assim que trocamos insultos, expondo nossos nomes aos ouvidos de todos. De modo que aceitamos ter nomes, contanto que fiquem longe de nós. São os outros que os usam, sem que saibamos. Mas acontece às vezes de apelidos de infância serem pronunciados na presença das crianças. Porém, assim que elas começam a crescer, isso deve acabar. Na adolescência, ninguém quer mais ouvir esses apelidos. A pessoa fica furiosa de ouvir seu nome ser pronunciado; tem vontade de se vingar e fica muito brava.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	21
Figura 2.....	34
Figura 3.....	58
Figura 4.....	58
Figura 5.....	58
Figura 6.....	59
Figura 7.....	59