

UNESP
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – IA
Programa de Pós-Graduação em Artes

FABIANO RODRIGO LODI DA SILVA

DIREÇÃO TEATRAL NA PERSPECTIVA DE ANNE BOGART

São Paulo
2015

FABIANO RODRIGO LODI DA SILVA

DIREÇÃO TEATRAL NA PERSPECTIVA DE ANNE BOGART

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro.

**São Paulo
2015**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

L823d Lodi, Fabiano, 1984-
Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart / Fabiano Lodi. -
São Paulo, 2015.
140 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez.
Dissertação (Mestrado em Artes - Teatro) – Universidade
Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro – Direção e produção. 2. Teatro – Séc. XX – Séc. XXI.
3. Representação teatral – Técnica. 4. Bogart, Anne - 1951-.
I. Ortecho Ramirez, José Manuel Lázaro de. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0233

FABIANO RODRIGO LODI DA SILVA

DIREÇÃO TEATRAL NA PERSPECTIVA DE ANNE BOGART

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração em Artes Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. José Manuel Lázaro
IA-UNESP – Orientador

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
IA-UNESP

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Meyer Nunes
PPGT-UDESC

São Paulo, 15 de junho de 2015.

AGRADECIMENTOS

ao amor recebido de forma irrestrita de minha mãe Vanja Lodi, meu pai Marcelo Silva, minha irmã Patrícia Lodi e da Maria Magnólia (Még) nessa etapa de minha vida, como aconteceu em todas as outras fases – fossem elas turbulentas, cheias de som e fúria, repletas de alegrias ou não. Gratidão pela presença calorosa, palavras de incentivo e sessões de Reiki;

aos funcionários do *Instituto de Artes da UNESP*, em especial da secretaria de Pós-Graduação em Artes e da biblioteca;

à *FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)*, pela concessão da bolsa de pesquisa, que me permitiu estar integralmente dedicado à realização dessa dissertação;

ao professor Dr. José Manuel Lázaro, que me orientou nesta pesquisa e ministrou uma das disciplinas das quais cursei na *UNESP*. Leverei comigo sua generosidade, sensatez e atenção demonstradas durante todo o período de pesquisa, que contribuíram para meu crescimento como pesquisador e artista;

ao professor Dr. Alexandre Mate, pelas tantas contribuições feitas na forma de indicações de leitura, conversas e pela disponibilidade de participar das bancas de qualificação e defesa. Também sou grato pelas gentis manifestações de carinho e apoio. Com elas, aprendi muito sobre a gratidão e a beleza que habita em cada palavra dita;

à professora Dra. Sandra Meyer Nunes, por todo o apoio e afeto manifestados desde que eu era estudante da graduação e seu orientando de pesquisa, na *UDESC*. Agradeço pelas contagiantes palavras de incentivo a mim dirigidas, pelo aprendizado que o nosso convívio me proporcionou, pela amizade e o aceite em participar das bancas de qualificação e de defesa;

aos professores Dr. Wagner Cintra e Dr. Marcos Bulhões pelas indicações feitas ao longo das disciplinas que ministraram na *UNESP* e *USP*, respectivamente, das quais pude participar. E às professoras Dra. Carminda Mendes André e Dra. Verônica Fabrini pelas contribuições dadas;

ao meu amigo Jorge Peloso, pela dica que me deu para ingressar no Mestrado da *UNESP* e pelas parcerias artísticas inspiradoras que desenvolvemos juntos;

aos colegas que ingressaram comigo em 2013 no Mestrado em Artes-Teatro do *IA*: Alice Nunes, Bob Sousa, Carlos Rogério da Silva, Daniel Lopes, Edu Silva, Juliana Mado, Kleber Lourenço e Rosana Kali. Grato pelo tempo em que estivemos juntos, nos ajudando, salvando uns aos outros e torcendo para o sucesso das pesquisas;

às colegas do grupo de pesquisas da *UNESP*: Leia Rapozo e Melissa Aguiar, pelos deliciosos momentos de descobertas vividos juntos e o apoio sempre carinhoso;

à Amanda Lyra, Claudia Mele e Miriam Rinaldi pelas conversas inspiradoras que tivemos durante o processo de pesquisa e escrita dessa dissertação. Também agradeço à Letícia Coura pelas conversas mantidas via *e-mail*;

à Juliana Monteiro, por tantas outras conversas, amizade e momentos inesquecíveis compartilhados em nossa experiência em Toga, no Japão;

à Ana Chiesa Yokoyama e Rodrigo Shimonishi, cujo apoio, dicas e ajudas foram imprescindíveis para que a viagem ao Japão ocorresse da melhor maneira, como efetivamente ocorreu;

à Luah Guimarães, minha querida amiga e “irmã-mais-velha”, pela nossa parceria de trabalho, pelas ideias trocadas, por toda uma série de atitudes que ela me permitiu ver e com as quais eu amadureci artisticamente, me inspiro e sigo em frente;

Ao *CPT - Centro de Pesquisas Teatrais*, em especial à Dona Maria Ilza, ao Emerson Danesi e ao diretor Antunes Filho, que me permitiram realizar pesquisas em seu acervo no *SESC Consolação*. Agradeço ao meu amigo Erick Gallani que intermediou esse contato e contribuiu com outras tantas parcerias;

aos amigos/às amigas e parceiros/parceiras do *Grupo Preto no Branco (PB)*, de São Carlos, com quem compartilhei boa parte do processo de pesquisa de Mestrado ao mesmo tempo em que dirigia a montagem de *A Sapateira Prodigiosa*: Ana Garbuio (Anagê), Bruno Garbuio (BiG), Fernanda Marinelli (Fer), Marcela Pane (Má), Mylene Corcci (My) e Nádia Stevanato (Nadinha) por apoiarem minha loucuras, acreditarem no meu trabalho, confiarem em minhas intuições e torcerem pelo sucesso das minhas empreitadas. Agradeço ao diretor do *PB*, Fernando Cruz, além de querido amigo, um apoiador incondicional das minhas escolhas;

aos amigos/às amigas e parceiros/parceiras do *Grupo 59 de Teatro*, de São Paulo, onde dirigia o espetáculo *Terra à Vista* e vivia aprendizados especiais nos últimos meses de pesquisa do Mestrado: Bruno Gavranic (dramaturgista convidado), Carol Faria, Felipe Alves, Felipe Gomes Moreira, Fernando Oliveira, Gabriel Bodstein, Gabriela Cerqueira, Jane Fernandes, Mirian Blanco, Nathália Ernesto, Nilcéia Vicente, Ricardo Fialho e Thomas Huszár;

à Margaret O’Sullivan, pela ajuda em conseguir materiais bibliográficos inéditos e não-publicados;

à Aileen Passloff e Maria Simpson (*Bard College*) por toda a atenção dispensada, sugestões e indicações de leitura feitas durante o breve período em que mantivemos contato;

à Anne Bogart, pela generosidade e alegria com a qual recebeu a notícia de que eu iria realizar essa pesquisa; também pela prontidão e disponibilidade com a qual atendeu a todos os contatos, inclusive os que realizei pessoalmente. Estendo este agradecimento aos/às artistas da *SITI Company* que conheci e com quem pude estudar: Akiko Aizawa, Barney O’Hanlon, Gian-Murray Gianino, Kelly Maurer, Leon Ingulsrud, Stephen Duff Webber e Will Bond. Agradeço também a Megan Hanley, produtora da *SITI Company* e à Ellen Lauren, atriz e diretora associada da *SITI*, com quem mantive contato por mais tempo e me ajudou tantas vezes oferecendo suporte à pesquisa, e me indicando para participar do treinamento no Método Suzuki, com a *SCOT*, no Japão;

aos/às integrantes da *SCOT (Suzuki Company of Toga)*, em especial à Yoshie Shigemasa e Aki Sato-Johnson pela calorosa acolhida durante minha estadia no Japão ao longo do período em que permaneci na Vila de Toga. Agradeço ao Kameron Steele, Mattia Sebastian e ao Mestre Tadashi Suzuki pela oportunidade que me foi concedida de me aperfeiçoar no Método

Suzuki, aprender e repensar tantas coisas sobre a vida e a arte depois dessa experiência. Sou grato também aos colegas que conheci em Toga pelas conversas e sugestões dadas para a pesquisa;

aos meus amigos Daniel da Luz, Claudia Mussi, Fernanda Macedo (e ao Lucas Marx, meu afilhado), Gabriel Bodstein, Gabriela Cerqueira, Janete Menezes, Juliana Molla, Ana Júlia Guiz e tantas outras pessoas especiais pelos bons desejos e energias enviadas. E por entenderem que, em muitos momentos, eu tinha que abdicar da companhia de vocês para ficar em casa escrevendo...

e ao Daniel Leuback, que me acompanhou em todas as etapas que vivi nessa jornada, de longe e de perto, com brilho nos olhos e amor no coração, ajudando mais do que podia, acolhendo carinhosamente, me socorrendo das crises e comemorando junto cada passo dado, transformando o inevitável cansaço em energia vital novamente.

RESUMO

Nesta pesquisa investigamos aspectos ligados à arte da direção teatral, enfatizando a experiência artística de Anne Bogart na *SITI Company* – companhia teatral fundada nos Estados Unidos no ano de 1992. Uma das características do trabalho que Bogart desenvolve na *SITI Company* tem a ver com o treinamento: prática presente em diferentes manifestações artísticas ao longo da história e que se refere, no caso da arte do teatro, a um contínuo aprimoramento sobre as técnicas de ator/atriz. A abordagem aqui realizada diz respeito ao treinamento enquanto um conceito estabelecido ao longo dos séculos XX e XXI segundo prerrogativas determinadas por diretores/diretoras. Na *SITI Company*, o treinamento resulta da combinação entre o Método Suzuki e o *Viewpoints*, duas distintas técnicas teatrais que imbricam referências culturais do Oriente e Ocidente. Desenvolvemos reflexões sobre os procedimentos adotados por Bogart na *SITI Company*, buscando explicitar um entendimento particular das relações estabelecidas entre o conceito de treinamento e a arte da direção teatral. E de que modo isso edifica, para Bogart, uma proposição relacionada às competências de um diretor/de uma diretora.

Palavras-Chave: Direção Teatral; Teatro Contemporâneo; Treinamento de ator; Anne Bogart; *SITI Company*.

ABSTRACT

In the current research we investigate aspects related to the art of directing, emphasizing the artistic experience of Anne Bogart in the SITI Company – theater company founded in the United States in 1992. One of the characteristics of Bogart’s work developed in SITI Company is about training: a current practice in many different artistic approaches in the theatre history concerning to continuous improvement of the actor’s (and the actress’s) techniques. Here the training is regarded as a concept which was established throughout the twentieth and twenty-first centuries under prerogatives conceived by theatre directors. In the SITI Company, the training is a combination of the Suzuki Method and the Viewpoints, two different theatrical techniques that overlap cultural references of East and West. We went under reflections on the procedures adopted by Bogart in the SITI Company, in order to specify a particular understanding of the links between the concept of training and the art of directing. And how it becomes a proposition for Bogart relative to a director’s role.

Keywords: Directing; Contemporary Theater; Actor Training; Anne Bogart; SITI Company.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAPÍTULO I	
1.1 Sobre Anne Bogart	25
1.2 A fundação da <i>SITI Company</i>: a parceria com Tadashi Suzuki	42
1.3 Apontamentos sobre o Método Suzuki	51
1.4 O treinamento no discurso de Anne Bogart na <i>SITI Company</i>	57
1.5 A palavra treinamento	59
1.6 O conceito de treinamento atravessando os séculos XX e XXI	61
1.7 Treinamento e Gênero: sobre o treinamento da atriz e mulheres na direção teatral	65
1.8 Princípios associados às práticas de treinamento combinadas por Bogart na <i>SITI Company</i>	71
1.8.1 Foco Suave	74
1.8.2 Escuta Extraordinária	75
1.8.3 Atentividade	76
1.8.4 Resposta Cinestésica	78
2 CAPÍTULO II	
2.1 Notas sobre a palavra <i>Viewpoints</i>	81
2.2 Notas sobre <i>Viewpoints</i>: a sistematização do treinamento	82
2.3 A presença do <i>Viewpoints</i> no Brasil	83
2.4 Sobre o <i>Six Viewpoints</i>	85
2.5 Sobre Mary Overlie: a criadora do <i>Six Viewpoints</i>	89
2.6 Desdobramentos: do <i>Six Viewpoints</i> de Overlie ao <i>Viewpoints</i> de Bogart na <i>SITI Company</i>	92
2.6.1 Sobre os <i>viewpoints</i> físicos de Tempo	96
2.6.1.1 Andamento	96
2.6.1.2 Duração	98
2.6.1.3 Resposta Cinestésica	99
2.6.2 Sobre os <i>viewpoints</i> físicos de Espaço	101
2.6.2.1 Forma	101
2.6.2.2 Relação Espacial	102
2.6.2.3 Arquitetura	103
2.6.3 Sobre os <i>viewpoints</i> físicos de Tempo-e-Espaço	106
2.6.3.1 Repetição	106
2.6.3.2 Gestos	106
2.6.3.3 Topografia	107

2.7	O trabalho vocal no treinamento da <i>SITI Company</i>	108
2.8	Sobre os <i>viewpoints</i> vocais	116
2.8.1	Altura.....	116
2.8.2	Dinâmica.....	117
2.8.3	Aceleração-Desaceleração.....	118
2.8.4	Timbre.....	119
2.8.5	Silêncio.....	120
2.9	A improvisação ainda não é a arte	122
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

INTRODUÇÃO

O tema geral sobre o qual a dissertação aqui apresentada está amparada tem a ver com a arte da direção teatral no contexto contemporâneo. A pesquisa foi desenvolvida à luz da experiência artística da diretora teatral estadunidense Anne Bogart (1951-) no *Instituto Internacional de Teatro de Saratoga (Saratoga International Theatre Institute)*, também conhecido como *SITI Company*, fundado nos Estados Unidos no ano de 1992. Nosso intuito visa levantar aspectos provenientes de sua trajetória artística encontradas sob diversas formas de registros, como livros, teses, dissertações entre outras publicações – inclusive aquelas disponíveis *online*.

A partir desses materiais, desenvolvemos reflexões sobre os procedimentos de trabalho de Bogart na *SITI Company*, em que a apropriação do conceito de treinamento consiste em um dos fundamentos mais significativos da relevância de seu discurso. Sendo assim, buscamos explicitar um entendimento particular das relações estabelecidas por Bogart entre o conceito de treinamento em teatro e a arte da direção teatral. E de que modo isso edifica sua proposição relacionada às competências de um diretor/de uma diretora teatral.

No contexto abordado nesta pesquisa, é possível afirmar em poucas palavras que o treinamento pressupõe que uma prática, ou um conjunto de práticas deve ser estabelecido regularmente por atores/atrizes. Ao se envolverem em um treinamento, os atores/as atrizes aprimoram as técnicas adequadas ao exercício habitual inerente ao seu ofício. O repertório técnico do treinamento pode variar de acordo com critérios diversos e costuma ser praticado mesmo quando os/as artistas não estão comprometidos/comprometidas com a criação de uma obra artística propriamente dita.

O treinamento se constituiu como conceito ligado a abordagens para as técnicas teatrais de ator/atriz ao longo do século XX, embora tenha sido adotado de diferentes formas ao longo da história. Alcançou relevância pela prática continuada de artistas populares, sobretudo da *Commedia Dell'Arte*. À parte a pluralidade das proposições de treinamento documentadas em variadas esferas dos estudos teatrais, conserva-se o predomínio do discurso de um diretor/de uma diretora sobre o que deve fundamentá-lo. Nesse sentido, o conceito de treinamento evidencia princípios ligados a valores éticos, filosóficos, culturais, artísticos, entre outros aspectos que interessam ser associados ao *ethos* dos atores/das atrizes. Sejam eles/elas pertencentes a uma companhia teatral ou produção independente, o treinamento contribui para a configuração de uma poética singular para a arte de ator/atriz.

No caso da *SITI Company*, isso ocorre por meio de uma combinação entre duas diferentes técnicas teatrais: Método Suzuki, que é conhecido por esse nome em referência ao seu criador, o diretor teatral japonês Tadashi Suzuki (1939-) e Pontos de Vista (*Viewpoints*), uma variação da técnica Seis Pontos de Vista (*Six Viewpoints*) criada pela coreógrafa estadunidense Mary Overlie (1946-). A experiência de Bogart com cada uma dessas técnicas aconteceu ao longo de sua trajetória artística e que precede a fundação da *SITI Company*. Foi na referida Companhia teatral, entretanto, que Bogart consolidou a combinação de treinamentos às quais irei tratar aqui.

Há ainda a Composição, um procedimento criativo inspirado no trabalho da coreógrafa estadunidense Aileen Passloff (1931-), adotado por Bogart na *SITI Company* sem que haja relação explícita que a constitua como uma técnica de treinamento. Por essa razão, a Composição não está presente nas reflexões desenvolvidas nesta dissertação. Fundamento minha análise conferindo ênfase ao Método Suzuki e principalmente ao *Viewpoints*, destacando a presença de princípios comuns nestas duas técnicas, que aparecem no discurso sobre a prática de Bogart como diretora teatral na *SITI Company*.

Apresento uma breve descrição relativa a cada capítulo e suas respectivas seções. Antes disso, gostaria de compartilhar um pouco da minha trajetória artística, como medida de me apresentar em relação aos interesses que norteiam minha pesquisa na área de teatro.

Minhas primeiras experiências teatrais aconteceram no final dos anos 1990, em Campinas, cidade do interior paulista em que nasci e vivi os meus primeiros vinte anos. Me envolvi em diversos projetos teatrais ao mesmo tempo, como cursos livres, produções estudantis e grupos de pesquisa – esses muito comuns no distrito de Barão Geraldo, onde se localiza a *UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas)*. Entre essas experiências, destaco minha participação como ator em grupos teatrais que ajudei a fundar, com colegas da mesma faixa etária.

Já me interessava pela direção teatral, mas raramente os espaços dedicados à vivência da arte do teatro proporcionavam aprendizados diferentes da arte de ator/atriz. Nos grupos teatrais em que estava envolvido havia um medo generalizado de se destacar em alguma liderança artística, que em nosso imaginário correspondia unicamente à figura do diretor/da diretora. Nossas possibilidades de ação ficavam limitadas, sustentadas pela crença ameaçadora de que um de nós começasse a mandar nos demais, cerceando nossa criatividade e nossa condição de artistas que criam em grupo.

Por outro lado, as lideranças existiam e não nos permitíamos assumi-las ou mesmo considerá-las como parte de um processo. Era uma resposta genuína a respeito de um

imaginário estabelecido sobre o teatro. Entretanto, isso dificultava a criação de acordos entre nós, algo que poderia ajudar a encontrar meios de tomar decisões a respeito do que estávamos criando, no calor de nossas ambições artísticas. Seja pela perda do interesse inicial, por incertezas em relação a um futuro financeiro fazendo arte, pressão da família, entre outras dificuldades apresentadas pela carreira artística, acompanhei o desmanche de todos os grupos de que fiz parte naquele contexto.

Investi na formação profissional, certo de que poderia ser uma oportunidade de conhecer pessoas com interesses similares aos meus. Estudei no *Conservatório Carlos Gomes*, em Campinas, uma instituição que oferece um curso técnico de formação de atores/atrizes. A conclusão do curso, que na época tinha duração de três anos, não foi possível. No entanto, o ambiente de estudos no *Conservatório* favoreceu o meu ingresso em diversas produções profissionais, nas quais desenvolvi habilidades distintas de ator, como operador técnico de som e luz, contrarregra, marionetista, produtor e diretor teatral. Minha dedicação a essas oportunidades que surgiam vez ou outra restringia possibilidades de concluir uma formação escolar na área teatral.

Até que em 2004 eu me inscrevi subitamente no vestibular do curso de Artes Cênicas da *UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina)*, em Florianópolis. Não fiz qualquer planejamento para uma eventual mudança de cidade e continuava envolvido em produções profissionais, para garantir minhas atividades caso eu não fosse aprovado. Em Campinas, eu vivia em meio a uma descrença com o círculo previsível de oportunidades profissionais que se apresentavam. Havia uma sensação de esgotamento das possibilidades em arte na cidade, alimentada – também, mas não só – pela minha ansiedade. Essa sensação me impediu, por exemplo, de tentar uma vaga no curso de graduação em Artes Cênicas oferecido pela *UNICAMP*. Prestei o vestibular da *UDESC*, fui aprovado e me mudei de cidade. Tudo em menos de trinta dias.

Vivendo em Florianópolis, a formação acadêmica se revelava como a possibilidade de percorrer caminhos que pudessem subsidiar meus interesses relativos à direção teatral, ainda que não fosse aquele o curso de graduação dotado dessa especialidade. Nos primeiros anos de estudos, me envolvi em projetos artísticos dentro e fora da universidade, o que potencializou o interesse já despertado em Campinas em relação à direção teatral: quais são as atribuições referentes ao diretor/diretora teatral em um processo criativo? Direção teatral é uma arte? Diretor/Diretora cria? Diretor/Diretora treina? Estava disposto a buscar respostas para essas inquietações.

Os incentivos para ingressar na Iniciação Científica, como bolsas de estudo e o aprofundamento de conhecimentos sobre o fazer teatral – apresentados minimamente no currículo da graduação – foram fundamentais para que a experiência de pesquisador, além de marcar meu histórico acadêmico, determinasse sobremaneira minhas atividades extracurriculares de produção artística. Entre 2006 e 2008, participei como bolsista voluntário e, posteriormente, como bolsista IC-PIBIC¹ do projeto de pesquisa *O corpomente em cena: as ações físicas do ator-bailarino*, coordenado pela Professora Dra. Sandra Meyer Nunes. Foram três anos intensos dedicados às relações entre arte e ciência nos estudos sobre os fenômenos artísticos que envolvem diretamente o corpo do ator/bailarino.

Naquela ocasião, os aspectos práticos da pesquisa estiveram concentrados em uma aprofundada experimentação do *Viewpoints*. E, mais tarde, as demais técnicas presentes na prática da *SITI Company* – Método Suzuki e Composição – foram incorporadas à nossa pesquisa. Pude contribuir para uma expressiva produção intelectual e artística durante o período em que integrei o grupo de pesquisa na *UDESC*. Destaco: a publicação do artigo *A prática Viewpoints na escola: uma proposta de trabalho corporal na disciplina de Artes nos periódicos DAPesquisa-UDESC* (2007) e *Revista Gambiarra* (2009) da *UFF (Universidade Federal Fluminense)*; a organização dos Seminários de Pesquisa denominados *I Seminário Viewpoints e Composição: abordagens do treinamento do ator/bailarino* (2008) e *II Seminário Prático de Pesquisa - Viewpoints e Suzuki: abordagens do treinamento do ator/bailarino* (2010) – sendo que nesse último participei como convidado, pois já havia terminado a graduação.

Uma de nossas realizações mais salutareis certamente foi a tradução do livro *The Viewpoints Book - A practical guide to Viewpoints and Composition*, de autoria de Anne Bogart e Tina Landau, o qual foi publicado originalmente em inglês, no ano de 2005, pela editora *Theatre Communications Group (TCG)* de Nova York. Esse foi um trabalho destacado não somente pelo resultado em si, mas pelas circunstâncias que nos levaram a fazê-lo. Por se tratar de uma obra de referência escrita originalmente em inglês, idioma que a maioria dos integrantes do grupo não dominava suficientemente, colaboramos mutuamente entre nós na tarefa de traduzir. E, assim, minimizar eventuais dificuldades de compreensão da língua para alcançar os conteúdos mais importantes, os quais seriam pormenorizados na prática.

Inicialmente, essa tradução circulou em ambiente restrito ao da pesquisa, com o único objetivo de proporcionar a nós mesmos a experiência prática proposta pelas autoras em

¹ Sigla para Iniciação Científica-Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, da *UDESC*.

relação ao *Viewpoints* e à *Composição*. Essa dinâmica despertou um engajamento total entre nós e o conteúdo traduzido se tornou cada vez mais aprimorado. Já havíamos estabelecido contato inicial com a *SITI Company*, em especial com Anne Bogart, no sentido de obter alguma colaboração que pudesse ser aproveitada em nossa pesquisa. Os desdobramentos dessa aproximação contribuíram para que, sete anos depois, nossa tradução fosse aceita para publicação pela *Editora Perspectiva*, de São Paulo.

Residindo na cidade de São Paulo desde o término da graduação na *UDESC*, em 2008, ainda me percebo fortemente influenciado por aquele aprendizado proporcionado na prática como artista-pesquisador. Desde então, grande parte dos projetos artísticos dos quais participei estão diretamente vinculados àquele universo. Encontrei nessas oportunidades um espaço de colaboração com diferentes artistas de teatro. Algumas dessas ações incluem, por exemplo, a promoção dos *workshops Prática Continuada do Exercício de Ator, A ação vocal no teatro a partir do Método Suzuki* e *Os Viewpoints e a prática da improvisação teatral*, oferecidos ao longo do ano de 2012 em São Paulo, na *Oficina Cultural Oswald de Andrade* em parceria com o diretor e ator Jorge Peloso (*Impulso Coletivo*). No mesmo ano, os *workshops Prática de Direção Cênica na perspectiva da Composição* e *A ação vocal no teatro a partir do Método Suzuki* foram ministrados em São Carlos e Rio de Janeiro, respectivamente, em parceria com o ator e preparador corporal Daniel Leuback.

Participei de projetos públicos de formação artística e vivência na linguagem teatral, como o *Programa Vocacional* da Secretaria Municipal de Cultura (em 2010, 2011 e 2013), *Projeto Ademar Guerra* da Secretaria de Estado da Cultura (2011 e 2012) e *Projeto Educacional SESI em Teatro Musical* (2013), experimentando os princípios vinculados às técnicas combinadas por Bogart na *SITI Company* sempre que era possível. E entre maio e julho de 2014, em parceria com a atriz Luah Guimarães, fui um dos instrutores do *Treinamento em Viewpoints e Introdução ao Método Suzuki*, oferecido pela *Extensão Cultural da SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco*.

Destaco ainda dois espetáculos teatrais no qual eu participo como diretor, criados paralelamente à pesquisa de Mestrado. Um deles é *A Sapateira Prodigiosa*, processo de montagem iniciado em janeiro de 2014, inspirado na obra de Federico García Lorca e realizada pelo *Grupo Preto no Branco*, de São Carlos. Outra é *Terra à Vista*, criação original do *Grupo 59 de Teatro*, de São Paulo, com dramaturgia de Bruno Gavranic, iniciado em novembro de 2014. Meu envolvimento em ambos os projetos – cujas estreias estão previstas para acontecer no segundo semestre de 2015 – contribuiu significativamente para um

desenvolvimento mais apurado das reflexões presentes nesta dissertação, já que pude transitar constantemente entre teoria e prática durante esse período.

Para além destas realizações já descritas, outras tantas parcerias e oportunidades de trabalho surgiram depois de minha participação nas atividades artísticas coordenadas pela *SITI Company*, em sua sede de Nova York. Na ocasião, a companhia ofereceu o *Treinamento de Inverno (Winter Training Workshop)* nos meses de janeiro e fevereiro de 2012. Minha viagem foi financiada mediante a concessão de uma bolsa do *Ministério da Cultura (MinC)* por meio do *Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural*. Foi o primeiro contato que mantive diretamente com a *SITI Company* e seus procedimentos de trabalho.



Imagem 01: Sede da *SITI Company*, em Nova York (2012). Foto: Fabiano Lodi.



Imagem 02: Sala de ensaio na sede da *SITI Company*, em Nova York (2012). Foto: Fabiano Lodi.

O *Winter Training Workshop* foi oferecido em dois módulos, sendo o primeiro introdutório e o segundo avançado. Particpei do primeiro módulo, tendo em vista que no módulo avançado ingressavam somente artistas que já haviam feito o primeiro módulo. Os treinamentos eram conduzidos em sistema de rodízio por atores e atrizes da *SITI Company*, que se revezavam entre a condução das práticas sobre o Método Suzuki e *Viewpoints*. Os encontros eram diários, de segunda a sexta-feira, das 10h às 14h, sendo duas horas de Método Suzuki e duas horas de *Viewpoints*, não necessariamente nessa ordem. No módulo introdutório não foi dada a prática de Composição e Bogart não conduziu as atividades em nenhum dos dias. A turma do módulo introdutório era composta por aproximadamente 20 artistas de teatro e dança de vários países, entre os quais Alemanha, Grécia, Singapura, Canadá e Austrália. Cinco artistas brasileiros estavam presentes: Viviane Oliveira e Zé Alex (*Cia. EnvieZada-RJ*), Cristina Fagundes (atriz, diretora e dramaturga-RJ), Fernanda Bond (atriz e diretora-RJ) e Daniel Leuback, já mencionado anteriormente. No módulo avançado, o único brasileiro era o ator mineiro Marcelo Castro (*Grupo Espanca!*).



Imagem 03: Participantes do *Winter Training Workshop*, em Nova York (2012). Foto: Fabiano Lodi.

Aproveitei o período em que estive em Nova York para me aproximar mais de Bogart e dos/das demais integrantes da *SITI Company*, com quem eu já estabelecia contato frequente pela *internet*. O convívio com os/as colegas dos dois módulos enriqueceu a experiência, dada a diversidade de origens culturais e interesses artísticos ali reunidos. Entre conversas de corredor e reuniões agendadas com a produção da *SITI Company*, tive a oportunidade de dialogar com Bogart sobre meu interesse no trabalho que ela desenvolve. Também foi oportuno para finalizar pendências relacionadas à publicação da tradução do livro *The Viewpoints Book* e estender o convite para que ela escrevesse um prefácio à edição brasileira.

Em vista da experiência adquirida nesse período, foi possível constatar a expressiva influência exercida pelo discurso de Bogart em relação aos modos convencionais de produção teatral consolidados ao redor do mundo. Atualmente, as técnicas presentes na prática da *SITI Company* são ensinadas em diversas escolas de formação de artistas de teatro. No Rio de Janeiro, a *Faculdade Angel Vianna* oferece um curso de pós-graduação *Lato Sensu* em *Preparação Corporal nas Artes Cênicas*, em que uma das matérias obrigatórias é *Viewpoints*. Outros elementos do discurso de Bogart que serão mencionados neste trabalho podem ser encontrados sem dificuldades nos currículos de graduação e pós-graduação de universidades e cursos de formação profissional no Brasil e no exterior. Do mesmo modo, companhias teatrais e artistas independentes, mencionados ao longo desta dissertação vêm orientado suas criações a partir do que preconiza o regime de treinamento da *SITI Company*.

Meu ingresso no Mestrado em Artes do *IA (Instituto de Artes)* da *UNESP* aconteceu em 2013. Apresentei um projeto de pesquisa referente a esta dissertação movido pelos desejos

de retomar a pesquisa acadêmica iniciada na graduação e complementar minhas atividades artísticas em São Paulo. No mesmo ano submeti o projeto de pesquisa à *FAPESP* (*Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*), com intuito de obter uma bolsa de estudos. O projeto foi aprovado e pude me dedicar integralmente às atividades de pesquisa. Um diferencial das bolsas de pesquisa concedidas pela *FAPESP* consiste em uma reserva técnica financeira que o pesquisador/a pesquisadora pode utilizar para investir em atividades acadêmicas, como participação em congressos, seminários, cursos ligados ao universo de pesquisa e trabalhos de campo.

Utilizando os recursos provenientes desta reserva técnica, somado a uma ajuda financeira concedida pelo *IA-UNESP*, através do Programa de Pós-Graduação em Artes-Teatro e recursos pessoais, participei de três eventos internacionais promovidos pela *Suzuki Company of Toga*, companhia teatral dirigida por Tadashi Suzuki e conhecida pela sigla *SCOT*. Foram eles: o *Festival de Verão da SCOT 2014* (*SCOT Summer Season 2014*); o *Programa de Treinamento de Atores no Método Suzuki 2014* (*Suzuki Method of Actor Training Program 2014*); e o *Festival de Diretores Teatrais Asiáticos* (*Asian Theatre Director's Festival*). Todos os eventos foram realizados no *Toga Arts Park*, um complexo cultural situado na Vila de Toga, uma espécie de distrito localizado numa região montanhosa, de difícil acesso e afastada de outras cidades e comunidades na região oeste do Japão. As cidades mais próximas são Nanto, Toyama e Kanazawa. Nesta vila fica a sede da *SCOT*.



Imagem 04: Vila de Toga, onde se localiza a sede da *SCOT*, no Japão (2014). Foto: Fabiano Lodi.

Tudo foi realizado sob um regime de imersão. Todos os/Todas as participantes permaneciam concentrados/concentradas na Vila de Toga durante todos os dias de evento. A *SCOT* possui uma estrutura impecável, que inclui hospedagem e alimentação para todas as pessoas envolvidas. Os espaços teatrais onde aconteceram as apresentações teatrais, bem como as sessões de treinamento e outras atividades realizadas ficam próximas umas às outras, na área do *Toga Arts Park*, de onde saíamos apenas para excursões recreativas pontuais para localidades próximas.

O *SCOT Summer Season 2014* aconteceu entre os dias 22 de agosto e 03 de setembro de 2014, sendo que eu o acompanhei apenas a partir do dia 29 de agosto. Conjugava uma série de atividades teatrais, como apresentações de espetáculos do repertório da *SCOT* e demonstrações de treinamento conduzidas por Suzuki. O *Asian Theatre Director's Festival* aconteceu entre 01º e 04 de setembro de 2014. Foram apresentadas quatro diferentes montagens teatrais do texto *Vinte e sete vagões cheios de algodão*, de Tennessee Williams, dirigidas por jovens diretores da Ásia. Palestras formativas e mesas redondas sobre a produção teatral contemporânea na Ásia completaram a programação.

O *Suzuki Method of Actor Training Program 2014* foi realizado entre 01º e 15 de setembro de 2014. Trata-se de um programa de treinamento intensivo sobre o Método Suzuki aberto a artistas convidados e previamente selecionados pela *SCOT*. O treinamento foi conduzido pelos atores e diretores Kameron Steele e Mattia Sebastian. Em alguns dias, Tadashi Suzuki esteve presente ora fazendo observações pontuais sobre os exercícios dados, ora conduzindo ele mesmo o treinamento. Esta atividade ocupou um total de 06 horas diárias, divididas entre 03 horas no período da manhã (das 10h às 13h) e três horas no período da tarde (das 14h às 17h).



Imagem 05: *Koryukan Hall* – uma das salas na sede da *SCOT* onde acontecem as sessões de treinamento (2014). Foto: Fabiano Lodi.

O processo seletivo para participar do *Suzuki Method of Actor Training Program 2014* exigiu dos candidatos/das candidatas a apresentação de currículo artístico e formulário de submissão, bem como uma indispensável carta de indicação. Esta carta deveria ser emitida por alguns dos artistas autorizados/algumas das artistas autorizadas por Tadashi Suzuki a ensinar seu método fora do Japão, atestando a experiência artística do candidato/da candidata e notória habilidade com o Método Suzuki. Obtive este documento por intermédio de Ellen Lauren, uma das integrantes e fundadoras da *SITI Company*, reconhecida por Suzuki como a mais importante professora do seu método, a qual eu conheci pessoalmente em 2012 em minha viagem a Nova York. Para a edição de 2014, foram selecionados 20 artistas de diversos países, como Argentina, Espanha, Lituânia, Grécia, Noruega, Austrália e China. Eu era o único brasileiro entre os/as participantes do treinamento. No entanto, estive em companhia da atriz, diretora e professora Juliana Monteiro durante meus primeiros dias em Toga, no período em que ela realizava pesquisas para sua tese de doutorado.



Imagem 06: Participantes do *Suzuki Method of Actor Training Program 2014*. O segundo da esquerda para a direita, abaixo, é Kameron Steele. O terceiro da direita para a esquerda, abaixo, é Mattia Sebastian (2014).

Foto: Elisa Fumagalli.

Bogart fundou a *SITI Company* em parceria com Suzuki após consecutivas visitas à Toga, onde participou das mesmas atividades artísticas das quais eu pude participar. A *SCOT* e a *SITI Company* são companhias-irmãs, sendo que a primeira participou ativamente da formação artística da segunda. Nesse sentido, a viagem ao Japão trouxe resultados significativos para a pesquisa desenvolvida. Foi uma oportunidade de ter contato direto com as bases que fundamentam o discurso e as práticas de treinamento de Bogart na *SITI Company*, as quais refletem nas proposições relativas à direção teatral investigadas nesta dissertação. Pude conhecer melhor e me aproximar dos/das artistas que permanecem

trabalhando na *SCOT* desde à época da fundação da *SITI Company*, aprofundar conhecimentos relativos aos princípios presentes no Método Suzuki apropriados por Bogart no treinamento da *SITI Company* e ter acesso a materiais bibliográficos inéditos.

Mediante tal conjunto de esforços e experiências reunidas como material de pesquisa, espero que essa dissertação favoreça a prática de diretores e diretoras teatrais e contribua para tornar mais expressiva a gama referencial que trata dessa arte. Atualmente, em nosso idioma, temos à disposição uma restrita produção teórica especializada. Conseqüentemente, a abordagem sobre a arte da direção teatral é limitada. O legado de Bogart como diretora teatral na *SITI Company* determina a reflexão aqui desenvolvida.

No **capítulo I**, apresento passagens relevantes da trajetória de vida de Anne Bogart. Enfatizo o modo como suas origens familiares, os momentos importantes relativos aos seus primeiros contatos com a arte teatral e a formação escolar/acadêmica ajudaram a consolidar seu interesse em ser diretora. Algumas das mais importantes experiências teatrais de Bogart antes da fundação da *SITI Company* também são articuladas nesta parte do trabalho. Na sequência, abordo as circunstâncias da parceria que Bogart estabeleceu junto a Tadashi Suzuki. Destaco, nesse sentido, a influência do Método Suzuki sobre a prática de Bogart como diretora teatral na *SITI Company*.

Na sequência, por meio de um panorama histórico, observo de que modo as proposições de práticas teatrais de treinamento documentadas ao longo dos séculos XX e XXI se prestaram a consolidar a hegemonia do discurso do diretor teatral sobre a arte de ator/atriz. Nesse caso, me refiro a uma majoritária visibilidade de diretores homens empregando noções de treinamento a atores/atrizes. Para discutir tal questão, faço breves apontamentos sobre a relação entre treinamento e gênero, buscando relativizar um possível entendimento sexista conferido às práticas de treinamento – incluindo associações com condutas militarizadas e de assimilação com o que é “masculino”. Sendo este um assunto sobre o qual Bogart demonstra interesse, utilizo os relatos das experiências dela na direção de montagens que tratam disso, articuladas às minhas experiências práticas e de observação de treinamento em que essa temática foi abordada.

Encerro o capítulo analisando os conceitos de atencividade, foco suave, resposta cinestésica, entre outros princípios associados por Bogart às técnicas que combinou na prática teatral da *SITI Company*. Frente aos temas dispostos ao longo deste capítulo, levanto questões pertinentes à compreensão que Bogart faz do papel do diretor/da diretora no treinamento de atores/atrizes. Bogart consegue, em alguma medida, renovar as práticas teatrais de treinamento por meio da combinação entre Método Suzuki e *Viewpoints*? Ou reproduz

procedimentos semelhantes aos diretores canônicos da história do teatro? As principais referências teóricas articuladas neste capítulo são Abbe (1986), Cummings (2006), Féral (2000), Herrington (2002), Hodge (2000) e Saari (1999).

No **capítulo II**, específico a abordagem sobre o *Viewpoints*, tendo em vista ser a mais difundida e experimentada entre as práticas combinadas por Bogart na *SITI Company*. Faço breves considerações sobre os/as artistas que se destacam pela investigação continuada do *Viewpoints* no Brasil. Em seguida, busco posicionar o *Viewpoints* historicamente desde que foi criada no contexto da dança pós-moderna, na década de 1960 nos Estados Unidos. Trago, ainda, informações sobre Mary Overlie, a criadora do *Viewpoints* que nomeou a técnica originalmente como *Six Viewpoints*. E também aponto os desdobramentos relativos à apropriação feita por Bogart sobre a técnica criada por Overlie.

Na sequência, proponho reflexões sobre o que Bogart chama de “má compreensão” do Sistema Stanislavski nos Estados Unidos. São críticas, feitas de forma contundente, à consolidação de um padrão sobre o fazer teatral que se baseia num entendimento parcial e ligeiro sobre o referido sistema. Bogart considera sua versão do *Viewpoints* uma alternativa a esse padrão estabelecido. Traço paralelos com a realidade brasileira, já que os primeiros escritos de Stanislavski chegaram ao nosso país traduzidos das edições publicadas nos Estados Unidos, alvo das críticas de Bogart.

A seguir, procuro evidenciar a improvisação como elemento central do treinamento em *Viewpoints* proposto por Bogart na *SITI Company*. Para isso, me dedico a explorar um a um os *viewpoints* físicos, enfatizando os princípios considerados importantes por Bogart para serem acionados na prática de cada um deles. Faço o mesmo com os *viewpoints* vocais, tecendo previamente algumas reflexões sobre as dificuldades relacionadas ao trabalho sobre a voz no teatro, refletidas nas inconsistências apresentadas na sistematização do treinamento vocal feita por Bogart por meio do *Viewpoints*.

Finalizo o capítulo e esta dissertação discutindo uma das afirmações de Bogart que mais geram controvérsias e diz respeito à relação entre o treinamento de ator/atriz e a prática do diretor/da diretora teatral. Bogart considera que a improvisação ainda não é arte, posto que somente após uma tomada de decisão sobre algum material improvisado é que a arte pode começar a surgir. Discordâncias em relação a essa sentença se acentuam mediante a convicção de Bogart em considerar que o *Viewpoints* não é arte, ainda que um material artístico seja inevitavelmente articulado a tal prática. Neste capítulo, as principais referências teóricas articuladas são teses acadêmicas de autoria de pesquisadores dos Estados Unidos, como Canavan (2010), Cormier (2005), Lampe (1994), Olsberg (1994) e Winkler (2002),

além de publicações como as de Gil (2002), Grotowski (2007), Landau (1995) e Nunes (2009).

Importante salientar que em relação à voz utilizada na escrita da dissertação, faço a opção pela primeira pessoa do singular na Introdução e nas Considerações Finais. Nos capítulos, utilizo a primeira pessoa do plural, medida que encontrei para “dar voz” ao conjunto de colaboradores/colaboradoras responsáveis pelo êxito das reflexões aqui apresentadas, a exemplo do orientador da pesquisa, parceiros e parceiras de trabalho e artistas consultados/consultadas. Utilizo a palavra “pesquisador” quando me refiro a experiências pessoais nessas partes do texto, seguido de meu sobrenome – Lodi – colocado entre parênteses.

Também destaco a utilização de trechos de textos originalmente escritos em idiomas estrangeiros, como inglês, espanhol e japonês. Os referidos textos estão dispostos diretamente no corpo do trabalho com tradução nossa e o original segue devidamente informado em notas de rodapé. Em casos específicos, como nas traduções de terminologias, o original segue no corpo do texto entre parênteses sucedendo o termo traduzido. As exceções se restringem aos títulos de eventos, livros e publicações em geral, espetáculos, e aos termos *SCOT*, *SITI Company*, *Six Viewpoints* e *Viewpoints*, que serão assinalados diretamente no original. Ainda em relação à tradução, ressaltamos que todas as citações de Bogart e Landau (2005) fazem parte do material traduzido do original e que se encontra no prelo da *Editora Perspectiva*, de São Paulo, para publicação em português.

Quanto à epistemologia, cito duas das principais fontes sobre as quais esse trabalho se fundamenta nesse aspecto: o parâmetro indiciário, sugerido por Ginzburg (1989) e o método ensaístico, de Adorno (2003). São abordagens em que o levantamento de indícios e abordagens alternativas à articulação de um pensamento dogmático para com o objeto de estudo podem consolidar também a natureza da pesquisa acadêmica. Essas metodologias apontam caminhos possíveis para ratificar um conhecimento produzido a partir de fontes nem sempre provenientes de modelos científicos fechados, definitivos quanto às unidades de forma e sentido, recorrentes nas pesquisas em artes.

Essa pesquisa foi uma oportunidade especial para que eu pudesse manifestar o valor que as experiências artísticas ligadas a esse universo possuem pra mim. E junto disso vem a responsabilidade sobre o resultado que venho vislumbrando com esse material escrito. Desejo contribuir, como afirmado, para o aprimoramento das reflexões que as práticas teatrais suscitam, de modo que o teatro alcance cada vez mais visibilidade e importância no tecido sócio-cultural em que estamos inseridos. O desafio foi bastante sedutor e vibrante. Envolveu

dolorida solidão, de certo modo necessária à atividade de escrita; envolveu o impacto causado pelo meu encontro com as pessoas aqui mencionadas e destacadas ao longo do trabalho, sobretudo com Tadashi Suzuki e Anne Bogart: que me apontaram caminhos, acenando contagiantes e confiantes. Gratidão.

1. CAPÍTULO I

1.1 Sobre Anne Bogart



Imagem 07²: Anne Bogart (2012). Foto: Craig Schwartz.

Concentramos, nesta primeira parte, um conteúdo mais expressivo referente a passagens importantes da trajetória artística de Anne Bogart, as quais também serão apontadas ocasionalmente no capítulo seguinte. Em 2015, Bogart completa 64 anos de idade, em plena atividade como diretora do *Saratoga International Theatre Institute (SITI Company)*, companhia teatral que ajudou a fundar em 1992. É nesta companhia que Bogart desenvolve uma combinação entre duas distintas técnicas teatrais – o Método Suzuki e *Viewpoints*. Estas técnicas, que constituem o treinamento da *SITI Company*, nos fornecem indícios sobre como Bogart compreende esta prática – historicamente associada à arte de ator/atriz – na perspectiva da direção teatral contemporânea. Ainda neste capítulo, faremos uma abordagem específica sobre o conceito de treinamento e o contexto em que a *SITI Company* foi fundada.

² Disponível em: < <http://siti.org/content/anne-bogart>>. Acesso em 14 de maio de 2015.

Um dos desafios encontrados na criação desta reflexão diz respeito ao modo como escrever sobre Bogart, evitando incorrer em qualificações taxativas a seu respeito e do trabalho que desenvolve – algo que ela mesma tende a rejeitar. Os níveis de dificuldade se acentuam por se tratar de uma artista viva e em atividade. Sendo assim, como proceder para que nossa escrita não sentencie ou estabeleça categorias estanques sobre a jornada artística de Bogart como diretora teatral? Ou ainda, de que modo abordar passagens referentes ao que Bogart fez durante sua vida sem que isso constitua julgamentos de nossa parte, senão apontamentos que evidenciam a particularidade de um percurso? Nossa opção por uma escrita ensaística, em que os conteúdos não estão apresentados de maneira conclusiva, é uma possibilidade que encontramos para responder a essas indagações. Para Adorno, “[...] o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada. Ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas e não ao aplinar a realidade fraturada” (2003, p. 35). Eis a nossa tentativa.

Daquilo que podemos seguramente afirmar a seu respeito é que Bogart é uma diretora teatral. É sob esta denominação que Bogart prefere ser identificada artisticamente, quando questionada sobre como ela se apresenta àqueles que não a conhecem:

Eu sempre digo que sou uma diretora. [...] Odeio as palavras “experimental” ou “de vanguarda” ou qualquer qualificador. Odeio “teatro físico”. Pois acredito que todo teatro é físico. Eu odeio essas rubricas. Então, diria que sou uma diretora. Eu realmente não sou uma coreógrafa. E também não sou uma atriz. Dirigir foi tudo o que já fiz em toda a minha vida desde que eu era uma garotinha. Eu sou cem por cento diretora³ (in Loewith, 2012, p. 08).

O envolvimento de Bogart com teatro acontece desde sua juventude. Nas referências por nós encontradas em que a prática de Bogart é estudada, sua vida pessoal aparece intimamente vinculada às experiências em arte, de maneira definidora e próxima do indissociável. A mesma característica aparece explicitamente nos textos de sua própria autoria. A primeira publicação de Bogart, de acordo com o material ao qual tivemos acesso, foi *Stepping Out of Inertia* (1983). Tanto neste texto, bem como nas produções textuais subsequentes, podemos notar que Bogart não segrega vida pessoal e carreira artística. De outro modo, articula ambos os aspectos desenvolvendo apontamentos pertinentes ao fazer artístico enfatizando a prática da direção teatral.

³ I always say I’m director. [...] I hate the words “experimental” or “avant-garde” or any qualifier. I hate the words “physical theater”. I think that all theater’s physical. I hate those rubrics. So I would say that I am a director. I’m not really a choreographer. I’m not an actor at all. All I’ve ever done in my entire life from when I was a little girl is direct. I’m one hundred percent a director.



Imagem 08⁴: Anne Bogart, em 1983, ano em que o texto *Stepping Out of Inertia* foi publicado. Sem crédito para a imagem.

A escrita consiste em uma atividade recorrentemente exercitada por Bogart como um processo de reflexão sobre arte, teatro e sua própria prática artística, em que transita com facilidade sobre uma ampla gama de áreas do conhecimento. Os assuntos mais explorados por Bogart em seus textos são: artes em geral (especialmente artes visuais, dança, cinema, literatura e música), filosofia, práticas orientais, história dos Estados Unidos, política internacional, sociologia, estudos culturais, psicologia, física quântica e neurociência.

Atualmente, Bogart soma um total de 04 livros publicados. O primeiro foi *A director prepares – seven essays on art and theatre* (2001), único lançado em língua portuguesa até então. Com tradução de Anna Viana, foi lançado no Brasil pela *Editora Martins Fontes*, sob o título *A preparação do diretor - sete ensaios sobre arte e teatro* (2011). Antes disso, o texto *Seis coisas que eu sei sobre o treinamento de atores* (2009) foi publicado pela *Revista Urdimento*, da *UDESC*, com tradução de Carolina Paganine. Os outros 03 livros escritos por Bogart são: *The Viewpoints Book – A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005), coautoria de Tina Landau e com publicação para o português no prelo, conforme mencionado na introdução desta dissertação; *And then you act - making art in an unpredictable world* (2008); *What's the Story? – Essays about Art, Theater and Storytelling* (2014).

Em 1995, o livro *Anne Bogart – Viewpoints* foi publicado na ocasião do *Actors Theatre of Louisville*, um festival de teatro que à época comemorava sua 26^a edição. E em

⁴ Fonte: *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 27, Número 4, 1983, p. 28.

2012, foi publicado o livro *Conversations With Anne - Twenty four interviews*, contendo as transcrições completas dos encontros promovidos pelo projeto *Conversas com Anne Bogart*. Estas duas publicações não são exatamente de autoria de Bogart. Contudo, compila um farto material em que as ideias por ela sustentadas aparecem refletidas por estudiosos/estudiosas e artistas que trabalharam com Bogart diretamente.

Bogart mantém um *blog*, que pode ser acessado no site da *SITI Company* através do endereço eletrônico “<http://siti.org/blogs/anne-bogart>”. O conteúdo é regularmente atualizado com textos inéditos de Bogart, em que levanta questões relativas à sua própria prática como diretora na *SITI Company*. A primeira postagem neste *blog* foi feita em 06 de janeiro de 2012. Há ainda um outro *blog* lançado anteriormente, cujo material permanece disponível em “<http://siti.groupsite.com/blog>”. A primeira publicação neste *blog* mais antigo foi feita em 04 de novembro de 2008 e a última em 23 de outubro de 2012. Sendo assim, no período entre janeiro e outubro de 2012, Bogart manteve no ar esses dois *blogs* ao mesmo tempo. Exceto nos meses de maio, julho e agosto daquele ano, Bogart publicou em ambos os *blogs* os mesmos textos. Em maio não houve publicação em nenhum dos dois. Em julho e agosto foram publicados somente no *blog* mais antigo, e respectivamente, os textos *Useful Practice* e *Limits*.

Observamos a recorrência de textos publicados primeiramente em um dos dois *blogs* e, tempos depois, lançados em alguns de seus livros. Há casos em que estes textos aparecem mais desenvolvidos na edição impressa do que na versão *online*. Por exemplo: os textos *When does art begin?* e *Fuck You Anne* foram publicados no *blog* antigo respectivamente em setembro e outubro de 2009 e, depois, no livro *What's the Story*. Algo similar aconteceu quando o pesquisador (Lodi) convidou Bogart para escrever um prefácio à tradução brasileira do livro *The Viewpoints Book*, convite feito em nome de Sandra Meyer e de todos os/todas as integrantes da equipe de tradução. Bogart prontamente aceitou o convite e enviou por *e-mail*, em 15 de junho de 2012, um trecho de texto que mais tarde foi incorporado a uma publicação de seu *blog* antigo – o já mencionado texto *Useful Practice*, postado em 23 de julho de 2012.

Uma das características mais marcantes da escrita de Bogart tem a ver com a estrutura de seus textos. O tema a ser discutido costuma ser indicado objetivamente no título, que geralmente é curto, como se fosse uma palavra-chave. Com exceção do livro *The Viewpoints Book* e algumas publicações dos seus *blogs*, Bogart adota essa sistemática nos demais livros de sua autoria. Em alguns casos, esses temas recebem novas sub-divisões, dessa vez por meio de frases curtas, como uma breve sentença. Por exemplo: Bogart intitulou um dos textos publicados no livro *And then you act* de *Conteúdo (Content)*. Dentro deste texto, promoveu 05

novas divisões: 1) Comece com a necessidade; 2) Desenvolva a percepção; 3) Descubra o que está faltando; 4) Aprenda o que você tem que saber; 5) Desenvolva a paciência⁵. Também é recorrente a presença das mesmas histórias em textos diferentes, sejam em publicações impressas ou *online*, nas postagens dos *blogs* ou nas entrevistas concedidas as quais tivemos acesso. Para citar um exemplo, voltamos ao texto *Conteúdo* e também ao texto *Resistência*, este último publicado em *A preparação do diretor*. Em ambos os textos, cada qual com um tema diferente em questão, Bogart desenvolve reflexões sobre preguiça, impaciência e distração⁶.

Recursos como estes, aliados ao uso de um vocabulário coloquial, proporcionam uma experiência de leitura fluente e ágil sobre os escritos de Bogart. O leitor/A leitora dificilmente encontra obstáculos linguísticos nos textos por ela redigidos, que parecem cuidadosamente organizados para facilitar o entendimento do interlocutor. Os livros de autoria de Bogart foram editados sob um modelo que se assemelha aos comercialmente explorados em edições de *best-sellers*, como publicações de autoajuda e manuais otimistas sobre como lidar com situações específicas no trabalho, na vida profissional e em outras esferas da vida. Este modelo é criticado por Bogart no texto *Conteúdo* porque, em geral, “a forma se impõe sobre o conteúdo”⁷ (2007, p. 113). Constatamos, desse modo, que Bogart se empenha em promover reflexões aprofundadas por meio dos temas sobre os quais escreve, embora o formato até então escolhido para suas publicações possa levar o leitor/a leitora à percepções distintas daquelas que pretende provocar.

Pesquisadores, críticos e colegas de profissão evidenciam a relevância de Bogart no panorama do teatro estadunidense contemporâneo, bem como a repercussão internacional de suas proposições relativas ao treinamento e à prática da direção teatral. Frequentemente é convidada por universidades e outras instituições de ensino e pesquisa em teatro para conduzir matérias letivas ou cursos especiais, em que aborda as técnicas combinadas na *SITI Company*. Tal grau de envolvimento com a classe artística e a abertura dada na *SITI Company* para receber artistas internacionais contribuem fortemente para que Bogart seja admirada e querida por um número expressivo de artistas em diferentes regiões dos Estados Unidos, e em diversos países do mundo.

Nas publicações por nós consultadas, encontramos um expressivo número de qualidades atribuídas a Bogart devido ao seu compromisso com o desenvolvimento da arte

⁵ 1) Begin with a necessity; 2) Develop perception; 3) Find out what is missing; 4) Learn what you need to know; 5) Develop patience.

⁶ Laziness, impatience and distraction.

⁷ Form rules over content.

teatral produzida nos Estados Unidos. Jory, por exemplo, considera que Bogart “[...] é uma das diretoras de teatro mais inovadoras e influentes trabalhando nos Estados Unidos atualmente. É a mais importante teórica sobre atuação e direção desde Stanislavski e Brecht”⁸ (in Haghjou, 2012)⁹. Para Boyle (2012)¹⁰, Bogart reinventou a forma de se fazer teatro nos Estados Unidos ao combinar distintas práticas de treinamento e conjugar interesses variados nas obras que dirige. Menciona, ainda, sua visibilidade enquanto artista formadora, afirmando que Bogart “é a diretora dos diretores”¹¹, devido às suas inúmeras experiências como professora de direção teatral. Nesse caso, cabe destacar que Bogart é docente no curso de graduação em direção teatral da *Columbia University* de Nova York desde 1993.

Segundo Shewey (1984)¹², aos 32 anos, Bogart foi aclamada como uma “diretora visionária”¹³ pela premiada versão do musical *South Pacific* (1983). Era uma produção universitária feita com estudantes do *ETW* (*Experimental Theatre Wing*) e que contou com um elenco de 39 atores e atrizes e 05 músicos. No ano seguinte, em 1984, a *NYU* (*New York University*) lançou um prêmio com o objetivo de destacar o trabalho criativo de artistas de dança de Nova York: o *Bessie Awards*. Bogart foi a primeira artista a recebê-lo, pela referida montagem. Já Cummings destaca os seguintes atributos pertinentes à Bogart, em relação às condutas por ela adotadas como diretora teatral:

Ela depende de seus colaboradores para fazer descobertas e gerar possibilidades. Olha e escuta sem uma expectativa em especial ou uma forma final [relativa à concepção da peça teatral – grifo nosso] em mente. Tanto quanto possível, permite que a forma de cada produção se revele por meio do processo de ensaio. É paciente e, no momento adequado, decisiva. Através de sua liderança casual e qualidade rigorosa da sua atenção, ela cria um espaço de trabalho em que as outras pessoas podem criar, o que lhe garante uma reputação como uma norteadora, uma diretora não autoritária¹⁴ (2005, p. 219).

⁸ [...] is one of the most innovate and influential American theatre director working today... the most important acting and directing theorist since Stanislavski and Brecht.

⁹ HAGHJOU, Ramin. **Anne Bogart**. *Prezy Website*, 2012. Disponível em: <<https://prezi.com/plfdxrbwymdv/copy-of-anne-bogart/>>. Acesso em 19 de novembro de 2014.

¹⁰ BOYLE, Wicklam. **Talking With Anne Bogart**. *Edge Media Network* website. Publicado em 27 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.edgenewyork.com/entertainment/theatre/features//139315/talking_with_anne_bogart::_%E2%80%99director_of_the_directors%E2%80%99>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

¹¹ is the director of the directors.

¹² SHEWEY, Don. **Bogart in space**. *Don Shewey.com*, 1984. Disponível em: <http://www.donshewey.com/theater_articles/anne_bogart_vv.html>. Acesso em 02 de dezembro de 2014.

¹³ the visionary director.

¹⁴ She relies on her collaborators to make discoveries and generate possibilities. She looks and listens without particular expectation or a finished form in mind. As much as possible, she allows the shape of each production to reveal itself through the rehearsal process. She is patient and, when the time comes, decisive. Through her casual leadership and the rigorous quality of her attention, she creates a working space in which others can create, earning her a reputation as a nurturing, non-authoritarian director.



Imagem 09¹⁵: Cena do espetáculo *South Pacific*, dirigido por Anne Bogart em Nova York (1983). Foto: Jennifer Kotter.

Contudo, de acordo com Southworth (1995), a repercussão do trabalho criativo de Bogart lhe garante “[...] uma notoriedade composta por partes iguais de aclamação e desdém”¹⁶. A publicação de uma crítica assinada por Gussow (1994)¹⁷ no jornal *The New York Times* condensa uma série de apontamentos relativos aos processos criativos conduzidos por Bogart. O texto traz um panorama que engloba produções dirigidas por Bogart entre o final dos anos 1980 e meados da década de 1990, questionando certos aspectos de suas realizações artísticas. Um deles diz respeito ao capricho de Bogart sobre a elaboração da visualidade cênica, algo que deixaria o conteúdo textual e, conseqüentemente, a atuação dos atores/das atrizes em segundo plano.

Bogart paga um preço pela sua iconoclastia. Ela tem sido frequentemente envolvida em controvérsia, dividindo [a opinião do - grifo nosso] público bem como dos críticos. Dependendo do ponto de vista, ela é tanto uma inovadora ou uma provocativa violadora do texto. [...] Enquanto Bogart é muitas vezes reconhecida por suas ideias teatrais, a execução pode ficar aquém do conceito¹⁸.

¹⁵ Fonte: *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 36, Número 1, Primavera, 1992, p 23.

¹⁶ a notoriety composed of equal parts acclaim and scorn.

¹⁷ GUSSOW, Mel. **Iconoclastic and Busy Director: An Innovator or a Provocateur?** *Jornal The New York Times*. Publicado em 12 de março de 1994. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1994/03/12/theater/iconoclastic-and-busy-director-an-innovator-or-a-provocateur.html?pagewanted=all&src=pm>>. Acesso em 21 de março de 2013.

¹⁸ Bogart pays a price for her iconoclasm. She has often been involved in controversy, splitting audiences as well as critics. Depending on the point of view, she is either an innovator or a provocateur assaulting a text. [...] While Ms. Bogart is often acknowledged for her theatrical ideas, the execution can fall short of the concept.

Ao se referir à montagem do espetáculo *The Women* (1994), Richards (*in* Gussow, 1994) destaca que Bogart “[...] tem uma visão tão idiossincrática do texto que a contribuição do autor parece completamente secundária”¹⁹. Uma das frases finais do texto escrito por Gussow (1994) aponta uma possível diferença de personalidade entre o discurso cênico presente nas peças teatrais dirigidas por Bogart e o que ela defende em outros contextos: “[...] a caracterização vigorosa de sua personalidade como diretora está se chocando com o comportamento demonstrado por Bogart fora dos palcos, que é tanto sereno quanto autocrítico”²⁰.

O teor desta última frase oferece indícios sobre a presença de certas características ao longo da trajetória de Bogart como diretora. Informações dessa natureza, especialmente relacionadas à Bogart em período anterior à fundação da *SITI Company*, estão dispostas a partir do próximo parágrafo. Nosso objetivo consiste em fornecer mais e mais indícios que permitam a realização de diferentes leituras sobre os rumos tomados por Bogart em sua carreira. Explicitamos essa escolha devido ao intuito de fazer com que estes conteúdos não sejam tomados como explicações de ordem psicológica ou justifique, pela concretude de seus dados, essa ou aquela situação presente em sua história de vida.

Nascida em 25 de setembro de 1951 na cidade de Newport, localizada no estado de Rhode Island, nos Estados Unidos, Bogart é a segunda filha – e única mulher – do casal Margaret Spruance Bogart e Gerard Bogart. O irmão mais velho, David, nasceu em 1949 em Berlim e Del, o mais jovem, nasceu em Tóquio em 1956. Os pais de Bogart serviam às forças armadas da Marinha dos Estados Unidos. E por esse motivo as mudanças de cidade e país eram constantes, sobretudo na infância de Bogart. Trata-se de uma condição inerente de quem trabalha no serviço militar, assim como acontece no Brasil. A cada um ou dois anos, a família de Bogart se estabelecia em um lugar totalmente diferente do anterior e, desse modo, sua vida escolar esteve sujeita a mudanças frequentes. Bogart (*in* Irvin) declarou que descobria rapidamente algo em comum em todas as escolas nas quais era matriculada:

Havia, por alguma parte, um espaço com gente que fazia teatro. Eram grupos onde havia amor, gentilezas, romances passageiros e que logo se desfaziam – exatamente igual a minha vida; eram coisas em que eu podia crer e que me atraíam desde muito jovem²¹ (2003, p. 24).

¹⁹ has such an idiosyncratic vision of the script that the author's contribution seems altogether secondary.

²⁰ Such forceful characterizations of her directorial personality are jarring when matched with Ms. Bogart's offstage demeanor, which is both composed and self-critical.

²¹ Había por alguna parte un sitio con gente que hacía teatro. Eran comunidades en las que había amor, prisas, idilios fugaces y luego se disolvían, exactamente igual que el resto de mi vida.; eran algo en lo que yo podía creer y que me atraía cuando todavía era muy joven.

Seu interesse pela direção teatral começou a surgir no início da adolescência. Segundo Lampe (1994), quando tinha 13 anos, em 1964, Bogart voltou a viver em Rhode Island e, como costumava fazer, procurou o grupo de teatro da escola em que estudava para participar das atividades. Bogart conta que se prontificava a trabalhar em todas as esferas dos bastidores da produção teatral. “Eu vasculhava os corredores em busca de objetos de cena durante as aulas. Fazia anotações para o professor/diretor. Ficava até mais tarde e chegava mais cedo. Abria as cortinas, pendurava luzes e vendia ingressos” (2011, p. 19). Dois anos depois, quando Bogart tinha 15 anos e estudava na *Middletown High School*, aconteceu seu primeiro contato direto com a direção teatral, de forma inusitada. Bogart acompanhava a montagem de *A Cantora Careca*, de Ionesco, que era dirigida por Jill Warren, a professora de francês da escola. Às vésperas da apresentação do espetáculo, Warren ficou doente e pediu para que Bogart assumisse a direção do espetáculo. A peça teve “enorme sucesso”²² e Bogart declarou o seguinte sobre aquela experiência:

O irônico disso é que sinto estar dirigindo atualmente da mesma maneira que dirigi a *Cantora Careca*. Eu encontrei algo fundamental, que ninguém nunca me ensinou. Tem algo a ver com um sentido de humor sobre a encenação. Eu não estou dizendo sobre o texto, mas sobre algo cinético. Eu certamente não sabia o que estava fazendo [...] eram truques baratos²³ (in Lampe, 1994, p. 24).

Bogart afirma que Warren foi uma importante incentivadora de sua carreira como artista de teatro, sendo a primeira pessoa a ter lhe dito claramente que tinha potencial para ser uma diretora. “Em grande parte graças à intervenção dessa professora, aos 15 anos cheguei à conclusão inquestionável de que eu queria ser diretora” (2011, p. 19). Finalizado o *High School* (equivalente ao Ensino Médio brasileiro), Bogart procurou escolas em que pudesse estudar artes. A essa altura, seus interesses incluíam artes plásticas, cinema, literatura, música e filosofia. Chegou a frequentar quatro diferentes cursos de graduação, não mencionados especificamente no material a que tivemos acesso. Até que, em 1970, iniciou seus estudos no bacharelado em Artes em Annandale-on-Hudson, cidade próxima a Nova York onde está localizado o campus da *Bard College*.

²² huge success.

²³ The ironic thing about it is that to this day I still feel I am staging the same way I staged *The Bald Soprano*. I found something fundamental which nobody ever taught me. It has something to do with a sense of humor about staging. I am not talking about the text but about something kinetic. I certainly didn't know what I was doing -- it's like [...] cheap tricks.

O período de estudos na *Bard College* determinou muitos dos interesses vistos atualmente na prática de Bogart como diretora. Ao longo dos anos de formação, teve contato com a dança pós-moderna e conheceu Aileen Passloff, que lhe ensinou as primeiras noções de composição, mais tarde articuladas como procedimento de direção teatral na *SITI Company*. Em 1972, após voltar de um período em que estudou língua grega e história da Grécia no *American Hellenic Center*, em Atenas, Bogart retornou às aulas na *Bard College*, dirigiu peças teatrais vinculadas às práticas acadêmicas e se juntou a um grupo chamado *Via Theater*, fundado na *Bard College* por seu colega David Ossian Cameron.



Imagem 10²⁴: Aileen Passloff (2010). Foto: Karl Rabe.

Este grupo investigava as propostas de treinamento de ator de Jerzy Grotowski. De acordo com Lampe (1994), os integrantes se encontraram todos os dias ao longo de um ano e meio, entre setembro de 1972 a maio de 1974, para treinar segundo as prerrogativas de Grotowski encontradas no livro *Em busca de um teatro pobre*. Em 1972 montaram a peça *Tower of Babel - First Story*, espetáculo em que Bogart participou como atriz, dirigida por Cameron.

A *Via Theater* continuou seu trabalho mesmo depois de Bogart ter concluído sua formação na *Bard College*, em 1974. Os integrantes da companhia chegaram a ter contato pessoal com Grotowski, na ocasião em que o grupo assistiu o espetáculo *Apocalypsis Cum Figuris*, na Philadelphia, em 1973. De acordo com Lampe (1994), naquela ocasião Grotowski passou uma noite assistindo improvisações da *Via Theater* e conversando com os/as

²⁴ Fonte: BLOOM, Michael. **Teacher's Wisdom**: Aileen Passloff. *Dance Magazine*, dezembro, 2010. Disponível em: <http://dancemagazine.com/news/Teachers_Wisdom_Aileen_Passloff/>. Acesso em 18 de setembro de 2013.

integrantes sobre a possibilidade de recrutar Cameron para a sua companhia, na Polônia, o que posteriormente acabou não acontecendo.

Ainda em 1974, em meio às muitas oportunidades que surgiam para apresentações nos Estados Unidos e no exterior, a *Via Theater* se desfez. Bogart (2011) não menciona as razões que levaram ao fim da companhia, dizendo apenas que isso aconteceu durante uma viagem à Índia, onde iriam se apresentar. Sobre isso, Saari relata que Cameron “ficou muito doente e precisou ser hospitalizado e o projeto [de se apresentarem na Índia] foi cancelado”²⁵ (1999, p. 34). Com o pouco dinheiro que lhe havia restado das economias feitas para realizar aquela viagem, Bogart decidiu utilizá-lo para se mudar para Nova York, em dezembro de 1974.

Entre 1975 e 1979 Bogart dirigiu espetáculos em espaços alternativos, inspirada tanto pelas inovações artísticas em efervescência na Nova York do final dos anos 1970 (em especial ao movimento *Judson Church*, do qual falaremos no capítulo II) quanto pela falta de espaços oficiais para abrigar suas criações. Cormier (2005) afirma que Bogart chegou a concorrer a vagas em cursos de graduação em direção teatral neste período, sem especificar o ano ou as instituições onde se inscreveu. Entretanto, Bogart não foi aceita em nenhuma delas e seguiu trabalhando em diversos empregos, paralelamente à sua carreira artística – naquele momento em ascensão.

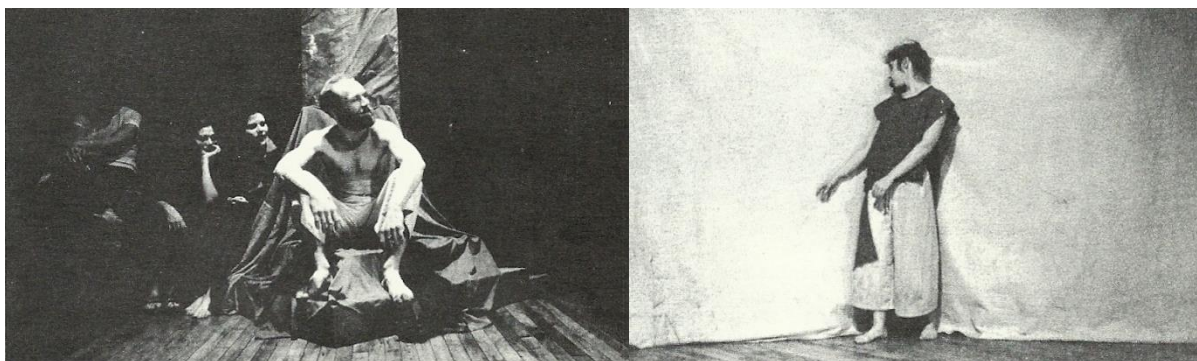
De acordo com Abbe, “a aventureira evolução de Anne Bogart como diretora envolveu medidas generosas de experimentação e instinto” (1980, p. 92)²⁶. As criações de Bogart naquela segunda metade da década de 1970 reunia experiências por ela vividas na *Bard College* e na *Via Theater*, em que era possível reconhecer aspectos de composição coreográfica e uma singular proposição sobre o trabalho dos atores/das atrizes. Suas referências eram alheias aos parâmetros do teatro hegemônico, sobretudo devido às profundas alterações que fazia nos textos sobre os quais se inspirava, bem como pela rejeição contundente ao realismo como linguagem teatral e a recorrente utilização de espaços não-convencionais para a encenação dos espetáculos. Estas características marcaram e continuam a marcar a prática de direção teatral de Bogart. Adicionalmente, é importante destacarmos a presença do treinamento como prática artística sobre a qual Bogart repensa o papel do diretor/da diretora na relação criativa estabelecida com atores/atrizes.

Lampe (1992, p. 16) e Abbe (1980) destacam as seguintes produções dirigidas por Bogart naquele período: *Macbeth* (1976), adaptação da obra de Shakespeare e que segundo

²⁵ became so ill as to be hospitalized and the project was canceled.

²⁶ Anne Bogart’s adventurous evolution as a director has involved generous measures of experimentation and instinct.

Winkler (2002) marcou o início da carreira profissional de Bogart como diretora em Nova York; *The Waves* (1977), adaptação da obra de Virginia Woolf; *Inhabitat* (1978), criação original, *Hauptstadt* (1979), criação original e *Out of Sync* (1980), adaptação de *A Gaivota*, de Tchekhov. Paralelamente, Bogart cursou Mestrado na *NYU*, no departamento de Estudos da *Performance*, com dissertação defendida em 1977 sobre a história do teatro estadunidense, sob orientação de Richard Schechner.



Imagens 11 e 12²⁷: espetáculo *Macbeth* (1976). Sem crédito para a foto.



Imagem 13: espetáculo *The Waves* (1977).
Sem crédito para a foto.



Imagem 14: espetáculo *Inhabitat* (1978).
Sem crédito para a foto.

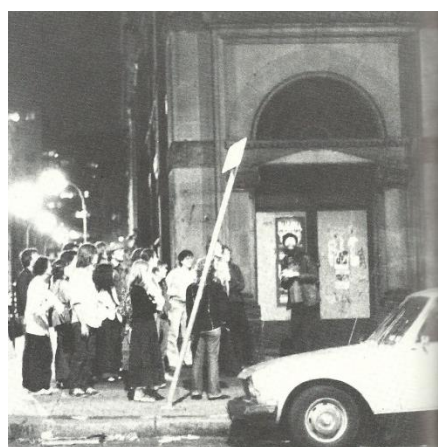


Imagem 15: espetáculo *Hauptstadt* (1979). Sem crédito para a foto.



Imagem 16: espetáculo *Out of Sync* (1980).
Sem crédito para a foto.

²⁷ Fonte das imagens 11, 12, 13, 14, 15 e 16. *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 24, Número 2, 1980, pp. 86-96.

Pouco a pouco, as criações de Bogart começavam a lhe garantir algum reconhecimento e visibilidade em Nova York. Isso a levou a ser convidada a ministrar aulas no *ETW*, em 1979. O convite, segundo Cormier (2005, p. 71) foi feito pela fundadora do *ETW*, Susan Flakes²⁸. Trata-se da primeira experiência de Bogart como docente. E foi naquele ambiente que Bogart conheceu Mary Overlie, a inventora da técnica *Six Viewpoints*. Esse encontro marcou profundamente a trajetória artística de Bogart. Seu contato com o *Six Viewpoints* iniciou uma investigação mais apurada sobre o trabalho do diretor/da diretora com atores/atrizes e outros colaboradores/outras colaboradoras por meio de uma técnica de treinamento. Entretanto, foi com a diretora Tina Landau que Bogart manteve uma longa relação de parceria artística desde que se conheceram em 1988 na *ART (American Repertory Art)*, em Massachusetts. Juntas, Bogart e Landau reinventaram os *Six Viewpoints* criados por Overlie, sem deixar de relacioná-lo à Composição, que já estava sendo explorada por Bogart em seus trabalhos como diretora. Bogart e Landau dividem a autoria do livro *The Viewpoints Book*.



Imagem 17²⁹: Tina Landau (2015). Foto: Tina Landau.

De acordo com Saari (1999, pp. 11;36) Bogart deixou o *ETW* em 1986, já que no ano seguinte aceitou assumir a docência na *Universidade da Califórnia*, em San Diego, onde permaneceu até 1989. Vivendo em San Diego, Bogart teve um diagnóstico de câncer de mama em 1988. Os enfrentamentos quanto à superação da doença consistem em parte de suas reflexões contidas no capítulo *Tempo (Time)* do livro *And then you act*. Com 37 anos de idade

²⁸ Segundo Lampe (1994, p. 209), Ron Argelander foi o fundador do *Experimental Theatre Wing*, no ano de 1975. No *site* da instituição, no entanto, não constam informações precisas sobre a data da fundação ou nomes de seus respectivos fundadores/suas respectivas fundadoras.

²⁹ Fonte: <<http://artsblog.dallasnews.com/2015/08/holy-mackerel-broadway-bound-spongebob-musical-swims-to-chicago-in-june.html/>>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

à época, Bogart não havia abandonado a carreira como diretora em Nova York. Dividia sua vida entre os dois extremos territoriais dos Estados Unidos para continuar dirigindo em Nova York e garantir o sustento financeiro como professora na Califórnia. A doença que enfrentava lhe fez ponderar sobre os rumos que daria à sua vida a partir daquela experiência. Bogart conta que seguiu um bem-sucedido tratamento que eliminou a doença, que a fez redimensionar sua vida.

Eu entendi, a partir da experiência do câncer, que a vida é realmente preciosa e que é finita. Renunciei ao cargo em San Diego e embarquei de todo o coração em uma série de aventuras que pareciam ser mais essenciais. Desde aquela época, eu não faço nada sem que me sinta profundamente conectada³⁰ (2007, p. 131).

Durante o período em que viveu em San Diego, Bogart teve o primeiro contato com o Método Suzuki, por intermédio de um grupo de atores estadunidenses que havia estudado com o diretor teatral japonês Tadashi Suzuki, criador do Método, em uma de suas incursões pelos Estados Unidos na década de 1980. Neste grupo estavam Tom Nelis, que havia trabalhado com Suzuki no Japão e, anos mais tarde, colaborou na fundação da *SITI Company*.

De volta à Nova York e recuperada do tratamento contra o câncer, Bogart parece ter vivido as aventuras que desejou quando se desligou da *Universidade na Califórnia*. Uma série de acontecimentos marcantes em sua trajetória ocorreram a partir de 1988. Naquele mesmo ano, além de ter iniciado a parceria com Tina Landau, recebeu o *Obie Awards* como melhor diretora pelo espetáculo *No Plays No Poetry But Philosophical Reflections Practical Instruction Provocative Opinions and Pointers from a Noted Critic and Playwright*, inspirado nas teorias de Bertolt Brecht (1898-1956). Bogart dirigiu o espetáculo em sua primeira companhia teatral formada em Nova York, com Brian Jucha em 1987. Curiosamente, aquela companhia também se chamava *Via Theater*, nome idêntico ao do grupo que Bogart era integrante quando saiu da *Bard College*. Diferente do interesse inicial sobre as práticas de treinamento de Grotowski, que inspiraram o nome da *Via Theater* na década de 1970, nessa fase os interesses de Bogart estavam voltados à exploração das teorias do sociólogo canadense Erwin Goffman, em especial aquelas encontradas no livro *A representação do eu na vida cotidiana* (2004).

Destacaremos a seguir dois acontecimentos relevantes da carreira de Bogart. Um deles envolve sua mudança de país – dos Estados Unidos para a Alemanha. E o outro diz respeito

³⁰ I understood from cancer experience that life is indeed precious and that it is finite. I quit the position in San Diego and embarked wholeheartedly on a series of what felt like more essential adventures. Since that time, I do nothing that I do not feel deeply connected to.

ao período em que integrou a *Trinity Repertory Company*. Ambas experiências estão relacionadas a práticas de direção teatral conduzidas por Bogart. E a ajudou na formação de saberes importantes em torno dos quais passou a fundamentar processos criativos e o entendimento sobre treinamento.

Bogart (2011) conta que as publicações de uma revista de artes alemã chamada *Theater Heute* eram uma das fontes de inspiração para suas criações teatrais, algumas das quais ajudaram a lhe destacar como diretora teatral em Nova York entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Esta mesma revista publicou uma matéria sobre as experimentações lideradas por Bogart no contexto do teatro novaiorquino. De acordo com Shewey (1984) “[...] os alemães eram uma significativa influência”³¹ para Bogart, que já tinha admiração declarada pelo diretor teatral Peter Stein (1937-). O envolvimento com a arte alemã, que mais tarde se expandiu para um pronunciado interesse pelo teatro europeu, fez com que Bogart se sentisse cada vez mais desestimulada com a qualidade do teatro estadunidense. Em entrevista concedida a Shewey (1984), Bogart afirmou que as produções teatrais estadunidenses, em geral, são ingênuas e avessas à promoção do debate sobre questões sociais. “Nos Estados Unidos nós sabemos como lidar com a forma. [...] Mas os europeus conectam isso à cultura e às ideias sociais”³². Bogart enxergava esta característica nas produções teatrais e no discurso de diretores e diretoras da Europa. Isso somado ao grau de reconhecimento internacional trazido pela matéria que a *Theater Heute* havia publicado, contribuiu para Bogart (*in* Irvin) efetivar sua mudança para a Alemanha “[...] decidindo viver como uma alemã”³³ (2003, p. 24). Morou em Berlim, fez contato com Peter Stein, à época diretor da renomada *Schaubühne Theatre Company* e conheceu outros/outras expoentes da direção teatral europeia em visitas a outros países do continente. De acordo com as informações compiladas por Lampe (1994, p. 20), Bogart também ministrou aulas no curso de graduação em teatro da *Hochschule der Kunst* ao longo do ano de 1981 e, no ano seguinte, trabalhou na Suíça com o grupo de teatro experimental *Theater am Montag*. No material a que tivemos acesso, não localizamos quaisquer considerações especificamente relacionadas a tal experiência.

O curto período em que Bogart permaneceu em solo europeu como diretora foi motivado pelo “resultado desastroso” (2011, p. 23) do espetáculo *Vivo ou Morto (Leb oder Tot)*, realizado em Berlim. Sem explicitar claramente as razões pelas quais este projeto não foi bem-sucedido, Bogart menciona, nesta ordem: 1) ter recebido manifestações de hostilidade

³¹ the german were a huge influence.

³² In America, we know how to deal with form. [...] But the Europeans connect it to the culture and to social ideas.

³³ Y traté de pasar por alemana.

dos espectadores frente ao resultado apresentado; 2) ter desenvolvido uma crise aguda de ansiedade e medo durante o processo criativo deste espetáculo (logo, antes da obra efetivamente ser apresentada), algo como uma síndrome caracterizada pela palavra alemã *Angst*.

Angst é cinza, vive no intestino e paralisa a alma. [...] Angustuada, ganhei peso e bebi grandes quantidades de bebida alcoólica. Minhas limitações eram visíveis em meu corpo e permeavam os ensaios. Eventualmente eu perdia toda a minha espontaneidade, diversão, tranquilidade e até a alegria³⁴ (2014, p. 63).

Isso posto, Bogart considera que sua experiência como diretora na Alemanha foi um “fracasso” (2011, p. 24). Em contrapartida, segundo seus próprios relatos, foi justamente a inquietação sobre os ocorridos na Alemanha que lhe ajudou a compreender que ela era estadunidense – algo sobre o qual não estava disposta a considerar quando se mudou de país. Reiteramos que, para Bogart, considerar-se estadunidense tinha a ver com uma conotação histórica, social e cultural não restrita ao seu nascimento ter se dado naquele país. Bogart era relutante quanto à admissão de sua identidade cultural enquanto estadunidense, sabido que se trata de um país notadamente reconhecido pelas produções de entretenimento, as quais Bogart julgava superficiais.

Contudo, a vivência na Europa contribuiu para que Bogart percebesse “[...] de maneira absolutamente definitiva” (2011, p. 24) que ela carrega inegáveis heranças culturais estadunidenses – seja pelo seu modo de pensar e se movimentar, seja pelo seu senso de humor e de lógica. Essa constatação culminou na iniciativa de investigar amplamente, em suas produções teatrais, a história das tradições culturais e o legado deixado por artistas estadunidenses, algo sobre o qual Bogart vem se dedicando desde então. Alguns dos espetáculos por ela dirigidos e que exploram esse universo temático incluem: *Bob* (1998) – sobre o diretor teatral Bob Wilson; *Room* (2000) – que retrata a vida e a obra da escritora Virginia Woolf; *War of the Worlds-The Radio Play* (2000) – aborda a famosa transmissão radiofônica de Orson Welles feita em 1938 sobre uma suposta invasão extraterrestre; *Bobrauschenbergamerica* (2001) – criada a partir das obras do artista Robert Rauschenberg; e *Under Construction* (2009) – inspirado nas pinturas de Norman Rockwell (reconhecido por retratar a vida cotidiana nas pequenas cidades) e nas instalações artísticas de Jason Rhoades.

³⁴ Angst is gray, lives in the gut and paralyses the soul. [...] Full of angst, I gained weight and drank a great deal of alcohol. My struck-ness, visible in my body, permeated into the rehearsal hall. I eventually lost every ounce of spontaneity, play, ease and even joy.



Imagem 18³⁵: o ator Will Bond no espetáculo *Bob* (1998). Foto: Shehab Hossain.



Imagem 19³⁶: a atriz Ellen Lauren no espetáculo *Room* (2000). Foto: Chasy Annexy.



Imagem 20: espetáculo *War of the Worlds - The Radio Play* (2000). Sem crédito para a foto.



Imagem 21: espetáculo *Bobrauschenbergamerica* (2001). Sem crédito para a foto.



Imagem 22: espetáculo *Under Construction* (2009). Sem crédito para a foto.

Saari (1999, p. 45) relaciona certos atributos presentes no trabalho de Bogart como diretora à experiência vivida na Alemanha, destacando a influência das criações de Erwin Piscator (1893-1966), da literatura marxista bem como o interesse por processos dialéticos.

³⁵ Fonte das imagens 19, 21, 22 e 23: < <http://siti.org/content/production>>. Acesso em 17 de julho de 2015.

³⁶ Fonte: < <http://chasi.zenfolio.com>>. Acesso em 17 de julho de 2015.

Característica proeminente do teatro alemão produzido no século XX, esta abordagem iria influenciar, mais tarde, na proposta de Bogart ao combinar duas técnicas diferentes (Método Suzuki e *Viewpoints*) no treinamento da *SITI Company*. Adicionamos, neste contexto, o contato efetivado com Ariane Mnouchkine, diretora da companhia francesa *Théâtre du Soleil* a quem Bogart se refere como “minha mãe teatral”³⁷. Foi a partir de tal encontro que Bogart se empenhou em reunir condições para criar a sua própria companhia. Mnouchkine disse a Bogart que apenas no ambiente de uma companhia um trabalho consistente e duradouro em teatro poder ser realizado. “Não se pode fazer nada sem uma companhia. Não me entenda mal, companhias são difíceis. As pessoas vão embora, partem seu coração e as dificuldades são constantes, mas o que você pode realizar sem uma companhia? (*apud* Bogart 2011, pp. 24-25)”

O convite que Bogart recebeu em 1989 para assumir a direção da aclamada *Trinity Repertory Company* parecia a oportunidade ideal para realizar tal intento. O aceite veio impulsionado pelo grau de importância simbólica da proposta, já que a companhia está sediada em Rhode Island, sua terra natal. Foi, ainda, a companhia responsável pela encenação de *Macbeth* em 1967, retratada por Bogart – que a assistiu – como “meu primeiro encontro com a desorientadora linguagem poética do palco” (2011, pp. 84-85). Segundo Sheehy (1992), a *Trinity* dispôs os termos de compromisso sob um contrato de trabalho com duração de dois anos. Bogart teria à sua disposição toda a estrutura da companhia, incluindo sede própria para desenvolvimento das criações, um teatro fartamente equipado, um elenco estável de atores e atrizes e uma verba anual considerada acima da média para os teatros estadunidenses – verba esta não informada nas fontes consultadas.

No entanto, em maio de 1990, Bogart se viu forçada a quebrar o contrato vigente pouco mais de um ano após tê-lo assinado, colocando um fim súbito e inesperado à empreitada de fazer teatro no contexto de uma companhia. Lampe descreve o ocorrido da seguinte maneira:

Ela [Bogart] foi forçada a renunciar depois de uma disputa com o conselho de administração [da *Trinity*]. O ponto forte de Bogart foi abraçar e, simultaneamente, contestar a percepção convencional [dos procedimentos criativos até então empregados na *Trinity* – grifo nosso]. Esta convicção política e estética falhou na *Trinity* que, como instituição, optou por buscar um rumo mais conservador³⁸ (1994, pp. 21-22).

³⁷ Informação verbal dada por Bogart em conversa pessoal com o pesquisador (Lodi), realizada na sede da *SITI Company*, em Nova York, no dia 10 de fevereiro de 2012.

³⁸ She was forced to resign after a dispute with the board of directors. The forte of Bogart has been to embrace mainstream needs while simultaneously challenging conventional perception. This political and aesthetic conviction failed at Trinity, which as an institution, opted to pursue a more conservative course.

De acordo com Sheehy (1992), a saída de Bogart da *Trinity* sob tais condições foi amplamente divulgada na imprensa especializada, gerando polêmicas em torno do caso e detonando uma crise interna. Novamente sem uma companhia em que pudesse desenvolver suas práticas, Bogart retomou as atividades como diretora teatral independente em Nova York e salienta ter aprendido, com a experiência na *Trinity* “que não se pode assumir a companhia teatral de outra pessoa. É preciso começar do nada” (2011, p. 25). Bogart prosseguiu com as tentativas de formalizar uma companhia e superar o episódio vivido na *Trinity*. O curso dos acontecimentos posteriores culminaram no encontro com Suzuki e, mais tarde, na fundação da *SITI Company*, conforme abordaremos adiante.

1.2 A fundação da *SITI Company*: a parceria com Tadashi Suzuki



Imagem 23³⁹: Tadashi Suzuki (2010). Foto: Tom Vinicko.

Durante a pesquisa para escrita da dissertação, encontramos um volume considerável de referências em que constam dados relativos à fundação da *SITI Company*. Contudo, o conjunto de informações é conflitante apresentando diferenças quanto às datas, responsabilidade por esta iniciativa e os/as artistas envolvidos/envolvidas. De modo que esta pesquisa é primordialmente bibliográfica, consideramos a distinção entre os dados encontrados e os cotejamos na formulação do texto.

³⁹ Fonte: <<http://www.alfa.lt/straipsnis/10318022/japonu-rezisiejus-sudzukis-teatras-stabdo-bendruomeniu-skaidymasi>>. Acesso em 17 de julho de 2015.

Uma informação consensual, que também consta no *site* da *SITI Company*, diz respeito a 1992 ter sido o ano de sua fundação. Lampe (1993, p. 147) afirma que esteve presente acompanhando a sessão inaugural da companhia, cujas primeiras atividades foram realizadas entre os dias 26 de agosto e 13 de setembro daquele ano. O núcleo de fundadores da companhia foi composto por Bogart, Suzuki e um total de 12 atores e atrizes, sendo que quatro deles/delas permanecem na *SITI Company* atualmente: Ellen Lauren, Kelly Maurer, Tom Nelis e Will Bond.

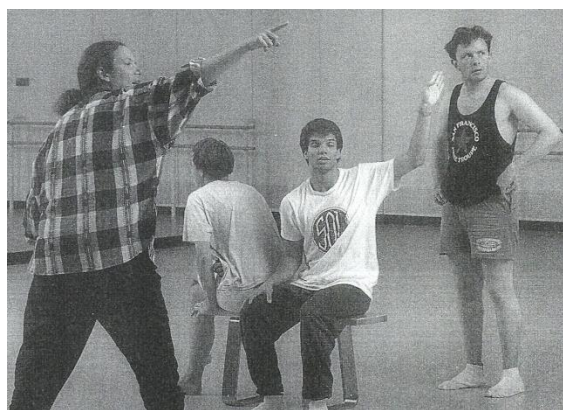


Imagem 24⁴⁰: Anne Bogart conduzindo *workshop* de Composição na sessão inaugural da *SITI Company*. Foto: Clemens Kalischer.

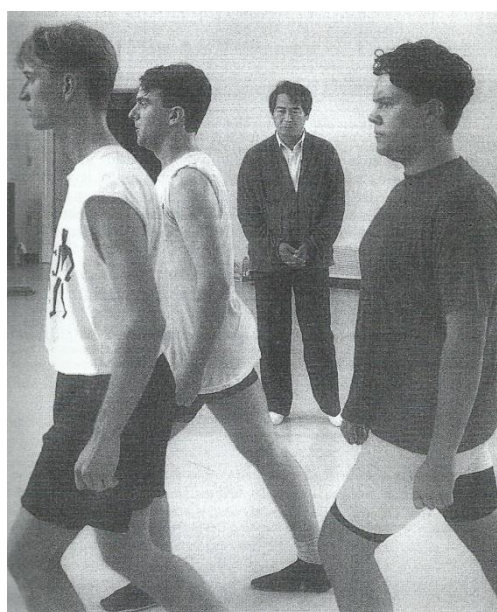


Imagem 25: Tadashi Suzuki conduzindo *workshop* de Método Suzuki na sessão inaugural da *SITI Company*. Foto: Clemens Kalischer.

Bogart afirma que fundou a *SITI Company* “[...] com a ajuda e o apoio do diretor japonês Tadashi Suzuki” (2011, p. 25). Ambos já haviam se conhecido no Japão alguns anos antes. Conforme destacado por Saari (1999, p. 37) e Cormier (2005, p. 98), Bogart esteve presente na sede da *Suzuki Company of Toga (SCOT)* a convite de Suzuki para acompanhar o tradicional *Festival Internacional de Artes de Toga* em 1988. Lauren (1995, p. 60), que já era atriz da *SCOT*, descreve sobre seu primeiro encontro com Bogart no Japão, em Toga, informando tê-la conhecido em sua visita ao referido festival de artes no ano de 1986. Seja como for, um dos principais responsáveis por aproximar Bogart e Suzuki foi Peter Zeisler,

⁴⁰ Fonte das imagens 25 e 26: *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 37, Número 1, 1993, pp. 154 e 155.

diretor da editora *Theatre Communications Group (TCG)*, presente em Toga nas duas ocasiões.

Nas referências por nós localizadas, não constam informações detalhadas que mencionem diretamente as razões que levaram Suzuki a convidar Bogart para conhecer o Festival de Arte de Toga, no final dos anos 1980. No entanto, foi neste mesmo período que Bogart alcançou notoriedade como diretora teatral em Nova York. Os contatos em comum, como o diretor da *TCG*, aliada à presença de artistas estadunidenses na *SCOT* podem ter favorecido esse encontro. Incentivados por Zeisler, Bogart e Suzuki começaram a conversar sobre a possibilidade de colaborarem em um projeto teatral juntos nos Estados Unidos. Saari (1999) e Lampe (1994) afirmam que a iniciativa que resultou na fundação da *SITI Company* partiu de Suzuki.

Naquele período, Bogart (2011, p. 25) havia acabado de ser demitida da *Trinity Repertory Company* e continuava empenhada em formar sua própria companhia. Enquanto isso, seguia sua carreira artística como diretora teatral independente, sem vínculos oficiais com grupos/companhias. Aquela oportunidade junto a Suzuki lhe parecia ideal para “começar algo do nada”. O momento era propício, em especial pelo recebimento de seu segundo prêmio *Obie*, em 1991, pela direção do espetáculo *The Baltimore Waltz*, texto de Paula Vogel. Segundo Cormier, naquele mesmo ano Bogart “[...] se tornou presidente da *TCG* [...] exercendo o cargo durante dois anos exitosos”⁴¹ (2005, p. 73).

Suzuki apresentou as condições em que poderia contribuir para que o projeto teatral proposto a Bogart fosse concretizado. Uma delas foi se comprometer diretamente com as atividades somente nos primeiros cinco anos. Caberia a Bogart escolher o lugar para sediar o projeto, o qual Suzuki sugeriu que fosse parecido com Toga, permitindo a manutenção das características dos eventos realizados pela *SCOT* no Japão. Nesse caso, o planejamento considerava a realização das atividades anualmente durante a temporada de verão estadunidense, que coincide com o verão japonês e com um curto período de férias escolares. Sendo assim, Bogart (2011) escolheu Saratoga Springs, no estado de Nova York. Localizada na região das montanhas Adirondack, a pequena cidade abriga o campus da *Skidmore College* onde, desde então, as atividades da *SITI Company* são realizadas. De acordo com a descrição feita por Bogart a criação conjunta de um instituto com Suzuki poderia “[...] revitalizar o

⁴¹ became president of TCG [...] served there for two successful years.

teatro contemporâneo nos Estados Unidos através da ênfase no intercâmbio e na colaboração cultural internacional”⁴² (*apud* Cormier, 2005, p. 99).



Imagem 26⁴³: campus da *Skidmore College*, em Saratoga Springs. Sem crédito para a foto.



Imagem 27: a atriz Kelly Maurer (agachada, à direita) conduz práticas de Método Suzuki durante atividades de verão da *SITI Company* em Saratoga Springs (2015). Sem crédito para a foto.

A programação da edição inaugural das atividades de verão da *SITI Company* contemplou a primeira experiência de treinamento combinado entre o Método Suzuki, o *Six Viewpoints Training* (nome dado ao *Viewpoints* à época) e Composição e também a apresentação de dois espetáculos. Um deles foi *Orestes*, de Charles L. Mee, com direção de Bogart e que tinha no elenco atores e atrizes estadunidenses com experiência de treinamento no Método Suzuki, no Japão. Outra peça foi *Dionysus* (uma adaptação de *As Bacantes*, de Eurípedes) com direção de Suzuki, reunindo o elenco da *SCOT*, do qual faziam parte os

⁴² revitalize contemporary theatre in the United States through an emphasis on international cultural exchange and collaboration.

⁴³ Fonte das imagens 27 e 28: <<http://www.skidmore.edu/summertheater/about.php>>. Acesso em 19 de julho de 2015.

mesmos atores/as mesmas atrizes estadunidenses presentes na montagem de *Orestes*. A peça *Dionysus* foi apresentada no Brasil com mesma a formação de elenco apresentada na sessão inaugural da *SITI Company*. As apresentações foram feitas no *Parque da Independência*, na cidade de São Paulo, nos dias 07, 08 e 09 de maio de 1993. Lampe (1994, pp. 234-235) destaca a realização de dois simpósios nas primeiras edições dos programas de verão da *SITI Company*. O primeiro recebeu o título: Um Teatro para o Século XXI (*A Theatre for the 21st Century*); e o segundo: Colisão ou Colaboração: Intercâmbio Cultural Internacional nas Artes (*Collision or Collaboration: International Exchange in the Arts*) e foram feitos, respectivamente, em 1992 e 1993.



Imagem 28⁴⁴: espetáculo *Orestes* (1992).
Foto: Clemens Kalischer.



Imagem 29: espetáculo *Dionysus* (1992).
Foto: Clemens Kalischer.

Nos anos seguintes, de 1993 a 1996, Suzuki continuou à frente da direção artística da *SITI Company* junto com Bogart, desempenhando ações exclusivamente voltadas para a realização das temporadas de verão em Saratoga e Toga. Com a saída definitiva de Suzuki em 1997, a *SITI Company* expandiu seu campo de atuação para a cidade de Nova York, tornando-se, efetivamente, uma companhia teatral e não mais um instituto com atividades exclusivamente restritas a Saratoga. Até então, a dinâmica de trabalho da *SITI Company* incluía criar o espetáculo, organizar os *workshops* e responder pelas demandas de produção dos seus programas intensivos de verão.

É importante destacarmos que os espetáculos dirigidos por Bogart eram apresentados primeiramente em Toga, no Festival de Artes produzido pela *SCOT* e depois seguiam para Saratoga. E eram produções que articulavam somente o idioma inglês em cena. Além de *Orestes*, a *SITI Company* produziu as seguintes peças teatrais durante os 05 primeiros anos de colaboração mútua com a *SCOT*: *The Medium* (1993), *Small Lives/Big Dreams* (1994) e

⁴⁴ Fonte das imagens 29 e 30: *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 37, Número 1, 1993, pp.150 e 152.

Going Going, Gone (1995). Já Suzuki dirigiu *Waiting for Romeo* (1993), além de *Dionysus*, produções que levou aos Estados Unidos após cumprir as apresentações no Festival do Japão. Eram produções bilíngues, que contavam com atores e atrizes estadunidenses e japoneses/japonesas, em que cada qual falava seu idioma. Nenhum/Nenhuma integrante japonês/japonesa da *SCOT* participava das peças dirigidas por Bogart.

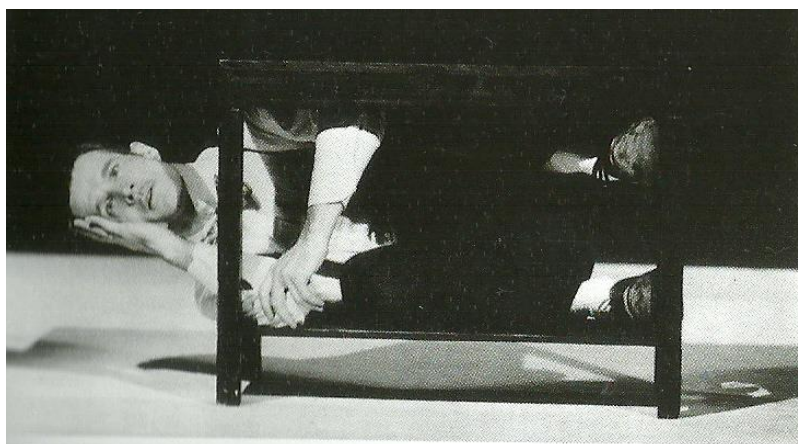


Imagem 30⁴⁵: espetáculo *The Medium* (1993). Foto: *SITI Company*.



Imagem 31: espetáculo *Small Lives/Big Dreams* (1994). Foto: *SITI Company*.

Outro dado importante sobre o projeto *SITI Company* diz respeito aos *workshops* que eram oferecidos. A experiência proporcionada pela combinação entre os distintos Métodos Suzuki, *Viewpoints* e Composição acontecia exclusivamente nas temporadas de verão da *SITI Company*. As técnicas *Viewpoints* e Composição não eram ensinadas nos *workshops* realizados em Toga, tampouco faziam parte da prática de treinamento da *SCOT*. Passados mais de 20 anos de fundação da *SITI Company*, a combinação entre Método Suzuki e

⁴⁵ Fonte das imagens 31 e 32. IRVIN, Polly. *Directores*. Barcelona: Océano, 2003, pp. 30 e 27.

Viewpoints, bem como a prática da Composição continua sendo explorada pelos/pelas integrantes da *SITI Company* em seu próprio treinamento, bem como ensinadas nos *workshops* oferecidos nas sedes mantidas em Nova York e Saratoga. A *SCOT* sustenta um trabalho constantemente revisitado sobre o Método Suzuki, sem que haja interferência de outra técnica em seu escopo de trabalho. Estes foram pontos delicados que surgiram ao longo dos anos de colaboração entre Bogart e Suzuki. Podemos dizer que o intercâmbio cultural internacional aconteceu apenas em poucos aspectos de suas práticas, considerando a abrangência que poderiam alcançar. Allain tece severas críticas ao projeto *SITI Company*, como quando diz que:

em nenhum lugar as dificuldades que surgem do contato inter-cultural são mais evidentes do que na companhia de Suzuki e Anne Bogart. A inércia do projeto levanta dúvidas sobre a viabilidade da colaboração internacional. Essa cooperação é possível, especialmente com um diretor como Suzuki que tem um longo histórico e uma visão muito singular?⁴⁶ (2009, p. 44)

O teor da abordagem de Allain, somado aos limites dados quanto a pureza do trabalho metodológico da *SCOT* e a intransponível barreira da língua nas produções da *SITI Company*, contribui para suplantar a ideia do intercâmbio cultural internacional como um movimento que não se concretiza plenamente. Entretanto, acreditamos que a dimensão imposta pelo desafio não impede ou diminui a legitimidade da tentativa. Um projeto de tal natureza implica, de antemão, o enfrentamento de dificuldades como as resistências culturais, a superação das idiossincrasias, do entendimento sobre o que significa ser colaborador/colaboradora e receber colaboração, dos lugares de conforto, das visões distorcidas/idealizadas que solicitam revisão etc. A fundação da *SITI Company* deixou seu legado, irrevogavelmente, ao menos como iniciativa de aproximar práticas artísticas, culturais e ideológicas radicalmente opostas entre si, buscando encontrar pontos de intersecção entre elas. Contribuiu, também, ao expor as diferenças como uma condição inerente da sociabilidade, que precisa ser questionada e enfrentada por meio de práticas perseverantes e, inevitavelmente, pela formação de parcerias.

Mediante o que expusemos ao longo dos parágrafos anteriores, foi possível constatar a dimensão e os riscos que estiveram envolvidos no projeto de fundação da *SITI Company*. Lampe (1994, pp. 235-236) chama atenção para a vitalidade com a qual Suzuki liderou este

⁴⁶ Nowhere are the difficulties that arise in cross-cultural contact more evident than in Suzuki's enterprise with Anne Bogart. The inertia of this project raises doubts about the feasibility of international collaboration. Is such cooperation possible, especially with a director like Suzuki who has a long track record and a very singular vision?

empreendimento. Superou os obstáculos financeiros encontrados na primeira edição, garantindo patrocinadores de peso para a edição seguinte, como a *AT&T* (corporação do ramo das telecomunicações dos Estados Unidos) e a companhia aérea *All Nippon Airways*, além dos apoios financeiros e institucionais recebidos da *Japan Performing Arts Center* e *Japan US Friendship Commission*. Segundo Cormier, Bogart demonstra gratidão frente aos esforços de Suzuki e reconhece que sem ele a “[...] *SITI* nunca teria chegado a existir”⁴⁷ (2005, pp. 99-100).

Atualmente, a *SITI Company* se mantém com os recursos financeiros arrecadados nos pagamentos dos *workshops* oferecidos em Nova York e Saratoga, pelos programas de ensino como o *SITI Conservatory* (com atividades iniciadas em 2013), com as turnês internacionais de seus espetáculos em repertório e pelos sistemas contínuos de doações (*donations*) – comuns nos Estados Unidos.



Imagem 32⁴⁸: integrantes da *SITI Company* (2013). Da esquerda para a direita: Darrom L. West (*designer* de som), Gian-Murray Gianino (ator), Stephen Duff Webber (ator), Tom Nelis (ator), Kelly Maurer (atriz), Will Bond (ator), Ellen Lauren (atriz e codiretora), J. Ed Araiza (ator), Leon Ingulsrud (ator e codiretor), Brian H. Scott (*designer* de luz) e Anne Bogart (diretora). Abaixo, da direita para a esquerda: Akiko Aizawa (atriz) e Barney O’Hanlon (ator).
Foto: *SITI Company*.

⁴⁷ *SITI* would never have come into being.

⁴⁸ Fonte: <<http://siti.org/content/siti-company-members>>. Acesso em 04 de dezembro de 2013.

1.3 Apontamentos sobre o Método Suzuki

Optamos por fazer uma abordagem sucinta do Método Suzuki nesta parte da dissertação, concentrando as informações elementares envolvidas na prática. Organizamos a nomenclatura dos exercícios e uma breve descrição sobre cada um deles, considerando a experiência do pesquisador (Lodi) nas práticas desenvolvidas junto à *SITI Company* e à *SCOT*. Nosso objetivo ao disponibilizar esse conteúdo visa contribuir para a atualização dos procedimentos relativos ao Método Suzuki ainda não disponíveis em idioma português. A referida atualização de que estamos tratando chegou a ser publicada pela *SCOT* em inglês, na forma de um livro que reúne diversas reflexões sobre a prática do Método Suzuki fora do Japão. Este material, de circulação restrita, resultou do *Simpósio Internacional sobre o Método Suzuki de Treinamento de Atores (International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training)*. Alguns artigos compilados no livro foram cedidos pela *SCOT* ao pesquisador (Lodi), sendo este um documento essencial em que nossa escrita sobre o referido método está baseada. Voltaremos a contemplar o Método Suzuki oportunamente em diversas discussões presentes neste capítulo e também no capítulo II. Antes disso, apontaremos os aspectos gerais pertinentes aos objetivos almejados por Suzuki ao proceder com tal prática de treinamento.

Apresentando elementos vistos nas artes marciais, danças clássicas e nos tradicionais teatros japoneses *Noh* e *Kabuki*, o Método Suzuki resulta em uma gramática de movimentos denominada de *Gramática dos Pés*. A execução dos exercícios pressupõe uma relação de aprofundamento das sensações do corpo humano, por meio de um intenso despertar de energias destinadas a engajar um efetivo contato dos pés com o chão. Alguns dos movimentos são pontuados por um golpe denominado *stomp*, principal elemento do Método Suzuki. Consiste em bater os pés no chão vigorosa e alternadamente. Para Suzuki, esta ação evoca uma sensibilidade básica que deve ser desenvolvida pelos atores/pelas atrizes, como uma “hipótese operacional”⁴⁹ (2002, p. 155) capaz de tornarem efetivas as imagens que se empenham em criar.

Os exercícios que compõe o método são denominados por Carruthers e Yasunari (2007) de disciplinas de atuação. Este termo foi traduzido dos *Kanjis* 訓練, ou ainda, em alfabeto japonês *Katakana* トレーニング. A transliteração para o alfabeto da língua portuguesa equivale, respectivamente, a *Kunren* (leia-se Kuunen) e *Torēningu* (leia-se Toreeningu). O significado literal de *Kunren* e *Torēningu* é treinamento. Sucessivas traduções

⁴⁹ operational hypothesis.

destas terminologias culminaram por caracterizar especialmente *Kunren* como uma atividade diferenciada das noções tradicionais de treinamento, no contexto de uma prática própria de atores/atrizes. No entanto, remete ao mesmo sentido de treinamento discutido nesta dissertação, cuja instrumentalização técnica levanta diferentes questões referentes à atuação, sobretudo a relação com o espectador e a qualidade do engajamento dos atores/das atrizes sobre o próprio trabalho físico e vocal.

Em algumas das disciplinas de atuação, músicas e/ou comandos sonoros realizados pelo instrutor/pela instrutora são utilizados como recurso complementar, seja para marcar um ritmo específico, seja para determinar alguma dinâmica à realização dos movimentos. Suzuki adota tais procedimentos com o intuito de fazerem emergir níveis de expressividade corporal cuja assimilação se revele ao ator/à atriz como um segundo instinto. Pretende viabilizar não somente a sensação de se estar em estado de ficção no palco mas, sobretudo, enfatizar o trabalho de ação vocal no teatro.

Tecnicamente falando, meu método consiste em um treinamento para aprender a falar poderosamente e com clara articulação e também aprender a fazer o corpo todo falar, mesmo quando este permanece em silêncio. Desta forma, o ator pode aprender a melhor maneira de existir no palco. Ao aplicar este método, quero tornar possível para atores desenvolverem suas habilidades físicas expressivas e nutrir uma tenacidade na concentração⁵⁰ (2002, p. 155).

Existem materiais bibliográficos disponíveis em que o Método Suzuki aparece descrito minuciosamente. Allain (2009), Brandon (1978), Carruthers e Yasunari (2007) e Lampe (2001) são consideradas as principais referências, as quais nós indicamos àqueles/àquelas que se interessam em informações pormenorizadas sobre o assunto. O procedimento adotado pelos autores (Allain, Brandon e Carruthers) e pelas autoras (Lampe e Yasunari) de tais textos foi a documentação através da experiência pessoal. Isso posto, pudemos identificar distinções quanto aos conteúdos articulados nas abordagens de cada autor/autora, já que cada um deles/delas manteve contato com a *SCOT* em um período histórico específico.

No Brasil, importantes contribuições foram deixadas como resultado de pesquisas realizadas sobre o Método Suzuki, ou de outros aspectos relacionados às práticas da *SCOT* e/ou de Tadashi Suzuki. Certamente a dissertação de mestrado de Santos (2009) reúne o material mais consistente produzido até então. Salientamos, ainda, os trabalhos de Castilho

⁵⁰ Technically speaking, my method consists of training to learn to speak powerfully and with clear articulation, and also to learn to make the whole body speak, even when one keeps silent. It is thus that actors can learn the best way to exist on the stage. By applying this method, I want to make it possible for actors to develop their ability of physical expression and also to nourish a tenacity of concentration.

(2012), Fortuna (2000) e Coimbra (2009) – este último produzido como resultado das pesquisas realizadas no grupo *O corpomente em cena*.

A contribuição que trazemos aqui possui características similares aos trabalhos acima mencionados. Imbricam experiência pessoal do pesquisador (Lodi) e um material bibliográfico ainda indisponível no Brasil, o que possibilita o compartilhamento das alterações recentemente efetivadas pela *SCOT* sobre o Método Suzuki. O foco destas modificações foi criar parâmetros para orientar um treinamento básico que pudesse ser conduzido pelos/pelas artistas autorizados/autorizadas por Suzuki a difundir seu método fora do Japão. Abaixo, descrevemos as disciplinas de atuação segundo esta versão mais recente e relativa ao treinamento básico, cujas atividades são realizadas em palco italiano. Todos os exercícios possuem nomenclaturas em japonês. Porém, alguns deles costumam ser divulgados oficialmente apenas em inglês, idioma sobre o qual nos baseamos para realizar as traduções para o português.

- **Disciplina de Atuação nº 01 – Golpes (*Stomping*):** consiste em realizar golpes dos pés contra o chão durante quase três minutos consecutivos, seguindo o ritmo determinado por uma música. Ao realizar o golpe, a parte de cima do corpo deve permanecer imóvel (nem por isso tensionada), sem reverberar o impacto dos referidos golpes. Nos segundos finais da música, os/as praticantes devem se organizar lado a lado, em linha, no fundo do palco e de costas para a público. Os movimentos de golpes dos pés contra o chão devem ser finalizados ao mesmo tempo em que a música acaba, momento em que todas as pessoas devem direcionar o corpo contra o chão imediatamente, como em uma queda.

Shakuhashi: termo japonês que significa “flauta de bambu”. Este exercício, em geral, é feito na sequência da disciplina nº 01 *Stomping*. Os/as praticantes, deitados no chão, devem voltar à posição vertical, organizando o movimento pelo deslocamento do centro do corpo, impulsionando somente as pernas contra o chão. Todos/todas devem fazer isso ao som de uma música instrumental de Shakuhashi. Há uma trajetória envolvida neste exercício: 1) levantar-se do chão já se posicionando de frente para o público; 2) caminhar lentamente em direção à boca de cena movimentando os braços em estilo livre e no mesmo andamento da caminhada; 3) num momento específico da música previamente indicado, fazer um giro de 360° em torno de si mesmo e continuar a caminhada, até chegar ao limite da boca de cena e sustentar a imobilidade total do corpo, incluindo uma posição específica para os braços – também em estilo livre. Tal

exercício conjuga elementos de improvisação e ações em uníssono e, apesar de envolver aspectos da atuação, não é denominada como uma disciplina de atuação isolada.

- **Disciplina de Atuação nº 02 – Slow Ten:** optamos não traduzir este termo, pois se trata da redução de *Slow ten tekka ten*, também usado para se referir a essa disciplina de atuação. Saltzberg esclarece que esse nome não diz respeito ao numeral dez (*ten*) “[...] sendo a transcrição do som do tambor da música que acompanha [o exercício – grifo nosso]”⁵¹ (2011, p. 144). Os/as praticantes se posicionam em uma das extremidades laterais do palco para atravessá-lo, em uma caminhada lenta, que envolve simultaneamente, movimentos partiturizados dos pés contra o chão e do deslocamento do centro do corpo. Ao chegar na extremidade oposta do palco, uma pausa deve ser realizada. Em seguida, num momento específico da música que é previamente indicado, fazer um giro de 180° em torno de si mesmo, retomando a caminhada de volta para o lugar de onde partiu.
- **Disciplina de Atuação nº 03 – Exercícios básicos (*Basic exercises*):** composto por 03 exercícios denominados de Básico 01, Básico 02 e Básico 03 que reúnem movimentos intervalados, feitos sequencialmente e em pé. Neles, são trabalhados aspectos práticos ligados ao equilíbrio corporal, transferência de peso do corpo sobre os pés, imobilidade, flexibilidade, padrão de respiração e concentração. Assim como nas demais disciplinas de atuação, os padrões de movimentos vistos nestes exercícios se referem a uma divisão do corpo humano assim entendida: o centro de gravidade (*center of gravity*) – região do quadril; parte baixa do corpo (*low body*) – pernas e pés; parte de cima do corpo (*upper body*) – torso, cabeça e braços.
- **Disciplina de Atuação nº 04 – Posições de estátuas sentadas e em pé (*Sitting and Standing Statues*):** o foco dessa disciplina consiste em sustentar a imobilidade do corpo em cena, modificando rapidamente o padrão corporal entre uma posição e outra. As mudanças de posição são sinalizadas por quem conduz o treinamento, que utiliza para isso um instrumento de bambu chamado *shinai*, o qual é batido contra o chão produzindo um som curto e agudo. Nas posições sentadas, o quadril deve ser mantido apoiado sobre os ísquios. A posição de preparação é feita colocando a sola dos pés no chão e joelhos apontados para cima, como que formando um triângulo com as pernas. O queixo deve ser levemente direcionado ao peito e o olhar voltado para o chão. As

⁵¹ being the written transcription of the drumming sound of the accompanying music.

mãos devem tocar suavemente as canelas, de modo que os braços estejam estendidos pela parte de fora das pernas. Ao som do *shinai*, os movimentos devem ser feitos ao mesmo tempo e imediatamente: sustentar as pernas fora do chão em uma posição em estilo livre; manter os ísquios apoiados no chão; promover um sutil deslocamento da parte de cima do corpo para trás, sem comprometer a posição estendida da coluna; dirigir o olhar para a plateia. Este é o primeiro exercício em que a voz é trabalhada. As posições em pé são feitas de 3 diferentes maneiras, mantendo a parte de cima do corpo verticalizada e sustentando o controle da respiração: 1) com os joelhos esticados, peso do corpo apoiado sobre os metatarsos e calcanhares fora do chão – nesta posição, o quadril estará posicionado distante do chão; 2) com os joelhos dobrados, pés apoiados sobre os metatarsos e calcanhares fora do chão, de modo que o quadril esteja em uma distância média entre o chão e a posição anterior; 3) com os joelhos completamente dobrados, pés apoiados sobre os metatarsos e calcanhares fora do chão – nesta posição, o quadril estará posicionado próximo ao chão. Há, ainda, a posição inicial, para a qual sempre se deve retornar entre a execução de uma das 3 possibilidades descritas anteriormente. A posição inicial consiste em baixar ao máximo quanto for possível os quadris em direção ao chão. Para isso, deve-se articular os joelhos, ficando na posição de cócoras: quadris próximos ao chão, quase encostados nos calcanhares sem que as solas dos pés saiam do chão. O peso da cabeça deve ser cedido para baixo, de modo que o queixo fique próximo ao peito. Os braços ficam posicionados ao longo do corpo, livres de tensão, posicionados para fora das coxas.

- **Disciplina de Atuação nº 05 – Caminhadas (*Walks*):** cada uma das 11 caminhadas privilegia um procedimento específico sobre a relação de apoio dos pés contra o chão e como isso altera o posicionamento corporal no deslocamento. É possível reconhecer nessas caminhadas certos padrões de movimentos presentes em manifestações tradicionais do Oriente, como o *Kathakali* indiano e os teatros *Nô*, *Kabuki* e *Kyogen* japoneses. **Nossa descrição das caminhadas contempla especificamente o padrão de posicionamento dos pés.**

Caminhada 01 – Golpes (*Stomping*): similar à disciplina nº 01, os pés são golpeados alternadamente contra o chão.

Caminhada 02 – Pés de pombo (*Pigeon-toed*): essa caminhada envolve uma rotação das pernas como um todo, para posicionar os pés no chão de modo que os dedos apontem para as diagonais opostas. Exemplo: dedos do pé direito devem apontar para

a diagonal esquerda. Os pés devem ser movimentados para a frente com a sola aderindo ao chão, deslizando-a em movimentos semicirculares.

Caminhada 03 – Pés arqueados ou sola de fora (*Bowlegged*): os pés devem apoiar o chão unicamente com a extremidade de fora, como se as solas dos pés direito e esquerdo estivesse “olhando” uma para a outra. Os passos devem ser dados tirando um pé por vez do chão, desenhando uma esfera no ar em sentido horário.

Caminhada 04 – Sola de dentro (*Insole*): posição de pés oposta à caminhada 03. As solas devem “olhar” para as respectivas laterais. Exemplo: sola do pé direito deve “olhar” para a lateral direita. Sendo assim, o apoio se dá pela parte interna do pé. Para dar o passo, é necessário levantar a perna lateralmente, elevando a sola do pé na direção para a qual ela está voltada, devolvendo o pé ao chão pisando com a parte interna.

Caminhada 05 – Metatarso ou Ponta dos pés (*Tiptoe*): os pés ficam apoiados somente sobre os metatarsos. Os passos são dados elevando-os minimamente do chão.

Caminhada 06 – Deslizando de lado (*Side slide*): a frente do corpo deve ficar voltada para o público e o movimento deve ser iniciado com o pé que está voltado **para dentro do palco**. Com os pés juntos e paralelos, deslizar a sola do pé desenhando um semicírculo no chão, sustentando uma pausa breve depois. Fazer o mesmo movimento com o outro pé, retomando a posição dos pés juntos e paralelos, sustentando igualmente uma pausa breve.

Caminhada 07 – Cruzada lateral (*Side cross*): na mesma posição corporal em que se inicia a caminhada 06, elevar o pé que está voltado **para fora do palco** e pisa-lo ao lado do pé oposto. As solas dos pés devem permanecer tocando o chão. Entre o movimento de subida do pé e a pisada, realizar uma pausa breve.

Caminhada 08 – Cruzada lateral com meia volta (*Side cross with half turn*): exatamente o mesmo movimento da caminhada 07, adicionando um giro de 180° a cada duas pisadas feitas.

Caminhada 09 – Golpes feitos de lado (*Side stomp*): mesmo movimento da caminhada 01, feita com a frente do corpo voltada para o público, começando a golpear com o pé que estiver voltado **para dentro do palco**. Entre os golpes, realizar uma pausa breve.

Caminhada 10 – *Shuffling*: expressão popular entre os praticantes de dança de rua nos Estados Unidos, diz respeito a uma qualidade de movimentação em que os pés nunca saem totalmente do chão, elevando apenas o metatarso. Segundo o *Dicionário*

americano de expressões urbanas⁵², um movimento *shuffling* (*shuffling movement*) dos mais conhecidos aparece na coreografia denominada de caminhada na lua (*moonwalk*), notabilizada pelo cantor Michael Jackson. No Método Suzuki, esta caminhada é feita passando paralelamente um pé por vez em andamento rápido. Os calcanhares devem aderir ao chão, sem que sejam levantados durante o deslocamento.

Caminhada 11 – *Shuffling com joelhos dobrados* (*Shuffling with bent knees*): mesmo padrão da caminhada 10, feita com os joelhos totalmente dobrados e o quadril próximo do chão. Nesta posição, ao contrário da caminhada 10, os metatarsos devem aderir ao chão e os calcanhares serem mantidos elevados. É importante não sentar o quadril sobre os calcanhares, senão mante-lo minimamente afastado deles. Allain atribui a essa caminhada o nome de “caminhada de pato”⁵³ (2009, p. 110), termo também utilizado por alguns integrantes da *SITI Company*. Na experiência em Toga, em 2014, Suzuki orientou os/as participantes do treinamento para que esta denominação sobre a referida caminhada fosse evitada, por conferir – segundo ele – um entendimento distorcido de seus objetivos.

- **Disciplina de Atuação nº 06 – Básico seis (*Basic Six*):** trata-se de um padrão rítmico que se repete ciclicamente, em que são alternadas células de movimentos físicos de braços, pernas e quadril, sonorização de vogais, manutenção da imobilidade e o trânsito por diferentes andamentos.

1.4 O treinamento no discurso de Anne Bogart na *SITI Company*

Treinamento está historicamente associado a uma prática, ou um conjunto de práticas que formalizam um processo perene de investigação sobre a arte de ator/atriz. Burnier nos lembra, retomando Étienne Decroux (1898-1991), que esta é uma arte **de** ator. “Ele [Decroux] se refere a uma arte que emana do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do ‘ser ator’. E não à arte **do** ator, pois ela não lhe pertence, ele não é seu dono, mas é quem a concebe e realiza” (2001, p. 18). Nesse sentido, quando a palavra treinamento é utilizada para se referir a uma prática teatral, está necessariamente relacionada às práticas próprias da arte de ator/atriz. Não por acaso, a terminologia usualmente empregada para se referir ao conceito de treinamento em teatro é treinamento de ator (*actor training*). Segundo

⁵² Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Shuffling>>. Acesso em 04 de abril de 2015.

⁵³ duck walk.

Cummings (2006), o treinamento na *SITI Company* é composto por três técnicas distintas entre si: o Método Suzuki, *Viewpoints* e Composição. O objetivo é promover experiências complementares, assentadas na combinação entre os variados elementos encontrados em tais práticas.

Por hora, convém destacar que, para Bogart, o Método Suzuki e o *Viewpoints* são duas técnicas de treinamento de ator que não se constituem como práticas estritamente ligadas ao ofício da direção teatral. A relação que Bogart estabelece entre essas técnicas teatrais e a prática da direção teatral, nas palavras de Nunes, não consiste em uma “[...] aplicação direta dos exercícios de *viewpoints* [e Método Suzuki – grifo nosso] para dirigir ou conceber espetáculos” (2014, p. 06). Tem mais a ver com a manutenção de certos princípios, tal como o ar necessário para manter uma chama acesa. Nesse sentido, torna-se relevante que o treinamento aconteça mesmo nos períodos em que os/as artistas teatrais, em especial atores/atrizes e diretores/diretoras, não estejam envolvidos/envolvidas diretamente com a criação de alguma obra artística propriamente dita, como um espetáculo teatral por exemplo. Bogart desvincula o treinamento da produção artística, conferindo-lhe importância fora da esfera dos resultados imediatos:

Sinto que o treinamento, o calor da prática, é uma necessidade em curso no teatro e existe a fim de promover um lembrete constante da questão crucial: como reunir a coragem, força e concentração para enfrentar uma tela em branco com humildade, vulnerabilidade e abertura?⁵⁴ (2014, p. 29)

A compreensão do conceito de treinamento em teatro para Bogart se alinha a algo como uma prática continuada que se fundamenta sob referências artísticas e filosóficas, orientadas por certos procedimentos e condutas – os princípios, dos quais trataremos de forma mais apurada ainda neste capítulo. Féral afirma a recorrência de abordagens sobre o treinamento, tal qual aquelas empregadas por Bogart na *SITI Company*: um processo de aprendizagem alheio ao ímpeto de consagrar resultados objetivos, no sentido de gerar compromisso com a produção de alguma obra artística.

O treinamento já não está necessariamente vinculado ao espetáculo. Não é visto de modo funcionalista, como um processo que dá competências diretamente utilizáveis [...]. A maior parte dos exercícios, gestos, movimentos descobertos no decorrer do treinamento não serão importadas tais quais para a cena. Mais do que o resultado, é o próprio processo que importa (2000, p. 10).

⁵⁴ I feel that training, the heat of practice, is an ongoing necessity in the theater and exists in order to promote a constant reminder of the crucial question: how to rally the courage, strength and concentration to face a blank canvas with humility, vulnerability and openness?

Na *SITI Company*, o conteúdo do treinamento de atores é proveniente da combinação entre o Método Suzuki e o *Viewpoints*. Quanto à Composição, nos parece incipiente considerá-la uma técnica de treinamento nos termos aqui tratados, ainda que seja mencionada por Cummings (2006) como sendo uma das práticas adotadas por Bogart na *SITI Company* com esta finalidade. A Composição é uma versão inspirada nos procedimentos de criação coreográfica que Bogart conheceu estudando com Aileen Passloff, como já mencionado neste capítulo. Segundo Lampe “[...] de particular importância foram aulas de composição ensinadas por Aileen Passloff que inspiraram Bogart, mais tarde, a se referir ao seu próprio processo de direção como composição”⁵⁵ (1994, p. 24). Cabe ressaltarmos que a Composição foi a primeira técnica com a qual Bogart teve contato, entre as três práticas desenvolvidas pela *SITI Company*. Talvez ela seja uma técnica de composição cênica, como o próprio nome sugere. Uma abordagem que culmina na geração, desenvolvimento e definição de um vocabulário teatral para ser articulado em uma obra propriamente dita. Contudo, dados os limites da pesquisa que nos propusemos realizar nesta dissertação, vamos concentrar nossas investigações sobre o Método Suzuki e o *Viewpoints*.

1.5 A palavra treinamento

A palavra “treinamento” surgiu no século XX. Uma de suas raízes etimológicas é a palavra do latim *trahere*, relacionada a “perseverança”, “prolongamento do tempo”. Essa mesma palavra traz ideias de ações humanas que se faz com o corpo, como “puxar”, “arrastar pelo chão”, “puxar em direções diversas”. As variações de *trahere*, como *traginare* e *tragere*, apontam para uma recorrente utilização dessa palavra em relação a algo que exige a superação de limites físicos, como “arrastar seu corpo fatigado”, “arrastar-se ao suplício”.

As mais antigas atribuições dadas à palavra treinamento remontam ao francês antigo, cuja palavra *trainer* derivou do latim *trahere*. Segundo Féral (2000), a palavra inglesa *training* provém do francês, sendo atestada em 1440. Ainda de acordo com Féral, treinamento (*training*) está intimamente vinculado às noções de aprendizagem, exercício, instrução e educação. E se refere, indistintamente, a procedimentos militares para o combate, práticas esportivas ou adestramento de animais. Mesmo sendo empregada para designar práticas teatrais no Oriente e Ocidente há mais um século, o termo treinamento ainda não possui tal

⁵⁵ Of particular importance were composition classes taught by Aileen Passloff which inspired Bogart later on to refer to her own directing process as composition.

entrada específica em dicionários de idiomas como o francês, inglês, japonês e português do Brasil.

A palavra treinamento tem sido utilizada, também, para se referir aos processos de capacitação profissional, em que funcionários de diversos setores empresariais assimilam padrões de comportamento os quais devem empregar no ambiente de trabalho. Quando uma empresa divulga: “nossos funcionários são treinados/nossas funcionárias são treinadas”, explicita a uniformização das condutas as quais os/as profissionais foram submetidos/submetidas. Sendo assim, não se pode esperar desses funcionários/dessas funcionárias outras atitudes diferentes de um padrão estabelecido. Ao contrário do que costuma acontecer no ambiente artístico, sobretudo no entendimento que Bogart faz do treinamento como prática teatral, no ambiente empresarial isso significa uma conquista – buscada arduamente pelas corporações.

Há aqueles diretores/aquelas diretoras teatrais que empregam noções de treinamento diretamente em processos de montagem. Isso ocorre principalmente quando uma criação propriamente dita envolve a execução de qualidades técnicas específicas. Costuma-se dizer que em casos como esse acontece uma “preparação” e não um treinamento. Também ocorre de diretores/diretoras designarem indistintamente aos seus processos uma dessas nomenclaturas, treinamento e/ou preparação, com o objetivo de evidenciar um entendimento utilitário de técnicas de treinamento como procedimento metodológico de direção teatral. Herrington (2000), Saltzberg (2011) e Winkler (2002) são exemplos de autores estudados e que fazem essa relação direta, especificamente sobre as técnicas de treinamento combinadas na *SITI Company*. Essa discussão vem sendo ampliada no panorama dos estudos teatrais feitos no Brasil, tendo em vista um número expressivo de artistas autodenominados preparadores/autodenominadas preparadoras, sempre vinculados/vinculadas a algum grau de especialidade, como por exemplo preparador/preparadora de elenco, de movimento, de circo, de dança, musical etc.

Mesmo sendo uma investigação enriquecedora para o tema de nossa pesquisa, não se trata de um objetivo nosso estendê-la aqui. Acreditamos que ambas as palavras podem traçar pontos de convergência enquanto conceitos ligados ao teatro. Aos interessados/às interessadas em um estudo aprofundado indicamos as leituras de Leuback (2015), Azevedo (2009) e Tavares (2010; 2013), artistas dedicados/dedicadas a discutir treinamento e preparação em teatro no Brasil.

1.6 O conceito de treinamento atravessando os séculos XX e XXI

Conforme demonstramos nos últimos parágrafos da seção anterior, talvez seja inviável dizermos tacitamente o que é um treinamento, ou estabelecermos uma assertiva definição conceitual dadas as variações que o uso do termo tem gerado no âmbito das práticas teatrais. Se há alguma afirmação que possamos fazer nesse sentido, é a de que o treinamento tem se consolidado como um conceito relacionado à prática teatral segundo critérios definidos por um diretor/uma diretora teatral, que o identificam como tal. Cabe ressaltar que sustentamos tais afirmações segundo a definição apresentada por Hodge sobre o diretor teatral moderno, cujas características estão relacionadas a duas atividades principais que lhes são inerentes:

Em primeiro lugar e mais obviamente, o diretor tem promovido a oportunidade para uma análise mais objetiva da natureza do trabalho do ator – em particular o desenvolvimento de sistemas e disciplinas de treinamento. Em segundo lugar, e mais importante ainda, o diretor tem ajudado a mediar e negociar a questão central da atuação: *the tension between the actor's self and the actor's role*⁵⁶ (2010, p. XXII⁵⁷).

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de esclarecer nossa opção por manter a última frase da citação acima no original em inglês. Em uma tradução literal, a frase poderia ser “a tensão entre o eu do ator e a de seu papel”. Implica em sabida dificuldade traduzir o termo *self*, ainda mais em se tratando de um conceito amplamente estudado em psicologia com diferentes conotações. Interpretamos ser mais próxima das intenções do autor esclarecer que o diretor teatral moderno tem ajudado a mediar a tensão existente entre o ator (a pessoa-ator/atriz, o/a artista) e sua relação com o papel que deve desempenhar pela força do ofício – e não a personagem de um texto, o qual poderá vir um dia a realizar em um espetáculo. O termo *role*, tal como apresentado na frase, pode sugerir ambos os entendimentos – de papel enquanto ofício e personagem – e que, no uso formal da língua, são utilizações corretas. O treinamento, nesse caso, responde por uma das disciplinas do trabalho de ator/atriz promovido por diretores/diretoras com o intuito de efetivar a referida mediação.

É significativo que uma das atribuições do diretor teatral moderno seja mensurar parâmetros sobre as condições em que a arte de ator/atriz deve ser realizada. Sob essa premissa, diversos diretores teatrais atravessaram o século XX providenciando práticas

⁵⁶ Firstly, and most obviously, the director has furthered the opportunity for a more objective examination of the nature of the actor's work - in particular the development of systems and disciplines of training. Secondly, and more fundamentally, the director has helped to mediate and negotiate the central issue of acting: the tension between the actor's self and the actor's role.

⁵⁷ A indicação de página aparece na publicação original em algarismo romano.

sistematizadas, denominadas de treinamento, visando aperfeiçoar as técnicas próprias da arte de ator/atriz. Suas características envolvem ainda a participação definidora sobre todos os aspectos criativos do teatro, cabendo a ele a palavra final sobre o que deve ou não ser aproveitado em uma produção. Em outras palavras, podemos dizer que esse processo contribuiu para que se configurasse uma hierarquia artística, na qual o diretor desempenha uma função de liderança. Cummings (2006) compreende o diretor teatral moderno como um artista potencialmente autoritário, caracterizado pelo acentuado poder de decisão exercido sobre todos os domínios do teatro, em especial àquelas da arte de ator/atriz.

A tese mais recorrente sobre o surgimento do diretor teatral moderno destaca a atividade artística do Duque Georg II de Saxe-Meiningen (1826-1914) como precursor do modelo acima mencionado. Segundo Wagner, Meininger assumia uma posição distanciada da “realidade” da cena, concebendo uma unidade estética com a finalidade de obter uma harmoniosa relação entre os diversos elementos que compunham o espetáculo teatral. Preocupava-se não somente com a qualidade da interpretação dos atores, limitada à “correta” entonação do texto dramático, bem como em criar caracteres dentro de um ambiente teatral, levando em consideração o ator/a atriz e suas ações cênicas.

O diretor terá acima de tudo de possuir uma qualidade essencial: visualizar os atores a agir no espaço cênico. Só o diretor terá autoridade artística e segurança suficientes para indicar aos atores como devem interpretar, dizer e movimentar-se no palco e que espécie de interpretação e que intensidade devem dar a cada cena (1978, p. 229).

Desenvolvendo este raciocínio, Hodge (2000) destaca o treinamento como um fenômeno que se consolida no século XX sob duas circunstâncias:

1) a apropriação do treinamento por centros europeus de formação de atores/atrizes, como escolas, ateliês, conservatórios etc. Nas palavras de Cruciani, a atividade pedagógica própria dessas instituições eram conduzidas essencialmente por diretores e incluía “[...] a busca de ‘leis’ para pensar e justificar uma grade operativa de formação e a experimentação do trabalho expressivo para dar forma e fazer existir uma ideia e uma cultura [da educação teatral – grifo nosso]” (2012, p. 34);

2) o surgimento de grupos artísticos que adotaram e difundiram o treinamento como prática teatral como reação aos modelos consolidados pelas escolas. Vale ressaltar que os processos seletivos adotados pelas escolas, que acarretam inevitavelmente um processo de exclusão,

foram um dos fatores responsáveis por conferir ao treinamento um caráter de **prática de resistência**. Os exemplos mais reconhecidos neste particular são o *Teatro-Laboratório de Wrocław* e o *Odin Teatret*, fundados respectivamente pelos diretores Jerzy Grotowski, na Polônia e Eugenio Barba, na Noruega e, depois, Dinamarca.

Grotowski e Barba são diretores frequentemente lembrados devido às suas proposições de práticas teatrais denominadas de treinamento, cujo percurso inspirou o aparecimento de grupos fundamentados em prerrogativas semelhantes. Entre os muitos exemplos, destacamos o grupo *LUME*, no Brasil; o *Yuyachkani*, no Peru; o *Via Theater* – do qual Bogart foi integrante e já mencionado neste capítulo; o *TEC (Teatro Experimental de Cali)* e o *Grupo La Candelaria*, ambos da Colômbia; e o *Teatro Pontedera (Fondazione Pontedera Teatro)*, na Itália.

Alguns dos principais diretores teatrais reconhecidos em âmbito internacional em virtude de suas proposições de treinamento e assim destacados por Féral (2000) e Hogde (2000; 2010) são: Jacques Copeau, Jacques Lecoq, Charles Dullin, Max Reinhardt, Étienne Decroux, Antoine Vitez, Tadashi Suzuki, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Adicionamos os seguintes diretores teatrais brasileiros, consagrados pelas suas proposições de treinamento: Luís Otávio Burnier (1956-1995); Antunes Filho (1929-); Antonio Araújo (1966-); Enrique Diaz (1967-). Em relação a outros países da América Latina, destacamos os nomes de Fernando Montes, Enrique Buenaventura e Santiago García (Colômbia); Marcos Martinez (México) e Miguel Rubio (Peru).

As diferentes experiências associadas ao treinamento em teatro, aliadas às abordagens que as práticas adquiriram desde então reforçam nossa compreensão sobre o treinamento como um conceito líquido. Se valendo das palavras de Bauman, podemos dizer que o treinamento e o diretor/a diretora teatral passam, no contexto contemporâneo, por processos de “[...] modernização compulsiva, que intensifica a si mesma, [fazendo com que] nenhuma das formas mantenha seu aspecto por muito tempo” (2013, p. 16). Ao desenvolver reflexões pertinentes aos conceitos discutidos por Bauman (2001), em especial à *modernidade líquida*, constatamos que Bogart frequentemente revisita os parâmetros – a respeito de seu trabalho na *SITI Company* – situando-os às margens das categorias sobre as quais o diretor teatral foi definido na perspectiva da modernidade, evitando, por exemplo, a pecha de treinadora de atores/atrizes.

[...] com frequência os atores esperam que seus diretores lhes digam o que fazer e os diretores, conseqüentemente, assumem que seu trabalho é dirigir os atores. Mas, em última instância, se você considerar o todo, o trabalho do diretor não é dirigir o ator; antes, o trabalho do diretor é dirigir a peça. Ao invés de sufocar o ator, o diretor deve estar atento ao quadro geral. Enquanto o diretor se ocupa de dirigir a peça, os atores precisam de espaço para, consciente e intuitivamente, dirigir seus próprios papéis⁵⁸ (2014, p. 83).

De outro modo, Bogart busca enfatizar a importância da contribuição que pode ser dada pelo diretor/pela diretora no treinamento ao “[...] atuar como um facilitador e uma peneira”⁵⁹ (in Mufson [2009?])⁶⁰. Olsberg afirma que interessa a Bogart fazer com que o treinamento gere uma atmosfera em que os atores/as atrizes “[...] sintam que eles são os criadores do trabalho [...] ao invés de ser dito ditatorialmente [por um diretor – grifo nosso] o que fazer”⁶¹ (1994, p. 25). Complementando esse raciocínio, destacamos abaixo uma declaração em que Bogart descreve de que maneira sua compreensão de treinamento reflete nas relações artísticas estabelecidas com atores/atrizes:

Eu nunca digo a um ator exatamente o que fazer. Eu vou dizer: “Acho que sei que se trata de uma linha diagonal”. Eu direi coisas como: “Faça uma escolha, e experimente essa escolha na palavra *it*”. Ou talvez: “Sua mão deveria estar na beira da mesa”. Mas o ator fez a escolha de abaixar a sua mão. Muitas pessoas confundem isso no meu trabalho. Acham que eu digo o tempo todo o que todos devem fazer. Eu não tomo as primeiras iniciativas. Faço ajustes e coordeno ações. Não digo “Comecem aqui, vão para lá e façam aquilo”. Mas eu interrompo bastante. Se lhe digo “vai” e você parou e virou para esquerda, eu poderia dizer: “legal, poderia começar novamente e talvez virar a esquerda nessa palavra”? Aí você faz aquilo novamente e talvez não funcione e tudo bem. Porque você é o líder. Estou lhe seguindo. Essa é a parte mais mal compreendida do meu trabalho⁶² (in Loewith, 2012, pp. 13-14).

⁵⁸ [...] often actors wait for directors to tell them what to do and directors consequently assume that their job is to direct the actor’s role. But ultimately, if you consider the totally, the director’s job is not to direct the actor’s role; rather, the director’s job is to direct the play. Rather than suffocate the actor, the director should pay attention to the whole picture. While the director is occupied with directing the play, actors require space to consciously and intuitively direct their own roles.

⁵⁹ to act as a facilitator and a sieve.

⁶⁰ MUFSON, Daniel. **“I don’t have a vision. I have values.” An Interview with Anne Bogart.** *Daniel Mufson - A home Page*, 2009?. Disponível em: <<http://danielmufson.com/interviews/i-dont-have-a-vision-i-have-values-an-interview-with-anne-bogart/>>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

⁶¹ feel that they are creators of the work [...] instead of being told dictatorially what to do.

⁶² I never tell an actor what to do completely. I will say: “I think I know that it is about a diagonal line”. I will say things like: “Make a choice, and try that choice on the word *it*”. Or maybe: “Your hand should be at the edge of the table”. But the actor has made the choice to put his hand down. A lot of people misunderstand that about my work. They think I tell everybody what to do all the time. I don’t make up the initial things. I make adjustments and I coordinate actions. I don’t say “Now start here, and go here, and do that”. But I stop a lot. If I say to you “Go” and you stood up and turned left, I might say, “great, could you start again and maybe turn left on this word”? And then you do that again, and maybe that doesn’t work for you, and that’s okay. Because you are the leader. And I’m following you. That’s the most misunderstanding part of my work.

Adicionalmente, a *SITI Company* tem colaborado na documentação de escritos sobre treinamento não exclusivamente de autoria de Bogart, como aconteceu com a publicação do texto *Why We Train?*: uma referência significativa sobre o treinamento, presente no livro *Movement for Actors*. Trata-se da transcrição de uma conversa entre os/as integrantes da *SITI Company*, em que as reflexões giram em torno da pergunta “Por que você treina?”. Neste texto, todos os atores/todas as atrizes da *SITI Company* se posicionam sobre a relação que estabelecem entre o seu ofício e o conceito de treinamento. Registros semelhantes a esses aparecem nos *blogs* dos atores/das atrizes, hospedados no *site* da *SITI Company*. Entre os/as integrantes que anotam seus registros em *blogs* próprios, estão: Akiko Aizawa, Barney O’Hanlon, Ellen Lauren, Gian-Murray Gianino, J. Ed. Araiza, Leon Ingulsrud, Tom Nelis e Will Bond. Os respectivos *blogs* estão listados nas referências bibliográficas desta dissertação.

Por meio desse conjunto de ações, verificamos o empenho de Bogart ao promover revisões importantes sobre o grau de autoridade exercido pelo diretor/pela diretora frente às práticas de ator/atriz. Notamos ainda que as publicações de entrevistas, artigos, transcrições de palestras entre outras formas de registro sobre treinamento abrem um importante espaço na literatura teatral em que o diretor/a diretora não aparece como soberano/soberana porta-voz das considerações acerca do treinamento. Em última análise e tomando como referência a experiência de Bogart na *SITI Company*, verificamos a continuidade das investigações sobre o treinamento, agora favorecendo diretores/diretoras a pensarem – também – nas configurações inerentes à sua própria arte.

1.7 Treinamento e Gênero: sobre o treinamento da atriz e mulheres na direção teatral

Gostaríamos de tratar rapidamente da questão de gênero, envolvendo a relação entre o treinamento e a direção teatral. Esta discussão, cara à Bogart, reflete a predominância do reconhecimento histórico de diretores homens propondo treinamentos a atores/atrizes. Bogart certamente faz parte de um reduzido número de diretoras teatrais reconhecidas internacionalmente pela proposição de treinamento como prática teatral. Isso se manifesta pontualmente em sua trajetória, em que algumas de suas realizações artísticas refletem um ativismo ligado à visibilidade social e cultural da mulher. Questionada sobre os desafios enfrentados por ser mulher e diretora teatral, Bogart respondeu: “Diretores do sexo masculino

certamente tem uma carreira mais fácil do que as mulheres diretoras, que tem de trabalhar dobrado e serem mais astutas do que eles para seguirem em frente”⁶³ (in Ahlander, 2010)⁶⁴.

Lampe salienta o empenho de Bogart em repensar a postura “masculinizada” que envolve as práticas de treinamento, considerando que “[...] através de suas sucessivas direções, e ao contrário de alguns de seus antecessores e contemporâneos, Bogart instituiu um discurso a duas vozes. Ela continua a tradição masculina da profissão [de diretora teatral] e ao mesmo tempo se rebela contra ele”⁶⁵ (1994, p. 05). Lampe (1992; 1994) menciona sobre uma série de produções dirigidas por Bogart envolvendo olhares sobre o masculino e o feminino. Entre tais produções, todas anteriores à fundação da *SITI Company*, estão: a adaptação de *Macbeth* (1976) produção independente realizada pela *The Brook*; *The Waves* (1977), produção do *Iowa Theater Lab*; *Women and Man - A Big Dance* (1982), obra de teatro-dança produzida pela *PS 122* e *On the Town* (1990), produzido pela *Trinity Repertory Company*. Dirigiu ainda *The Women* (1994), com produção da *Hartford Stage*, em período concomitante aos primeiros anos de existência da *SITI Company*.



Imagem 33⁶⁶: espetáculo *On the Town* (1990). Foto: Del Bogart.

Olsberg aborda questões relativas aos interesses de Bogart como diretora ao levantar o modo como a questão de gênero aparece em algumas de suas produções. Segundo o trecho a seguir, que se refere à montagem de *The Women* “[...] esta produção evita fazer [...] uma

⁶³ Male directors certainly have an easier career path than women directors. Women directors have to work twice as hard and have to be far wiler than the guys to get on with it.

⁶⁴ AHLANDER, Astri von Arbin. **Anne Bogart**. *The Days of Yore*, 2010. Disponível em: <http://thedaysofyore.com/2010/anne_bogart>. Acesso em 15 de abril de 2015.

⁶⁵ Through her extensive directing, and unlike some of her predecessors and contemporaries, Bogart has entered a double-voiced discourses. She continues the male tradition of the profession while simultaneously rebelling against it.

⁶⁶ Fonte: *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 36, Número 1, Primavera, 1992, p 27.

retórica que prega uma mensagem política ou feminista específica. A peça tem uma série de intrigantes declarações que hoje soam insultuosas ou provocativas⁶⁷ (1994, p. 144). Essas características indicam que, na montagem, Bogart atribuiu à encenação uma das prerrogativas afirmadas em sua proposição de treinamento: a justaposição entre elementos que não se reiteram entre si. Por exemplo: a narrativa que contradiz o que o corpo mostra. Ou: a encenação que cria no palco uma atmosfera específica, para que nela aconteçam eventos divergentes do que ela suscita. Baseamos nossa breve análise sobre as qualidades destacadas por Bogart a partir de uma de suas mais singulares descrições sobre seus processos de direção, em que trata do impacto que busca proporcionar aos espectadores que assistem suas criações:

O que pretendia era que desde o início as pessoas do público deixassem de querer entender [a peça] e que relaxassem e desfrutassem a obra que estavam vendo, para que de modo mais amplo aquilo que estavam ouvindo lhes viessem a cabeça outras vezes, lhes intrigando de novo⁶⁸ (in Irvin, 2003, p. 29).

Em relação ao trabalho de atores e atrizes desenvolvidos nos espetáculos, Lampe destaca que Bogart desenvolveu proposições claramente não realistas, especialmente no que diz respeito ao trabalho corporal, com interesse em evidenciar contrastes com ideias hegemônicas sobre a diferença binária de gênero.

Bogart interrompe sistematicamente a linguagem corporal realista que, através de Estudos Culturais no Ocidente, tornou-se cada vez mais reconhecida como indicativo de performances culturalmente específicas de diferença de gênero, em contraste com as visões convencionais da linguagem do corpo como prova da diferença de gênero inata entre mulheres e homens⁶⁹ (1997, p. 106).

O impacto dos espetáculos com temática feminista alcançaram, segundo Lampe (1994), um número expressivo de espectadores, contribuindo para o reconhecimento de Bogart como diretora teatral em Nova York. À época, suas investigações sobre *Composição e Viewpoints* ainda eram incipientes, mas ajudaram a traçar uma configuração sobre como suas criações como diretora estavam orientadas sobre princípios de treinamento.

Mesmo após Nova York ter sido palco de movimentos feministas nos anos 1970, o treinamento sofreu poucas modificações quanto à sua apropriação por diretoras, sendo que os

⁶⁷ This production avoids making *The Women* a rhetorical production that preaches a specific political or feminist message. The play has a number of puzzling utterances that would seem provocative or insulting today.

⁶⁸ Lo que yo quería era que desde el principio las personas del público dejaran de tratar de entender y que se relajaran y disfrutaran de la obra que estaban viendo, y a la larga lo que estaban oyendo les vendría a la cabeza otra vez y les intrigaría.

⁶⁹ Bogart systematically disrupts realistic body language which, through Cultural Studies in the West, has become increasingly recognized as indicative of culturally specific performances of gender difference in contrast to conventional views of body language as proof of innate gender difference between women and men.

diretores ainda se destacam nesse particular. Entre as poucas artistas citadas por Lampe (1994, p. 05) nesse sentido, além de Bogart, estão Meredith Monk (diretora e coreógrafa) e Elizabeth LeCompte (diretora do *The Wooster Group*). Ainda assim não se pode deixar de mencionar as contribuições dadas pelas práticas de treinamento desenvolvidas por Viola Spolin, Stela Adler, Judith Malina, Mary Overlie, Aileen Passloff e Ariane Mnouchkine.

No Brasil, em relação aos diretores, o número de diretoras teatrais reconhecidas historicamente é menor. E em número ainda menor aparecem aquelas que lançam mão de práticas de treinamento, como as brasileiras Maria Thaís e Cristiane Paoli Quito (São Paulo/SP), Tiche Vianna (Campinas/SP) e a inglesa Leo Sykes (que vive em Brasília/DF). Diretoras latino-americanas como Monica Viñao e Ivana Catanese (Argentina) e Teresa Ralli (Peru) também vêm se destacando na cena contemporânea.

No ano de 2008, o pesquisador (Lodi) participou e acompanhou parte significativa da programação do *Vértice Brasil - festival de teatro feito por mulheres*. Era a primeira edição daquele evento, que foi realizado em diversos espaços culturais de Florianópolis. Este festival faz parte de uma rede internacional de mulheres artistas denominada *The Magdalena Project*, criada no País de Gales em 1986 pela atriz e diretora Jill Greenhalgh. Uma palestra por ela proferida no *CIC - Centro Integrado de Cultura* foi uma das atividades acompanhadas pelo pesquisador (Lodi). Naquela ocasião, Greenhalgh mencionou a terminologia “treinamento da atriz” (*actress training*), segundo a qual são apropriadas características próprias do corpo da mulher em sua proposição prática. Parecia ser uma abordagem interessante e renovadora do conceito de treinamento em teatro sem as imediatas associações militaristas e masculinizadas, expostas inclusive na nomenclatura “treinamento de ator”.

Greenhalgh também ministrou uma oficina, intitulada *A Presença da Performer Feminina*, da qual a atriz e professora Fátima Costa de Lima participou e publicou algumas reflexões relacionando o conceito de treinamento ao que, segundo a proposta de Greenhalgh, seria uma prática própria para atrizes. Em seu relato, Lima dá destaque às vinte mulheres que participaram dos exercícios em que lhes eram solicitados movimentos corporais de guerreiro e samurai. Menciona um exercício caracterizado pelo lançamento de bastões de madeira, em que as participantes, dispostas em círculo, deveriam lançá-los umas para as outras repetindo a palavra “samurai” a cada vez em que o faziam. Ao comando de Greenhalgh, em que ela dizia em espanhol “Palo Reto!” e “Palo Duro!” (‘Pau Reto!’ e ‘Pau Duro!’), as participantes se “[...] esforçavam para atingir o nível de excelência do exercício” (2009, pp. 139-140). As participantes que não demonstraram aptidão física e resposta adequada aos comandos não foram chamadas para fazer os exercícios seguintes.

No mesmo evento, o pesquisador (Lodi) participou de uma oficina ministrada pela atriz Julia Varley, cujo nome era *O Eco do silêncio - dramaturgia da voz*. Varley integra a rede de artistas do *The Magdalena Project* e foi aclamada como uma das líderes mais expressivas na luta pela visibilidade das mulheres no teatro. Sua projeção como atriz do reconhecido grupo dinamarquês *Odin Teatret* lhe garante ampla articulação em diversos espaços artísticos da cena internacional. A oficina, contudo, não enfatizava nenhum aspecto que fosse “do homem” ou “da mulher”, tampouco levantava questões sobre a relação daqueles exercícios vocais com o treinamento feito no *Odin Teatret*. Sobre isso, Varley limitava-se a dizer que se tratava de algumas práticas pertinentes ao treinamento desenvolvido por alguns atores e algumas atrizes do *Odin*.

Um ano antes, em 2007, o pesquisador (Lodi) assistiu no *Centro de Artes (CEART)* da *UDESC* uma disputada palestra proferida pelo consagrado diretor teatral Eugenio Barba, um dos fundadores do *Odin Teatret*. Varley o acompanhava na condição de atriz integrante do grupo. No centro do palco da antiga biblioteca do *CEART*, em pé e sem microfone, Barba desenvolvia sua palestra compartilhando momentos de sua trajetória artística e o legado que deixou em diversos livros sobre a *Antropologia Teatral*. Entre uma passagem e outra, dava detalhes sobre como orientava os atores e as atrizes do *Odin Teatret* quanto à apropriação das técnicas de treinamento por ele organizadas. Diferente de Bogart, que defende o treinamento como prática que desperta a sensibilidade do indivíduo para o seu envolvimento com um grupo e para a sua interação com acontecimentos ao seu redor, Barba acredita em um treinamento pessoal. Segundo tal premissa, cada ator/atriz monta o seu próprio repertório de exercícios, os quais devem viabilizar um processo de aquisição de habilidades. O objetivo é alimentar um procedimento de trabalho continuado que Barba (2012, pp. 288-290) chama de “aprender a aprender”.

Eventualmente, Barba chamava Varley ao centro do palco para que ela demonstrasse exercícios corporais e vocais feitos de acordo com o que seria o treinamento pessoal dela. Varley articulou sua voz em diferentes qualidades sonoras, deu saltos, fez rolamentos e deslocamentos pelo espaço, sempre sob o contundente comando de Barba. Não disse uma palavra sobre o que havia acabado de demonstrar. Sua ação consistia em agir sob o comando de Barba, subindo ao palco para executar tão somente o que ele determinava. E prontamente se retirar assim que terminasse sua função.

Finalizada a palestra de Barba, foi concedido um tempo para que o público presente participasse levantando questões e/ou fazendo comentários. A maior parte das intervenções do público tinha a ver com o treinamento segundo o que Varley havia apresentado, considerando

as escolhas pessoais que caracterizariam sua prática de treinamento. Entretanto, Barba foi quem respondeu a todas as perguntas. Novamente, Varley não se posicionou em nenhum momento, sustentando sua presença no palco em absoluto silêncio até o final da palestra.

À parte a relação de respeito que possa haver nestes gestos sustentados por Barba e Varley, o que presenciemos reforça características levantadas neste capítulo, em que observamos diretores teatrais homens mantendo a hegemonia do discurso sobre o treinamento de atores e atrizes. Compartilhamos tais experiências de observação com a finalidade de apontar dificuldades encontradas em dissociar o treinamento de condutas diretamente vinculadas ao imaginário do que é “masculino”, como se fosse assim mesmo. Acreditamos que a perpetuação desse “modelo” dificulta o alcance de uma apropriação alternativa do treinamento, em que a voz do discurso e o corpo da mulher estejam inseridos.

Nesse sentido, a revisitação de terminologias e as práticas de treinamento promovidas por eventos como o *Vértice Brasil* tem importância singular, à parte as contradições aqui relatadas, as quais – sabemos – eventos de tal natureza estão sujeitos. Nos fazem levantar questões e repensar, por exemplo, sobre qual a necessidade de se reproduzir processos de exclusão por inabilidade e/ou submissão mediante uma voz de ordem: tom grave, volume alto, executadas com precisão e rapidamente, como os feitos por Greenhalgh? Existem outras maneiras de ser firme e decidida? Em que medida o treinamento da atriz ajuda em repensarmos o corpo masculino como parâmetro para as práticas de treinamento? Como podemos continuar procedendo para garantir visibilidade das artistas de teatro mulheres? E de que maneira promover aproximações entre atrizes e diretoras com práticas de treinamento que legitimem a presença cênicas de seus corpos, de sua natureza? Lima faz a seguinte reflexão a esse respeito:

Pergunto-me se os treinamentos da atrizes já não deveriam, nos dias de hoje, procurar [também – grifo nosso] aquilo que é do corpo feminino. Se o teatro não deveria colocar no palco corpos grávidos, corpos que amamentam, corpos com TPM, corpos femininos que são diferentes mesmo quando expostos ao seu mais banal cotidiano, ao invés de procurarmos os modelos masculinos de guerreiros samurais e seus 'palos' retos e duros, no teatro (2009, p. 140).

Motivados por essa discussão, decidimos adotar a distinção entre masculino e feminino na escrita desta dissertação, como forma de lançarmos luz a essa questão. Por razões metodológicas, tivemos de abrir precedentes para os casos de citações diretas e quando nos referirmos ao termo “treinamento de atores”.

1.8 Princípios associados às práticas de treinamento combinadas por Bogart na *SITI Company*

Abordaremos aqui algumas noções pertinentes às práticas de treinamento combinadas por Bogart na *SITI Company*, a saber: atenção (*awareness*), foco suave (*soft focus*), escuta extraordinária (*extraordinary listening*) e resposta cinestésica (*kinesthetic response*). Olsberg (1994, p. 38) os chama de “princípios importantes” (*important principles*), destacando que Bogart não os denomina dessa maneira. Mesmo assim, notamos ser o modo mais recorrente de se referir a eles nas linguagens oral e escrita entre artistas, inclusive brasileiros/brasileiras. Nossa escolha por denominá-los de “princípios importantes”, ou apenas “princípios” reitera, assim, a observação de Olsberg e a apropriação brasileira. Também destacamos outros princípios menos citados nas referências consultadas.

O conteúdo relacionado a esses princípios aparece aqui e ali em diversas referências escritas deixadas por Bogart, o qual tem sido frequentemente aprimorado por estudiosos/estudiosas das práticas da *SITI Company*. Nunes (2014), por exemplo, entende tais princípios como uma “Filosofia da práxis”. Já Herrington (2002, p. 127) denomina de “parâmetros ideológicos”⁷⁰ e Cormier (2005, p. 68) de “filosofias artísticas”⁷¹. Ao cotejarmos referências que tratam desses princípios, também prestamos nossa contribuição em reiterar certos aspectos neles presentes e incluir novos olhares.

Trata-se de um conjunto de qualidades as quais Bogart atribui importância destacada pela potencial capacidade de reunir os/as artistas em torno de um entendimento comum sobre a prática teatral. A apropriação desses princípios busca estabelecer responsabilidades compartilhadas entre todos os envolvidos/todas as envolvidas no treinamento. Por meio de atividades sempre feitas coletivamente, os/as artistas são encorajados/encorajadas a ampliar a percepção sobre o grupo no qual estão inseridos, privilegiando realizar movimentações em uníssono e minimizando resoluções individuais e imediatas para os desafios propostos.

Bogart e Landau (2005) descreveram, ao longo do capítulo 04 do livro *The Viewpoints Book*, uma série de exercícios em que esses princípios podem ser experimentados. Isso fortaleceu um entendimento de que somente a prática do *Viewpoints* é capaz de despertá-los. Entretanto, o pesquisador (Lodi) pôde constatar a presença desses princípios em ambas as técnicas, a partir das experiências com o Método Suzuki na *SITI Company* e na *SCOT* – sendo que na *SCOT* esses princípios não se encontram sistematizados em uma nomenclatura. Embora o Método Suzuki e o *Viewpoints* sejam técnicas com características distintas entre si,

⁷⁰ Ideological parameters.

⁷¹ Artistic philosophical.

a combinação entre elas busca evidenciar mais a relação com os princípios do que com uma possível virtuosidade física que essas práticas possam consagrar. A esse respeito, Saltzberg salienta:

Suzuki e Viewpoints não são apenas habilidades práticas; eles são princípios morais, a maneira pela qual os dois treinamentos servem como um paradigma [...], gerando um ar generoso de respeito e amplo sentido da percepção de que não estamos interessados em imitar outras culturas ou outros povos, mas sim interessados neles mudando nossa forma de pensar⁷² (2011, p. 74).

De alguma maneira, podemos dizer que o “treinamento” em direção teatral de Bogart na *SITI Company* tem a ver com a qualidade da sua observação sobre como esses princípios se manifestam no trabalho de atores/atrizes. Sendo assim, cabe ressaltar a presença da observação como parte do treinamento na *SITI Company*. Segundo Rinaldi (2013), o treinamento é organizado de tal modo que todos os/todas as participantes possam ter, em algum momento, a oportunidade de observar a prática dos atores/das atrizes. Com isso, Bogart contempla a vivência “de dentro” (como atores/atrizes) e “de fora” (como diretores/diretoras e espectadores/espectadoras). Conforme Saari (1999), essa dinâmica objetiva estabelecer, para os atores/as atrizes, um profundo comprometimento com o ato de estar na frente do outro/da outra e interagir com os acontecimentos já estabelecidos. Ou uma atentividade, um dos princípios do treinamento na *SITI Company*, como veremos a seguir. Ainda sobre a prática da observação no treinamento, Nunes reitera que o treinamento permite ao ator/à atriz

[...] a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se inserem. Não se trata somente de um ator responsivo às demandas externas, nem imerso em seu próprio universo interior, mas um sujeito capaz de compartilhar e ajustar permanentemente suas ações à do seu companheiro de cena ou dos espectadores (2008, p. 05).

Ao instituir a observação no treinamento da *SITI Company* por meio da formação de uma audiência, Bogart vislumbra aprimorar indistintamente o nível de atenção entre os/as participantes, adicionando procedimentos que ela associa à prática do diretor/da diretora no treinamento de atores. Bogart acredita que a atenção é o elemento mais importante que um diretor/uma diretora pode oferecer a um ator/uma atriz. “Como diretora [...] a única coisa que posso oferecer de verdade a um ator é a minha atenção. O que mais conta é a qualidade desta

⁷² Suzuki and Viewpoints are not just practical skills; they are moral principles, and the manner in which the two trainings collaborate actually served as a paradigm [...] engendering a generous air of respect and wider sense of perception that is not interested in imitating other cultures or other peoples but rather is interested in them changing the way we think.

atenção” (2009[1], p. 31). Bogart complementa o pensamento anterior dizendo que “[...] um ator sente a qualidade da observação e, consciente ou inconscientemente, verifica a extensão e profundidade do interesse do diretor. Em última análise, você [diretor/diretora] não pode fingir atenção”⁷³ (2007, p. 53).

Antes de tratarmos especificamente dos princípios, cabe ressaltarmos as influências de práticas corporais e religiosas provenientes de culturas do Oriente que Bogart recebeu e das quais se apropriou. Destacamos as características alinhadas às filosofias do Aikido e Tai Chi Chuan, já que Bogart foi praticante de tais modalidades de artes marciais no período entre 1974 e início dos anos 1980. Lampe identifica pressupostos presentes em suas práticas como diretora teatral baseados na filosofia taoista, em que o Tai Chi Chuan é fundamentado. De acordo com a autora, “[...] o impacto destas formas em sua prática como diretora é sutil, mas onipresente”⁷⁴ (1997, p. 105). Cita como exemplo o conceito de Wu Wei (无为), ou a não-ação/não-interferência, que algumas correntes taoistas denominam de caminho da naturalidade. Segundo esse conceito, devemos agir sem engenhosidade e não premidos de intenções – o que é diferente de agir desprovido delas. Espera-se que todas as ações realizadas em nossa vida sejam feitas sem pressupor uma intenção *a priori* mas nem por isso deixar de fazê-las.⁷⁵

Segundo Lampe, outras manifestações que aparecem associadas às técnicas de treinamento da *SITI Company* e nas práticas de Bogart como diretora são provenientes de culturas do Oriente: “[...] estado físico, a concentração no centro [do corpo – grifo nosso], menos expressão facial, assim como princípios de movimento complacentes e padrões circulares de interação”⁷⁶ (1997, p. 106). Veremos, a seguir, que algumas dessas qualidades presentes nas práticas orientais estarão imbricadas nos princípios associados ao treinamento. Além disso, o Método Suzuki se insere como uma das práticas orientais que influenciaram diretamente a abordagem para a direção de Bogart, igualmente ancorada sob diversos valores preconizados em diferentes tradições orientais.

⁷³ An actor senses the quality of the watching and, consciously or unconsciously, ascertains the extent and depth of the director’s interest. Ultimately, you cannot fake attention.

⁷⁴ The impact of these forms on her directing is subtle but all-pervasive.

⁷⁵ Complementamos as informações deste parágrafo, encontradas em Lampe (1994), consultando o site da Sociedade Taoista do Brasil. Disponível em: <<http://sociedadetaoista.com.br/blog/>>. Acesso em 23 de abril de 2015.

⁷⁶ physical state, concentration on centre, less face, as well as movement principles like yielding and circular patterns of interaction.

1.8.1 Foco Suave

O foco suave reflete uma indicação frequentemente mencionada na prática de treinamento proposta por Bogart na *SITI Company*. Quando quem conduz o treinamento diz “foco suave”, reitera aos/às praticantes sobre um estado de presença o qual devem buscar a partir do modo como posicionam seu olhar no espaço. Nunes descreve o foco suave como “[...] um olhar não desejoso [que deve refletir-se em – grifo nosso] um estado físico no qual os olhos estão abertos e flexíveis” (2009, p. 242). Desse modo, o foco suave busca desenvolver uma percepção ampliada do ambiente e das pessoas.

É o contrário do que acontece em muitas práticas teatrais, que solicitam que se tenha foco. Em geral, o foco diz respeito a um rígido posicionamento do olhar em determinado ponto do espaço, sobre o qual se deve ter absoluto domínio, como condição para se criar a ilusão de que se está concentrado/concentrada no que está fazendo. Bogart e Landau acreditam que tal conduta pode criar certas resistências a outros eventos que aconteçam no mesmo instante, com o qual a pessoa não vai se relacionar, já que as autoras afirmam que “[...] nossa visão é estreitada por uma série de possibilidades pré-concebidas”⁷⁷ (2005, p. 31).

O foco suave pretende estabelecer uma atitude tal em que os/as praticantes descubram alternativas à ansiedade recorrente de gerar acontecimentos o tempo todo em cena, como uma responsabilidade a qual devem dar conta. Abre espaço para que, de certo modo, “não se faça nada” sem que isso acarrete em uma imediata associação ao comprometimento de sua presença cênica. É esse compromisso que força envolvimento com qualquer coisa que as autoras chamam de desejo. Com o foco suave, essa responsabilidade convoca um estado de espera, um modo de estar presente e aberto, exercitando a dilatação do campo visual. E, ao invés de pesar seu olhar sobre algo restrito, se pouso o olhar sobre variadas coisas que já estejam acontecendo independentemente de seu desejo. E que esses movimentos alheios aos seus sejam capazes de lhes atravessar os sentidos e mobilizar relações.

Em algumas das disciplinas de atuação do Método Suzuki, o foco suave é um requisito indispensável para que as práticas atinjam a qualidade esperada. Como exemplo, podemos citar o *Shakuhachi* e a disciplina de atuação nº 02 *Slow Ten*. Em tais exercícios, os/as participantes devem realizar coletivamente certos movimentos codificados de caminhada e movimentação de braços, respondendo aos comandos sonoros de uma música específica. Ao longo da realização desses exercícios, o grupo é responsável pela sustentação do mesmo

⁷⁷ our vision is narrowed down to a preconceived series of possibilities.

andamento ao longo de toda a trajetória prevista: no *Shakuhashi*, a caminhada se inicia no fundo do palco e termina na frente; no *Slow Ten* a caminhada é feita de um lado para o outro do palco. Também cabe aos/às participantes a responsabilidade pelas mudanças de movimentação, bem como por sustentar o corpo em pausa como indicativo de instauração do início e do fim do exercício. Com exceção da movimentação de braços, que é feita em estilo livre por cada participante, o deslocamento do corpo em caminhada deve ser rigorosamente sustentado segundo a gramática dos referidos movimentos, algo cuja dificuldade se acentua e compromete a execução do exercício se não houver foco suave entre os/as participantes.

1.8.2 Escuta Extraordinária

A escuta extraordinária, como indica o nome, qualifica a escuta como algo que não se restringe unicamente ao sentido da audição, do ouvir, mas à possibilidade levantada por Bogart e Landau de se “[...] escutar com o corpo inteiro, com o ser inteiro”⁷⁸ (2005, p. 32). Trata-se de um princípio complementar ao foco suave, que preconiza a expansão das capacidades de percepção sensorial do corpo e da mente, objetivando que essas instâncias – geralmente compreendidas em arte como dois domínios distintos da experiência humana – estejam integradas e sejam estimuladas por diferentes interferências suscitadas pelo ambiente ao redor.

Quando participou do *Winter Training Workshop*, realizado pela *SITI Company* em Nova York, o pesquisador (Lodi) vivenciou práticas especificamente preparadas pelo ator Stephen Duff Webber para proporcionar a experiência da escuta extraordinária. Ao comandos de Webber, era possível aprofundar percepções por meio de exercícios de sensibilização: sentir cheiros, perceber os movimentos de órgãos internos do próprio corpo, os sons produzidos pelo contato com a materialidade da sala em que estávamos, os sons que chegavam da rua pelas janelas, e também que memórias eram disparadas durante essas investigações, que sentimentos nos acometiam etc.

Depois de vivenciar repetidas vezes tal processo, o grupo era dividido de maneira que metade das pessoas assistisse às demais. O objetivo do grupo que estava em cena não consistia em conceber qualquer tipo de resolução cênica ou criar improvisações inspiradas pela experiência anterior. Era esperado que fossem novamente acionados os próprios impulsos para gerar uma escuta entre os/as praticantes. Nesse sentido, a formação de uma

⁷⁸ to listen with the whole body, with the entire being.

audiência adicionava um elemento novo e desafiador àquela experiência. O nível de dificuldade do exercício foi elevado, já que havia a necessidade permanente de sustentar a experiência sensorial desvinculada da ideia de um resultado.

O Método Suzuki explora a escuta extraordinária em todas as suas disciplinas de atuação, ao trabalhar intensamente com a respiração e demandar um alto nível de engajamento físico nos exercícios. O golpe, que é um elemento recorrente nas disciplinas de atuação, confere uma sensibilidade acentuada para o contato dos pés com o chão, ativando terminações nervosas devido aos intensos golpes dados com esta parte do corpo contra o chão. Isso contribui para que múltiplas sensações físicas manifestadas ao mesmo tempo sejam percebidas durante a prática deste exercício.

Outra prática do Método Suzuki relacionada à escuta extraordinária tem a ver com a imobilidade. As disciplinas de atuação nº 03 – Exercícios básicos 1, 2 e 3 e nº 04 – Posições de estátuas sentadas e em pé preveem que o/a praticante permaneça em cena sustentando uma absoluta imobilidade física. A execução destes exercícios desafia o senso de equilíbrio em posições sentadas (em que apenas os ísquios apoiam o chão, mantendo coluna verticalizada e o plexo aberto) e em pé (sobre um dos pés, sobre a ponta dos dois pés ou com ambos os joelhos articulados e o centro do corpo mais próximo do chão). Os/as praticantes devem permanecer em imobilidade até que a pessoa que conduz os exercícios indique o próximo movimento. A duração da imobilidade pode chegar a 01 minuto. Essas disciplinas de atuação solicitam do/da praticante um esforço corporal intenso, que não deve ser revelado por meio de suas expressões, as quais devem permanecer desprovidas de tensões musculares. Encontrar essa exata medida exige um minucioso e obstinado exercício de ativação dos graus de escuta que envolve o corpo como um todo.

1.8.3 Atentividade

Atentividade não é uma palavra recorrente nos dicionários do idioma português. É uma palavra inexistente, ao menos nos títulos por nós utilizados como referência nesta pesquisa. Trata-se de uma adaptação linguística realizada para traduzir o significado intrínseco formado pela palavra inglesa *aware* com o sufixo *ness*. Habitualmente, *awareness* é traduzido como consciência, para o qual em inglês há o correspondente *consciousness*.

Situar a diferença entre atentividade (*awareness*) e consciência (*consciousness*), com a mesma clareza que tais palavras significam em inglês, foi determinante para a continuidade das práticas de treinamento desenvolvidas no grupo de pesquisa *O corpomente em cena*.

Ambas as palavras são usadas repetidas vezes por Bogart no livro *The Viewpoints Book*. Encontramos dificuldades no processo de tradução do livro para o português, já que os termos não sugeriam distinções significativas entre si. Recorremos pessoalmente à Bogart em busca de esclarecimentos. Como resposta, recebemos uma mensagem enviada por *e-mail*⁷⁹, em que Bogart dizia o seguinte: “Sim, os termos [*awareness* e *consciousness*] são diferentes. *Awareness* é a percepção; na verdade, o estágio de atenção e escuta e *consciousness* está relacionada com a análise e interpretação da percepção”⁸⁰.

No treinamento da *SITI Company*, a ativididade tem a ver com um estado de vigilância e/ou alerta, como qualidades que os/as praticantes buscam sustentar e aprimorar durante todo o período em que estão em cena. Também podemos chamá-la de prontidão, para lidar com eventos que acontecem ao redor. Neves apresenta a ativididade da seguinte maneira:

Awareness: palavra inglesa que significa consciência enquanto prontidão. Diferentemente de consciousness, é a experiência física, que lida com conteúdos diretamente acessíveis; um estágio indispensável ao corpo para lidar com a informação. A consciousness é o saber da awareness (2008, p. 38-39).

Segundo Climenhaga, a ativididade configura um dos pontos de intersecção entre os Métodos Suzuki e *Viewpoints*. Em cada uma das técnicas, esse princípio se manifesta de maneiras distintas, fazendo com que se complementem entre si. No trecho abaixo destacado, o autor especifica como a ativididade emerge em cada uma das técnicas de treinamento combinadas na *SITI Company*:

Ambos os treinamentos Suzuki e *Viewpoints* ressaltam o ator como um ponto de atenção e ativididade. Você responde no momento presente aos estímulos ao seu redor e pratica a construção da ativididade perceptiva de si mesmo (Suzuki) e sua conexão com os outros e o mundo ao seu redor (*Viewpoints*). Este é um engajamento multivalente que conduz [os praticantes – grifo nosso] em direção a um sentimento de vivacidade no palco [...]. Em última análise, você trabalha em direção à presença, para estar vivo no momento⁸¹ (2010, p. 292).

⁷⁹ *E-mail* enviado por Anne Bogart para Fabiano Lodi e Sandra Meyer Nunes em 10 de abril de 2012.

⁸⁰ Yes, the terms are different. Awareness is perception; indeed the stage of attention and listening and consciousness is related to analysis and the interpretation of perception.

⁸¹ Both Suzuki and *Viewpoints* training highlight the actor as a point of attention and awareness. You respond in the moment to the stimuli around you, and you practice to build your perceptual awareness of yourself (Suzuki training) and your connection with others and the world around you (*Viewpoints* training). It is that multivalent engagement that leads toward a sense of aliveness on stage [...]. Ultimately, you work toward presence, toward being alive in the moment.

De acordo com essa análise, a atenção diz respeito à qualidade da presença cênica, proveniente de um trabalho físico e mental intenso sobre os atributos acima apontados e evidenciados por Bogart no contexto do treinamento. O envolvimento com práticas de atenção contribui para que diferentes graus de percepção sejam acionados, tanto no âmbito individual quanto na esfera coletiva do grupo de trabalho.

Há um princípio denominado por Bogart e Landau de “[...] atenção contínua aos outros no tempo e espaço”⁸² (2005, p. 33) que é lembrado também por Nunes (2008, p. 04) sobretudo enquanto procedimentos norteadores do treinamento em *Viewpoints*. Podemos considerá-lo um desdobramento da atenção, ou mesmo uma especificidade. O que se reafirma por meio desse princípio é a importância do trabalho em uníssono, que dimensiona a relação intensa com a atenção sobre os movimentos realizados pelas outras pessoas do grupo e onde elas estão posicionadas espacialmente.

1.8.4 Resposta Cinestésica

Ao mesmo tempo, Resposta Cinestésica é um dos *viewpoints* de Tempo, conforme veremos no capítulo II, e um dos princípios do treinamento na *SITI Company*. O fundamento central é a reação, que deve acontecer imediatamente como uma resposta física aos estímulos sensoriais externos ao próprio corpo. Tal princípio pode ser explorado de modo mais aprofundado caso as práticas de foco suave e atenção sejam trabalhadas anteriormente.

Resposta Cinestésica reitera a noção de presença, tal como a abordamos em atenção, mas providencia a geração intencional de uma sensação de desconforto. Mediante isso, Bogart pretende trabalhar sobre as noções de espontaneidade e simulação, ainda que ela não utilize estritamente tais termos. No caso, a espontaneidade consiste na qualidade que deve ser aprimorada. E a simulação, cuidadosamente evitada.

Estamos nos referindo a um estado de relação cênica em que o/a praticante esteja vulnerável aos acontecimentos ao seu redor, preservando-se para que não incorra em premeditações de suas reações, como que elaborando “números”, ou antecipando resoluções frente a situações inesperadas. Estamos denominando eventos similares a esses, no contexto deste estudo, de simulação. Um exemplo: ao soar a sirene de uma ambulância que passa na rua, o/a praticante deve lidar com essa situação não premeditada que surgiu – algo que pode lhe causar desconforto – permitindo que as reações físicas aconteçam sem que haja controle

⁸² Ongoing awareness of others in time and space.

racional que as determine previamente. O objetivo é algo como: permitir que o corpo reaja às situações, a despeito de uma vontade consciente. Chamamos aqui, no contexto deste estudo, essa atitude de espontaneidade.

Adicionalmente, Bogart defende que o treinamento implique na geração de situações em que seus/suas praticantes tenham de lidar com as sensações de desconforto e exposição, o que pode potencializar o exercício sobre a Resposta Cinestésica.

Não há nada mais emocionante do que ensaiar com um ator que está disposto a pisar em território desconfortável. A insegurança mantém as linhas tensas. Se você tenta evitar sentir-se desconfortável com o que faz, não vai acontecer nada, porque o território permanece seguro e não é exposto. [...] A sensação de desconforto é um bom sinal porque significa que você está entrando em contato com o momento de maneira plena, aberto aos novos sentimentos que esse momento vai gerar (2011, p. 118).

Resposta Cinestésica é um conceito chave nas práticas de treinamento combinadas por Bogart na *SITI Company*. E, assim como apontamos em nossa escrita sobre a atenção, há também dois princípios que Bogart e Landau chamam de “antecipação e reação à ação”⁸³ (2005, p. 34), que complementam os conceitos relativos à Resposta Cinestésica demonstrados nos parágrafos anteriores. Antecipação tem a ver com uma reação física que ocorre antes de um evento ser concretizado. Por exemplo: quando vemos a chama de um rojão sendo impulsionada para o alto, antecipamos certos movimentos físicos de reação à explosão mesmo antes dela acontecer. E reação à ação “[...] é a informação e a sensação que alguém recebe como resultado de uma ação”⁸⁴ (2005, p. 34) – e não a reação física propriamente dita, como verificamos em Resposta Cinestésica. O final inesperado de um espetáculo, ou mesmo um desfecho previsível ocasionam reações de ordem sensível, identificadas com tal somente depois que o evento se realizou.

Finalizamos aqui nossas reflexões em que observamos a relação de diretores e diretoras teatrais com práticas de treinamento de atores. Analisamos sobretudo as influências históricas recebidas e perpetuadas por Bogart em sua trajetória como diretora, bem como as transformações realizadas e que, assim sendo, caracterizam a singularidade de seu percurso. Bogart enfatiza um entendimento sobre o treinamento que consiste: menos em predispor modelos fechados e definitivos sobre a arte de ator/atriz; mais sobre como a arte de ator/atriz surge engajada sob determinados princípios continuamente explorados e transformados.

⁸³ Feedforward and feedback.

⁸⁴ Is the information and sensation that one receives as the result of an action.

Somadas às nossas experiências artísticas no âmbito do teatro brasileiro, apontamos as seguintes ações promovidas por diretores/diretoras em relação ao treinamento:

- 1) providenciar a fundamentação conceitual (os princípios filosóficos) sobre os quais o treinamento será realizado;
- 2) arranjar o conjunto de exercícios, técnicas, métodos que serão empregados;
- 3) conduzir, orientar, supervisionar e/ou delegar os comandos adequados para que o treinamento aconteça em conformidade aos ideais estabelecidos por ele/ela ou em processo de colaboração artística, abrindo precedente para que outros/outras artistas assumam o lugar do diretor/da diretora como observador/observadora e/ou coordenador/coordenadora das sessões de treinamento.

Ainda que não tenhamos localizado claramente alguma atribuição de treinamento como prática diretamente ligada à arte da direção teatral, a experiência de Bogart nos ajuda a elucidar apontamentos sobre como o papel do diretor (*director's role*) contribui para dimensionar os domínios da arte de ator/atriz, criando relações artísticas de colaboração entre ator/atriz e diretor/diretora. Diante desse cenário, é possível afirmar que o diretor/a diretora consolidou sua hegemonia ao longo do século XX – e vem atravessando o século XXI – articulando discursos sobre treinamento, organizados em técnicas sistemáticas relativas à arte de ator/atriz. E, do mesmo modo, o treinamento contribuiu para a arte de ator/atriz ser elevada a um grau de importância indissociável dos processos criativos próprios do teatro contemporâneo.

2. CAPÍTULO II

2.1 Notas sobre a palavra *Viewpoints*

Viewpoint ou *Viewpoints* são substantivos do idioma inglês. Essas palavras podem ser traduzidas para o português como “panorama” ou “pontos de vista”, sendo a última a tradução mais recorrente para se referir à técnica em questão. No Brasil, entretanto, notamos a frequente utilização do termo em inglês para nomeá-la. E isso acontece tanto na prática efetiva do *Viewpoints* como em reflexões teóricas e outras abordagens por escrito, como nessa dissertação, por exemplo.

Bogart e Landau evitam definir o *Viewpoints* como um técnica ou abordagem rigidamente formatada, compreendendo-o como “[...] uma prática de investigação da linguagem do teatro”⁸⁵ (2005, pp. 212-213). Contudo, em inglês é comum se referir ao *Viewpoints* o chamando de Técnica dos *Viewpoints* (*Viewpoints Technique*), referência aos nomes que designam os pontos de vista, sobre os quais trataremos a seguir.

Viewpoints é uma nomenclatura, na qual cada um dos termos que a constitui denominam certos princípios de movimentos cênicos – que são os pontos de vista, favorecendo a criação de um vocabulário comum para ser articulado entre seus/suas praticantes. O nome *Viewpoints* também diz respeito a uma prática de improvisação radicalmente fundamentada na ideia de autonomia, em que a nomenclatura é empregada.

A improvisação é uma etapa consequente do treinamento em *Viewpoints* em que, de acordo com Olsberg, os/as praticantes realizam

[...] improvisações de movimento, ou às vezes movimento e som, no espaço. [...] Para desenvolverem uma ativididade em relação aos elementos espaciais e temporais e uma sensibilidade com a energia do grupo, os atores criam dinâmicas de improvisação no espaço⁸⁶ (1994, p. 25).

Sendo assim, na *SITI Company* o *Viewpoints* é:

- 1) uma nomenclatura;
- 2) uma técnica de treinamento, em que princípios de movimentos cênicos determinam certos pontos de vista especificamente nomeados;
- 3) uma técnica de improvisação na qual esses nomes são articulados em dinâmicas criadas pelos/pelas praticantes.

⁸⁵ practice of investigation into the language of the theater.

⁸⁶ improvisation of movement, or sometimes both movement and sound, in space. [...] By developing an awareness of these spatial and temporal elements and a sensitivity to the energy in the group, the actors create dynamic improvisations in space.

2.2 Notas sobre *Viewpoints*: a sistematização do treinamento

Segundo a versão de Bogart e Landau (2005), os *viewpoints* podem ser físicos ou vocais, articulados em relação às ideias de tempo e espaço (*viewpoints físicos*), som e silêncio (*viewpoints vocais*). Sendo assim, a nomenclatura do *Viewpoints* corresponde a uma dessas categorias. Ainda neste capítulo, faremos uma abordagem específica sobre os *viewpoints* vocais. Em relação aos *viewpoints* físicos, notamos que eles aparecem apresentados por diversos autores, como Climenhaga (2010, p. 296), Cormier (2005, p. 139) e Saari (1999, p. 94), conforme a divisão mostrada na tabela abaixo:

Viewpoints Físicos (*Physical Viewpoints*)

<i>Viewpoints de Tempo</i> (<i>Viewpoints of Time</i>)	<i>Viewpoints de Espaço</i> (<i>Viewpoints of Space</i>)
<ul style="list-style-type: none"> • Andamento (<i>Tempo</i>) • Duração (<i>Duration</i>) • Repetição (<i>Repetition</i>) • Resposta Cinestésica (<i>Kinesthetic Response</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • Forma (<i>Shape</i>) • Gesto (<i>Gesture</i>) • Relação Espacial (<i>Spatial Relationship</i>) • Topografia (<i>Topography</i>) • Arquitetura (<i>Architecture</i>)

Também é possível dividir os *viewpoints físicos* a partir de três eixos: *viewpoints* de Tempo, *viewpoints* de Espaço e *viewpoints* de Tempo-e-Espaço. Essa versão, também mencionada por Canavan (2010, pp. 119-120), foi apresentada ao pesquisador (Lodi) durante o *Winter Training Workshop*, oferecido na sede da *SITI Company* em Nova York no ano de 2012.

<i>Viewpoints de Tempo</i>	<i>Viewpoints de Espaço</i>	<i>Viewpoints de Tempo-e-Espaço</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Andamento • Duração • Resposta Cinestésica 	<ul style="list-style-type: none"> • Forma • Arquitetura • Relação Espacial 	<ul style="list-style-type: none"> • Gesto • Topografia • Repetição

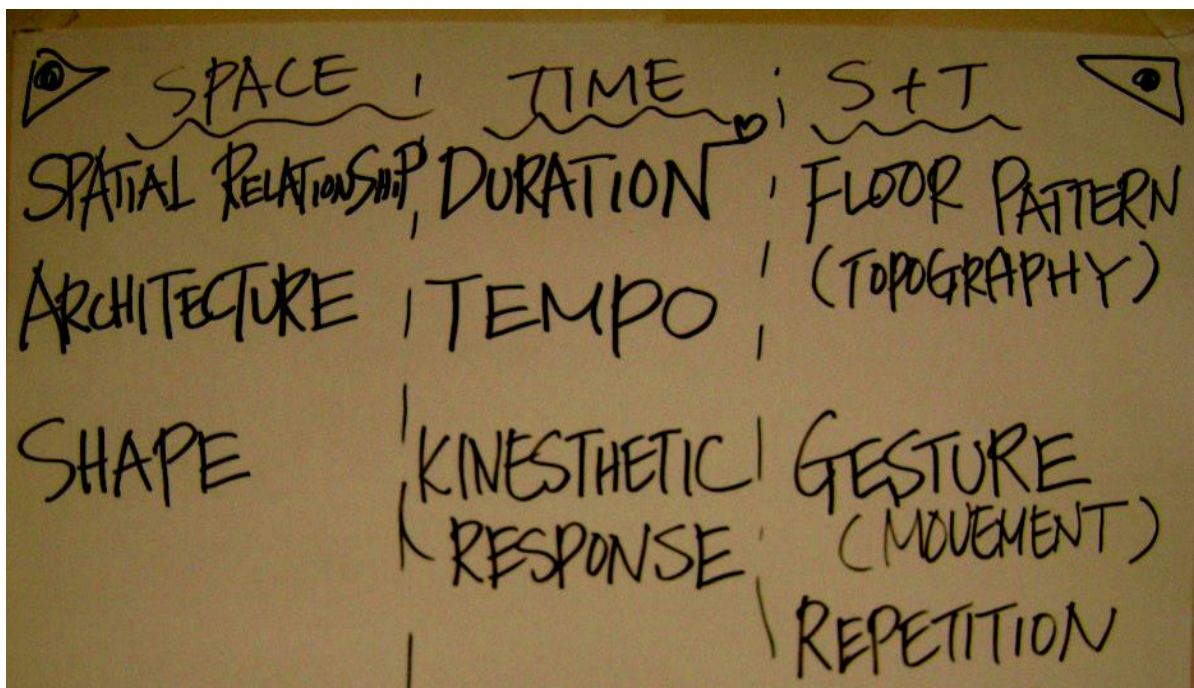


Imagem 34: Quadro elaborado pela atriz Akiko Aizawa durante o *Winter Training Workshop*, oferecido nos meses de janeiro e fevereiro de 2012 em Nova York, na sede da *SITI Company*. Foto: Fabiano Lodi

2.3 A presença do *Viewpoints* no Brasil

Podemos afirmar que o *Viewpoints* alcançou uma repercussão destacada em relação às demais práticas combinadas por Bogart na *SITI Company*, sendo amplamente experimentada em investigações relativas ao treinamento em teatro. Segundo Cummings (2005, p. 217), Bogart “mudou o curso da formação teatral”⁸⁷ nos Estados Unidos por meio de seus interesses variados nesse aspecto. No entanto, isso não ocorre somente nos Estados Unidos, já que a *SITI Company* se tornou conhecida em mais de 30 países, onde esteve presente realizando apresentações teatrais e oferecendo cursos em que compartilha seus procedimentos de trabalho.

Ainda que a *SITI Company*, ou alguns de seus/de suas integrantes jamais tenham vindo ao Brasil, o *Viewpoints* se difundiu em nosso país especialmente entre os/as artistas de teatro. Contudo, não há como mencionar com exatidão o momento histórico em que isso começou a acontecer. Costuma-se atribuir a difusão do *Viewpoints* no Brasil tendo em vista a experiência de Antonio Araújo, consagrado e influente diretor teatral que teria sido o primeiro artista brasileiro a acompanhar um processo criativo conduzido por Bogart. Segundo o relato de Araújo:

⁸⁷ has changed the course of theatre training.

Durante o período de 1996-1997, por meio de bolsa Fellowship of the Americas, concedida pelo Kennedy Center for the Performing Arts, tive a oportunidade de acompanhar o processo de ensaios de vários diretores americanos. Entre eles, Anne Bogart, com a qual, além de workshops e aulas na *Columbia University*, realizei estágio de observação da montagem de *American Silents* (2008, p. 82).

Ao descrever o processo de encenação do espetáculo *Apocalypse 1,11*, cuja estreia aconteceu em janeiro de 2000, Araújo (2008) afirma que o *Viewpoints* foi uma das técnicas das quais lançou mão ao longo da fase de criação, para que os objetivos pertinentes à montagem fossem alcançados. *Apocalypse 1,11* foi um dos espetáculos de maior impacto na cena teatral brasileira contemporânea, completando o ciclo da *Trilogia Bíblica* iniciada no início dos anos 1990 pelo *Teatro da Vertigem*, grupo dirigido por Araújo, com os espetáculos *Paraíso Perdido* (1992) e *O livro de Jó* (1995).

O grande interesse gerado pelos procedimentos de realização desse espetáculo pode ter contribuído para o *Viewpoints* ter se tornado influente para um expressivo número de artistas teatrais do Brasil. Nesse sentido, destacamos outros expoentes do teatro brasileiro, os quais tiveram seus trabalhos amplamente associados à experiência com a *SITI Company* e Bogart: a atriz Mariana Lima, ex-integrante do *Teatro da Vertigem* e do elenco de *Apocalypse 1,11* e o diretor teatral Enrique Diaz, fundador da *Cia. dos Atores* (1998), da qual foi diretor artístico por mais de 25 anos. Em entrevista concedida a Fernandes e Ramos (2003)⁸⁸, Lima e Diaz confirmaram a influência recebida mediante a experiência com a *SITI Company*, em especial com o *Viewpoints*. Incentivados por Araújo, ambos permaneceram em Nova York participando de cursos e aulas oferecidas por Bogart e demais integrantes da companhia, em período não mencionado na publicação consultada.

A referida experiência caracterizou explicitamente o processo criativo do espetáculo *A Paixão Segundo G.H.* (2002), em que segundo Cordeiro (2007) “Mariana Lima foi incentivada por Enrique Diaz a utilizar essas técnicas [combinadas no treinamento de atores da *SITI Company* – grifo nosso], através de sessões de *Viewpoints* [...], experimentando o texto e, mais tarde, nas próprias cenas do espetáculo”. Na *Cia. dos Atores*, Diaz dirigiu os espetáculos *Ensaio.Hamlet* (2004) e *A Gaivota-tema para um conto* (2006), montagens premiadas e apresentadas em várias cidades brasileiras e no exterior. Os três espetáculos

⁸⁸ FERNANDES, Sílvia; RAMOS, Luiz Fernando. **Parceiros apaixonados. Entrevista com Mariana Lima, Enrique Diaz e Fauzi Arapi.** *Revista Sala Preta* (ECA-USP). São Paulo, Volume 3, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57120/60108>>. Acesso em 21 de março de 2014, pp. 60-69.

citados nesse parágrafo se prestaram a consagrar os “modos colaborativos particulares [de Lima e Diaz] ao aproveitar a técnica dos *viewpoints* como base de sua investigação cênica”⁸⁹.

Outra iniciativa de Lima e Diaz que viria a fazer do *Viewpoints* uma técnica amplamente difundida no Brasil foi a fundação do *Coletivo Improviso*, em 2002. Segundo Vilela (2011):

Enrique Diaz e sua companheira Mariana Lima estavam chegando de um estágio em Nova York na *SITI Company* [...] e pretendiam continuar os estudos de cena e da improvisação. Com isto, propuseram um grupo de estudos [...] com artistas multidisciplinares e carreiras independentes que se reuniam periodicamente para trocar experiências e possibilidades cênicas a partir do improviso⁹⁰.

A prática desenvolvida pelo *Coletivo Improviso* foi responsável pelo interesse visto atualmente em diversos artistas do Rio de Janeiro, os quais continuam orientando seus processos criativos, pesquisas de treinamento e cursos nas áreas de teatro e dança. Entre tantos que poderiam ser mencionados, destacamos Claudia Mele (atriz, professora da *Casa das Artes de Laranjeiras* e da *Faculdade Angel Vianna*), Cristiane Jatahy (diretora, dramaturga e atriz) e Denise Stutz (criadora-intérprete de artes cênicas), tendo em vista o aprimoramento que alcançaram em relação à investigação do *Viewpoints*. Em São Paulo, salientamos as práticas desenvolvidas por Miriam Rinaldi (atriz, professora da PUC-SP e ex-integrante do *Teatro da Vertigem*), Luah Guimarães (atriz, integrante da *Mundana Companhia*), Amanda Lyra (atriz e diretora), bem como o grupo de pesquisas do qual fazemos parte, na *UNESP*, coordenado pelo Professor Dr. José Manuel Lázaro com participação das atrizes Leia Rapozo e Melissa Aguiar. Destacamos, ainda, as práticas de Narciso Telles (professor da *UFU – Universidade Federal de Uberlândia*) e Sandra Meyer (professora da *UDESC*).

2.4 Sobre o *Six Viewpoints*

Na maioria das vezes em que falamos de *Viewpoints* estamos nos referindo à adaptação realizada por Bogart e pela diretora Tina Landau sobre a técnica *Six Viewpoints*, criada na década de 1970 nos Estados Unidos pela coreógrafa Mary Overlie. Inspiradas pela

⁸⁹ CORDEIRO, Fábio. **Não Olhe Agora: coro e fagocitose na performance do Coletivo Improviso**. *Revista Polêmica* (LABORE-UERJ). Rio de Janeiro, Volume 20, 2007. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol20/cimagem/p20_fabio.htm>. Acesso em 21 de março de 2014.

⁹⁰ VILELA, Lilian F.. **Uma história de colaborações com o teatro no percurso artístico de um corpo que dança**. *Revista Sala Preta* (ECA-USP). São Paulo, Volume 11, Número 1, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57462/60447>>. Acesso em 21 de março de 2014.

capacidade potencial que o *Six Viewpoints* desenvolvia para gerar novos trabalhos de forma colaborativa e eficiente com dançarinos e *performers*, Bogart e Landau deram início a uma extensiva investigação sobre a aplicabilidade dos princípios presentes na técnica de Overlie “[...] para criar momentos visceralmente dinâmicos no teatro com atores e outros colaboradores”⁹¹ (2005, p. 05).

Existem poucos materiais disponíveis para leitura e acesso aos conteúdos da teoria do *Six Viewpoints*, sendo a totalidade desse material em idioma inglês. Restringem-se a publicações pontuais em que podemos constatar mais interesse pela trajetória artística de Overlie, ou nos desdobramentos e contribuições de sua teoria no contexto da pós-modernidade na arte, do que propriamente sobre o *Six Viewpoints* enquanto uma técnica de treinamento.

Mesmo desempenhando profissionalmente a atividade de professora no Departamento de Teatro da *Tisch School of the Arts*, da *NYU (New York University)*, posição essa sobre a qual tradicionalmente se espera – e costuma-se exigir – uma contínua prática reflexiva por meio de publicações de textos nas mais variadas plataformas, Overlie publicou um único texto relacionado ao assunto na edição organizada por Arthur Bartow do livro *Training of the American Actor*. Há, ainda, um página na *internet*, cujo endereço é “www.sixviewpoints.com”, em que é possível acessar diversos conteúdos sobre o *Six Viewpoints*. No texto publicado no livro acima mencionado, Overlie (2006, p. 188) aborda a relação entre sua pesquisa prática e a escrita que diz respeito às suas proposições enquanto teoria.

Este capítulo é uma pequena parte de um grande número de estudos que eu tenho feito ao longo dos últimos 17 anos. Com exceção deste capítulo, este trabalho nunca foi publicado. Minha necessidade de apresentar toda a lógica [do *Six Viewpoints* – grifo nosso] me fez muito relutante em publicar qualquer coisa menos completa. Tenho o prazer de contribuir para este livro, o primeiro trabalho impresso sobre o *Six Viewpoints*⁹².

Desde o ano de 1978, Overlie ministra aulas no *ETW (Experimental Theatre Wing)*, um espaço dedicado à pesquisa e experimentação teatral vinculado à *NYU*. O convite para conduzir as atividades pertinentes àquele espaço aconteceu em meio ao impacto de suas investigações artísticas, das quais trataremos nos próximos parágrafos. Foi a partir de seu

⁹¹ to creating viscerally dynamic moments of theater with actors and others collaborators.

⁹² This chapter is a small portion of a great deal of writing that I have done over the last seventeen years. With the exception of this chapter, this work has never been published. My need to present the entire logic has made me very reluctant to publish anything less thorough. I am pleased to contribute to this book, the first work in print on the Six Viewpoints.

ingresso no *ETW* que Overlie se dedicou extensivamente à elaboração do *Six Viewpoints*, organizando-a em uma técnica de treinamento. Overlie afirma que “o processo de desenvolvimento [da teoria do *Six Viewpoints* – grifo nosso] foi mantido [desde seu ingresso no *ETW* – grifo nosso] e finalmente concluído em 2002, como uma teoria completa”⁹³ (2006, p. 187).

Os seis pontos de vista da técnica de Overlie são apresentados segundo os seguintes nomes: Tempo (*Time*), Espaço (*Space*), Forma (*Shape*), Movimento (*Movement*), Emoção (*Emotion*) e História (*Story*).

- **Tempo:** Desenvolve uma capacidade de perceber a noção de tempo principalmente enquanto duração. Sendo assim, Overlie propõe a experimentação de sistemas reconhecidos e comumente articulados na vida cotidiana que nos oferecem possibilidades de medir e/ou estruturar o tempo, como os minutos, dias, horas, semanas etc. Para Overlie (2006) a experiência do tempo como linguagem do teatro pode ser estudada através de práticas como ritmo, velocidade, repetição e impulso.
- **Espaço:** A capacidade de perceber a relação física com as dimensões do espaço; desenvolver uma empatia por meio de deslocamentos físicos que envolvam ações restritas a andar e parar; sentir as condições em que as distâncias entre as pessoas, matérias sólidas inerentes à conjuntura espacial são dadas em determinadas formações e posições corporais no espaço.
- **Forma:** Desenvolve a percepção da forma que se cria corporalmente no espaço, compreendida como resultado proveniente dos contornos do próprio corpo, da relação de seu corpo com outro corpo ou, ainda, com um conjunto de corpos. Esse *viewpoint* é igualmente nomeado por Overlie, segundo Sommer (1980, p. 57), de “Linha” (*Line*) por desencadear entre os praticantes uma “experiência de visualidade”⁹⁴.
- **Movimento:** Desperta uma relação sistemática que liga sensações, movimentos e ações. Assim posto, a proposta não incentiva a criação de movimentos ou ações corporais aleatórias. Pressupõe identificar as sensações que solicitam movimentos sob uma lógica cinética configurada, bem como se mover com a finalidade de evocar sensações. Nesse aspecto, Movimento promove experiências não somente

⁹³ This process kept developing, and was finally finished in 2002 as a complete theory.

⁹⁴ experienced visually.

cinestésicas (relativas ao movimento humano), mas também sinestésicas (relativas às sensações percebidas pelo corpo humano). Trataremos da relação entre cinestesia e sinestesia ainda nesse capítulo. Diferente de como aparece no *site* do *Six Viewpoints* e na maioria das fontes sobre o assunto, em entrevista concedida a Sommer, Ovelie apresenta a palavra “Cinestesia” (*Kinesthetics*) como denominação desse *viewpoint*, evidenciando que “cinestesia é o sujeito do movimento”⁹⁵ (1980, p. 57). Já Canavan (2010, p. 109) faz uso da palavra *design* que, no contexto de práticas teatrais é uma palavra de difícil tradução para o português, já que remete não somente à “desenho”, que seria a tradução mais comum, mas também à “projeto” – palavra essa que pode sugerir uma ideia mais ampliada, e nesse aspecto mais aproximada, do que possa ser o Movimento no vocabulário do *Six Viewpoints* segundo Overlie.

- **Emoção:** Tem a ver com a experiência de vivenciar estados emocionais na cena, de modo que possam ser compartilhados com os outros – nesse caso, especialmente em se tratando dos espectadores – por meio de movimentos corporais formais. Sommer (1980, p. 49) ressalta haver dificuldade de se explicar essa proposta teoricamente, entretanto sua tentativa providenciou a seguinte explanação sobre o assunto:

Duas coisas devem ser concomitantes: uma concentração profundamente envolvida e uma atividade física. A ‘pessoalidade’ é expressada através da destilação de imagens pessoais mantidas na mente e que ganham forma no movimento. Se há uma forte afetação emocional, essa sempre é ponderada e equilibrada pelo movimento formal⁹⁶.

Por meio desse *viewpoint* Overlie acentua a importância do trabalho que ela chama de Presença (*Presence Work*) em que os/as praticantes desenvolvem a “[...] capacidade de interagir no [momento] presente a partir de um fluxo natural existente”⁹⁷ (2006, p. 202). Sommer reitera e complementa esse aspecto afirmando que Overlie “busca performers que tenham presença, mas ela não está interessada em personalidade”⁹⁸ (1980, p. 49). Essa afirmação reforça a proposta de Overlie, vista na citação acima destacada, em que a vida interior do *performer* e sua

⁹⁵ Kinesthetics (what I call the subject of moving).

⁹⁶ Two things need to be concurrent: deeply involved concentration and a physical activity: “Self” is expressed through a distillation of personal images held in the mind and shaped in movement. If there is a strong emotional affect, it is always tempered and balanced by formal movement.

⁹⁷ ability to interact in the present from a natural flow of being.

⁹⁸ seeks performers who have presence, but she is not interested in personality.

movimentação expressiva devem ser alcançadas mediante a conscientização sobre a permanente fluência dos estados emocionais associada à possibilidade do corpo “traduzir” essa qualidade sensível em algo observável.

- **História:** Incentiva a exploração de possibilidades de abordar conteúdos diversos na cena, com ênfase sobre os movimentos corporais (mas não exclusivamente). O desafio consiste em experimentar procedimentos narrativos alternativos à sequência cronológica de começo-meio-fim, em que histórias sejam contadas por meio de um arranjo de informações. Segundo Lampe, trata-se de uma visão da dança sobre a técnica de contação de histórias (*storytelling*) “onde a história pode ficar mudando completamente de uma imagem para a outra”⁹⁹ (1994, p. 152). Cormier (2005, p. 138) apresenta a palavra “Imagem” (*Image*) como possibilidade para se designar esse *viewpoint*, do mesmo modo que Canavan (2010, p. 105) o denomina utilizando a palavra “Lógica” (*Logic*). Essas nomeações adicionais reforçam nosso entendimento de que História sugere a criação de lógicas da imagem, em que algo que se queira contar possa ser expressado.

2.5 Sobre Mary Overlie: a criadora do *Six Viewpoints*



Imagem 35¹⁰⁰: Mary Overlie (2008).
Foto: Adam Marple.

⁹⁹ where the story can keep changing entirely from one image to the next.

¹⁰⁰ Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/29161973@N07/2722251617/>>. Acesso em 02 de junho de 2015.

Nascida em 1946 na cidade de Bozeman, no estado de Montana, nos Estados Unidos, Overlie se interessou ainda jovem pela arte da pintura e, mais tarde, pela caligrafia – nome esse que, de acordo com Sommer, Overlie veio a utilizar recorrentemente em seu trabalho na dança e no teatro para “[...] descrever os padrões e formas feitas pelo corpo no espaço”¹⁰¹ (1980, p. 45). Ao longo dos anos 1960 Overlie viveu em São Francisco e lá fez suas primeiras aulas de *ballet* clássico e dança moderna. Foi no período em que se dedicou a essas atividades, aliado ao seu interesse prévio por caligrafia e pintura, que Sommer (1980) acredita no despertar de uma percepção a respeito de coreografia em Overlie.

Nesse contexto, Overlie conheceu as já então renomadas artistas de dança Barbara Dilly e Yvone Rainer, no período em que excursionavam por São Francisco com o grupo de improvisação *The Grand Union*. Até então, Overlie estava familiarizada com um vocabulário estritamente técnico relacionado à dança, ligado às formas tradicionais do *ballet* e dança moderna. Essa experiência, tal como mencionado por Sommer, era insuficiente para que Overlie encontrasse respostas às suas genuínas perspectivas relacionadas ao universo da dança naquele momento.

Eu sabia que [ter aula de técnica de dança – grifo nosso] era totalmente em detrimento do meu progresso físico, mas eu estava dedicada à ideia de me manter realmente viva de forma criativa, constantemente em contato com o que defino como dança para mim. Eu sabia onde estava, o que pensava, que eu era uma boa dançarina. Mas, em um vocabulário que só me afastava das fontes de meu pensamento e sentimento¹⁰² (1980, p. 46).

A identificação imediata com a perspectiva trazida pelo *The Grand Union* em relação à dança mobilizou os interesses de Overlie, que seguiu acompanhando o grupo pelas diversas cidades em que excursionavam, até mudar-se para Nova York em 1971, cidade em que viviam os integrantes do referido grupo. A partir de então Overlie iniciou seu percurso artístico em que buscava, conforme descrito por Sommer “descobrir o que era significativo na dança para ela”¹⁰³ (1980, p. 46). Começou a investigar seus interesses em um grupo de improvisação em dança chamado *The Natural History of American Dancer*. Permaneceu nesse grupo até o ano de 1974 e, a partir de então, participou como coreógrafa de diversas

¹⁰¹ to describe the patterns and shapes made by the body in space.

¹⁰² I fully knew it was to the detriment of my physical progress, but I was devoted to the idea of keeping myself really alive creatively, constantly in contact with what I defined as dance for myself. I knew where I was, what I thought, that I was a good dancer. But, in a vocabulary that only came out the sources of my thinking and feeling.

¹⁰³ to find out what was meaningful in dance for her.

intervenções performáticas. Artistas com as quais Overlie (2006, p. 187) se envolvia e admirava eram aqueles denominados por ela, e reiterados por Canavan de “[...] desconstrucionistas: artistas que trabalhavam com a mecânica em vez da expressão”¹⁰⁴ (2010, p. 105).

A ocorrência do *Six Viewpoints* remete a esse contexto histórico, que inclui o convívio de Overlie junto aos artistas envolvidos/às artistas envolvidas no movimento *Judson Dance Theater*. Artistas de diferentes linguagens se reuniam na *Igreja Judson* localizada na Praça Washington, em Nova York, interessados/interessadas em repensar padrões vigentes na criação artística daquele período. No que concerne à dança, Gil afirma que “[...] de tudo o que era necessário eliminar devia resultar o corpo despojado dos artifícios da dança tradicional e um novo tipo de movimentos dançados” (2002, p. 147). Complementamos essa afirmação de Gil recorrendo a Bogart e Landau (2005), que destacam o protagonismo tardio de Overlie no movimento da *Judson Dance Theater*. Segundo afirmam as autoras, Overlie atribui suas próprias inovações por meio do *Six Viewpoints* à experiência desencadeada pelo seu envolvimento com artistas na *Judson Dance Theater*.

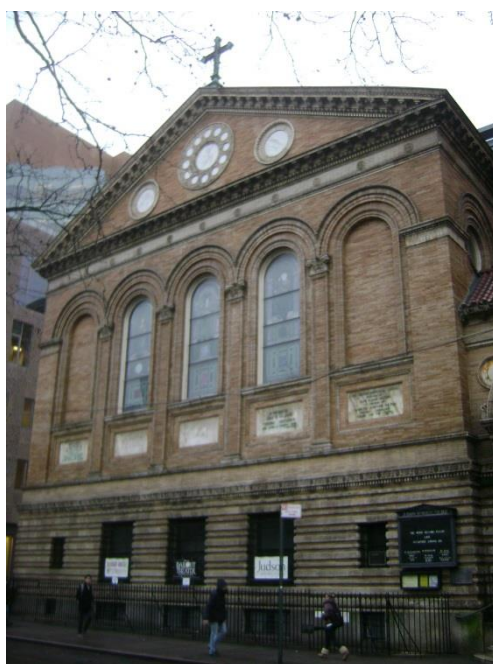


Imagem 36: fachada da Igreja Judson, em Nova York. Foto: Fabiano Lodi.

A influência que Overlie recebeu através do convívio com os desconstrucionistas da *Judson Dance Theater* intensificou sua busca por uma abordagem não convencional para a

¹⁰⁴ deconstructionists: artists working with mechanics rather than expression.

dança – não só dança, mas principalmente – em que fosse possível estabelecer, nas palavras de Overlie “[...] uma articulação elaborada deste processo artístico e filosófico, composto pelo isolamento dos materiais práticos de teatro e suas linguagens, quadros conceituais e práticas físicas e mentais estabelecidos”¹⁰⁵ (2006, p. 190). O isolamento de que trata Overlie se manifesta no que ela veio a chamar de pontos de vista (*viewpoints*).

Trazer uma abordagem apurada da *Judson Dance Theater* implicaria em uma gama extensa e variada de informações a serem investigadas e articuladas no escopo deste trabalho. Mediante os objetivos priorizados para desenvolvimento de nossa pesquisa, esse tratamento detalhado não será realizado. Entretanto, convém reiterar a relevância desse movimento enquanto acontecimento histórico. Responsável por uma mudança significativa nas artes, revela pontos comuns nos discursos e práticas propostas por Overlie e Aileen Passloff – duas das principais artistas responsáveis pela influência exercida sobre a perspectiva de Bogart para a direção teatral, analisada nesse estudo. Para informações detalhadas sobre *Judson Dance Theater*, convém consultar Banes (1980, 1983 e 1993), Gil (2002), cujas referências detalhadas encontram-se listadas nas referências bibliográficas, ao final desta dissertação.

2.6 Desdobramentos: do *Six Viewpoints* de Overlie ao *Viewpoints* de Bogart na *SITI Company*

As primeiras transformações do *Viewpoints* enquanto uma técnica de treinamento na *SITI Company* aconteceram poucos meses depois de sua fundação, em 1992. Segundo Olsberg (1994) e Lampe (1994), quando a *SITI Company* foi fundada o *Viewpoints* era uma versão da técnica de Overlie igualmente com seis nomes: Relação Espacial, Forma, Arquitetura, Resposta Cinestésica, Repetição e Gesto. A prática de improvisação em que esses seis *viewpoints* eram utilizados recebia o nome de Treinamento do *Six Viewpoints* (*Six Viewpoints Training*).

Naquela formação, salientamos que cinco dos *viewpoints* de Bogart se diferenciavam completamente dos seis *viewpoints* de Overlie. Apenas Forma (*Shape*) aparecia nas duas proposições com o mesmo significado, compreensão essa que vem sendo mantida desde então. Em 1993, cerca de um ano depois da fundação da *SITI Company*, um sétimo *viewpoint* foi adicionado ao vocabulário, Andamento (*Tempo*), alterando para Treinamento dos Sete Pontos de Vista (*Seven-Viewpoints Training*) o nome dado à prática. Lampe (1994, p. 154) afirma ainda que, nesse mesmo período, Bogart se ocupava da organização metodológica de

¹⁰⁵ an elaborate articulation of this artistic and philosophical process, composed of the isolation of the practical materials of theater and their languages, conceptual frames and established physical and mental practices.

sua abordagem para o *Viewpoints*, elaborando junto aos atores/às atrizes da *SITI Company* outros dois *viewpoints*, que acabaram não sendo adicionados ao vocabulário: “Imaginário” (*Imagery*) e “Lirismo” (*Lyricism*).

Posteriormente, Tempo e Espaço surgiram como categorias que dividem os *viewpoints* de Bogart, ao contrário do que podemos observar na técnica *Six Viewpoints*, em que Tempo e Espaço estão relacionados a princípios de movimentos cênicos. Essa divisão dos *viewpoints* em categorias de Tempo e Espaço aconteceu em período não especificado por Olsberg (1994) e Lampe (1994), sendo essa uma informação indisponível no material bibliográfico a que tivemos acesso. No quadro abaixo, mostramos a correspondência entre os *viewpoints* de Overlie e Bogart. Relacionamos os outros *viewpoints* que foram criados, adaptados ou desmembrados por Bogart e Landau a partir da técnica de Overlie.

<i>Six Viewpoints</i> - Mary Overlie	<i>Viewpoints</i> - Anne Bogart e Tina Landau
Tempo	#
	Resposta Cinestésica--Andamento--Duração
Espaço	Relação Espacial
Movimento	Gesto--Repetição--Topografia
Forma	Forma--Arquitetura
Emoção	#
História	#

Os *viewpoints* Emoção e História, criados por Overlie, não possuem correspondentes diretos na adaptação do vocabulário feita por Bogart. A referida supressão foi uma das mais impactantes modificações percebidas na comparação entre *Six Viewpoints* e *Viewpoints*. Lampe trata disso a partir de um entendimento atribuído a Bogart sobre a improvisação no *Six Viewpoints*.

Ao passo em que Overlie pretendeu criar histórias de movimento com um foco interno, Bogart deslocou o foco da improvisação para o externo. Ela [Bogart] suprimiu tempo, história e emoção e colocou em seu lugar os elementos “sintáticos” de gesto, arquitetura e repetição¹⁰⁶ (1994, p. 153).

¹⁰⁶ Whereas Overlie intended to create movement stories with an internal focus, Bogart shifted the focus of the improvisation towards the external. She dropped the points of time, story and emotion replacing them with the syntactic elements of gesture, symmetry and repetition.

Saari aponta que “[...] a adaptação de Bogart para o *Viewpoints* foi motivada pelo seu interesse em um trabalho com base não-psicológica que fornece uma maneira de fazer o que ela está interessada”¹⁰⁷ (1999, p. 178). Nesse sentido, Bogart busca reiteradamente uma abordagem alternativa aos procedimentos apoiados sob teorias psicológicas, com direta relação à apropriação do Sistema Stanislavski feita nos Estados Unidos. Os elementos principais entre os quais Bogart associa Emoção e História ao Sistema Stanislavski, e dos quais é uma crítica incontestável, estão: os meios para acessar conteúdos subjetivos da memória do ator/da atriz como condição para atuação cênica (relativo à emoção, ou, *memória emotiva* – para usar uma terminologia do Sistema Stanislavski) e o compromisso do ator/da atriz com as circunstâncias dadas em um texto, ou pela “biografia” da personagem, obedecendo a um certo tipo de lógica de ações determinadas pelo conceito de verossimilhança (relativo a história).

Os conteúdos ensinados pela maior parte das escolas de formação de atores/atrizes estadunidenses estão ancorados no que Bogart diz ser um “entendimento grosseiro” (2011, p. 44) das propostas de Stanislavski, ideia esta que é reforçada quando Bogart e Landau o compreendem como sendo uma “má apropriação” e “miniaturização”¹⁰⁸ (2005, pp. 15-17). Isso reflete uma conduta de atores/atrizes em relação ao seu ofício, em que suas proposições artísticas ficam condicionadas à necessidade de “sentir” algo previamente, para que assim uma ação possa ser feita. Consequentemente, esse parâmetro determina a característica de um número expressivo de produções teatrais vistas nos palcos estadunidenses.

A presença cênica condicionada pelo “acesso” de emoções particulares do ator/da atriz criou chavões como “emprestar as emoções à personagem”, “se eu sentir a emoção, o público também sente”, gerando um imaginário sobre a arte de ator/atriz em que a vitalidade da presença física do corpo em cena se secundariza. E, ao contrário, incentiva uma prática artística que consagra realizações mais individuais (de ator/atriz) do que coletivas (do elenco, do grupo de atores/atrizes), pautadas no protagonismo, no estrelato, no sucesso entendido como visibilidade recompensada pela evidência dos próprios esforços.

Bogart aponta para a continuidade de um “aspecto extremamente limitado” das investigações de Stanislavski em que são enfatizados “[...] de forma exagerada os estados emocionais personalizados” (2011, pp. 44-45). A eficiência que se pode notar deste aspecto isolado do legado de Stanislavski é a concepção de um “método” de atuação eficiente para

¹⁰⁷ the work of Bogart with adapting the Viewpoints has been motivated by her interest in non-psychological based work and her adaptation of the technique provides a way to do the work she is interested in.

¹⁰⁸ Misappropriation; miniaturization.

produções de cinema e televisão, notadamente ancoradas na linguagem realista-psicológica. Porém, como prática teatral, Bogart considera ser uma “grande tragédia” se apoiar sobre tais referências. Citando diretamente os métodos de Lee Strasberg e Stela Adler, os mais difundidos no teatro estadunidense nesse sentido, Bogart acredita que esse modelo é “irremediavelmente antiquado para teatro se o queremos leva-lo a sério como uma forma de arte”¹⁰⁹ (*apud* Lampe, 1997, p. 107).

É oportuno destacar semelhante característica nas práticas teatrais de países como o Brasil. Nunes (2009, p. 26) explica que o acesso aos primeiros ensinamentos atribuídos a Stanislavski em português ocorreram por meio de traduções de materiais publicados em inglês e sabidamente modificados em relação aos originais russos. Isso contribuiu para que as distorções analisadas por Bogart no âmbito do teatro estadunidense reflitam em questões presentes na realidade do teatro brasileiro. Também é notória a influência das referências de atuação reafirmadas pelas produções televisivas, especialmente as novelas da *Rede Globo de Televisão*, historicamente elaboradas sob o modelo realista-psicológico envolvendo alguns/algumas artistas com carreira consagrada no teatro. O trânsito dos/das artistas entre esses dois meios contribui para que a **estética realista apropriada pela televisão** continue sendo perpetuada em produções teatrais. É comum que atores conhecidos/atrizes conhecidas do grande público participem de peças teatrais cujo acabamento estético seja reconhecido por quem os/as assiste na televisão. Referimo-nos a uma prática comum em que a arte do teatro fica comprometida sob demandas de mercado, que exploram a exposição desses artistas tal qual aparecem na televisão para movimentar plateias e gerar lucros, sem necessariamente articular questões artísticas próprias da arte teatral contemporânea.

Há uma série de artistas envolvidos na revisão dos ensinamentos deixados por Stanislavski. A atriz María Ósipovna Knébel e o diretor Anatoli Vassiliev, ambos de nacionalidade russa, são reconhecidos internacionalmente pelas contribuições deixadas, respectivamente, nas obras *La palabra en la creación actoral* (1998) e *L'analyse-action* (2006). No Brasil, destacamos os trabalhos encabeçados pelo ator e diretor Diego Moschkovich, pelas professoras Cristiane Layher Takeda – autora do livro *O Cotidiano de uma Lenda - Cartas do Teatro de Arte de Moscou* (2003) e Elena Vássina, que vem colaborando com diversos grupos teatrais da cidade de São Paulo engajados em revisitar a obra do mestre russo. Nunes (2009) destaca a tradução para o idioma espanhol dos três livros principais em que Stanislavski registrou suas investigações sobre a arte de ator. Todas estas

¹⁰⁹ hopelessly outdated for theatre if theatre wants be taken seriously as an artform.

traduções foram feitas por Salomón Merener a partir dos originais russos. Os títulos *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias* (1986), *El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986) e *El trabajo del actor sobre su papel* (1988) foram publicados na Argentina, pela Editorial Quetzal.

Esses esforços reafirmam uma tentativa de relativizar a onipresença das visões distorcidas de Stanislavski. Essa é uma questão desafiadora para os/as artistas do teatro estadunidense e para todos aqueles/todas aquelas cuja obra traduzida naquele país fez parte da formação artística. Grande contribuição nesse sentido foi dada por Jean Benedetti, responsável pela organização e tradução da obra completa de Stanislavski diretamente de seus originais e sem edições. Publicado pela editora Routledge sob o título *An Actor's Work* (2008), o lançamento deste livro pode ter iniciado um tempo histórico em que o legado artístico de Stanislavski seja revisitado nos Estados Unidos. E, conseqüentemente, contribua para diversificar o panorama das produções teatrais vistas nos palcos daquele país.

2.6.1 Sobre os *viewpoints* físicos de Tempo

2.6.1.1 Andamento

A tradução literal da palavra inglesa *tempo* para o português é andamento. É comum designar-se incorretamente ao *viewpoint* Andamento o sentido de tempo cronológico. Nesse caso, costuma-se utilizar a palavra *time*, como faz Overlie no *Six Viewpoints*. É recorrente a associação com a noção musical de ritmo, que também não parece adequada. Ritmo pressupõe uma regularidade de valores – musicais ou de movimentos físicos – cujos compassos são marcados prevendo uma execução sucessiva, harmoniosa e combinada entre acentos fortes e fracos. Olsberg afirma que “Bogart considerava anteriormente o ‘Andamento’ como parte da ‘Resposta Cinestésica’, mas começou a tratá-lo como um *viewpoint* distinto”¹¹⁰ (1994, p. 36), sendo adicionado ao vocabulário do *Viewpoints* na *SITI Company* em 1993, como pudemos conferir no quadro anteriormente exposto nesse trabalho.

Bogart e Landau consideram o Andamento como uma “[...] medida da velocidade na qual um movimento acontece; o quão rápido ou devagar algo acontece no palco”¹¹¹ (2005, p. 08). As autoras propõem medidas para a experiência do andamento, as quais descreveremos conforme segue no esquema abaixo.

¹¹⁰ Bogart previously considered “Tempo” as part of “Kinesthetic Response”, but has started treating it as a separate viewpoint.

¹¹¹ The rate of speed at which a movement occurs; how fast or slow something happens onstage.

ANDAMENTO	DESCRIÇÃO DO ANDAMENTO
Hipervelocidade (<i>Hyper-speed</i>)	é a velocidade máxima que se consegue atingir.
Muito Rápido (<i>Very-fast</i>)	é mais rápido que o andamento rápido e mais lento do que a hipervelocidade.
Rápido (<i>Fast</i>)	um nível de velocidade em que seja possível perceber uma intensidade de movimentação mais elevada do que a necessária para realizar um andamento médio.
Médio (<i>Medium Tempo</i>)	nossa velocidade habitual, ordinária, corriqueira, confortável, que corresponde ao modo segundo o qual as pessoas em geral realizam ações simples do cotidiano. É esse padrão de velocidade que vai determinar os demais andamentos.
Lento (<i>Slow</i>)	é mais lento que o andamento médio e mais rápido que o muito lento. Percebe-se a necessidade de forjar algum nível de resistência física para esse andamento ser alcançado.
Muito Lento (<i>Very-slow</i>)	é mais lento que o andamento lento e mais rápido que o andamento-o-mais-lento-que-você-conseguir-e-ainda-puder-chamar-de-movimento. O nível de resistência física forjada para se alcançar esse andamento é mais elevado do que no andamento lento e menos resistente do que no andamento imediatamente anterior.
O-mais-lento-que-você-conseguir-e-ainda-puder-chamar-de-movimento (<i>slowest you can go and still call it movement</i>)	à parte a didática sugerida em seu próprio nome, esse andamento corresponde ao menor índice de velocidade possível de ser realizado sem que haja pausa, na medida em que se exige o maior nível de resistência física forjada para a sua realização.

A prática desse *viewpoint* apresenta como desafio manter a atenção às variações de velocidade com que uma ação pode ser executada, sem modificá-la, desvinculando o andamento da ação realizada. Sabemos que mudanças de velocidade podem alterar o sentido e a qualidade de uma ação. Mas o que buscamos enfatizar aqui é que, nos estágios iniciais de treinamento sobre o andamento, costumam ocorrer mudanças imediatas da ação quando se espera que somente o andamento seja alterado.

Em uma ação simples fica mais claro perceber a presença do andamento. Por exemplo: “sentar-se em uma cadeira”. Seguindo as instruções dadas por Bogart e Landau (2005), a investigação pode ser iniciada realizando essa ação no andamento médio. Na sequência, a mesma ação é feita mudando apenas a velocidade de sua execução. É oportuno começar pelos andamentos mais lentos, pois exige maior resistência física, o que ajuda a desenvolver a percepção sobre a mudança dos andamentos. As velocidades mais rápidas exigem mais precisão, pois é na execução delas que podem acontecer as mudanças da ação.

2.6.1.2 Duração

Tem a ver com as medidas de tempo como cronologias possíveis de serem aplicadas ao movimento. Nesse aspecto, Duração não é um princípio de movimento cênico, posto que se trata de um conceito atribuído ao que pode acontecer na cena, configurando dispositivos que nos capacitam a uma espécie de cálculo para compreender racionalmente a passagem do tempo. Alguns desse cálculos os quais frequentemente utilizamos são os dias, semanas, meses, anos, minutos, horas, segundos etc.

Duração foi um dos dois últimos da nomenclatura dos nove *viewpoints* físicos a serem considerados com características isoladas no treinamento da *SITI Company*, sendo Topografia o outro dos últimos *viewpoints*. Antes disso, os modos de cálculo sobre a passagem de tempo eram consideradas uma parte do *viewpoint* Andamento. E como já pudemos verificar nesse trabalho, Duração também aparece no *Six Viewpoints* de Overlie como parte do Tempo.

O surgimento da Duração como *viewpoint* provavelmente aconteceu entre os meses de janeiro e abril de 1994. Olsberg (1994), que afirma ter acompanhado as sessões de treinamento da *SITI Company* e a criação do espetáculo *The Women* entre dezembro de 1993 e janeiro de 1994, menciona sete *viewpoints* – dos quais não incluem Duração e Topografia. Já Cormier (2005) afirma ter acompanhado a *SITI Company* em oportunidades diversas, sendo a última em abril de 1994, já citando Duração e Topografia como *viewpoints* físicos. Olsberg (1994) publicou uma nota explicativa em sua obra onde confirma, durante uma conversa por telefone com Bogart em 30 de junho de 1994, que Duração e Topografia já haviam sido adicionados ao vocabulário do *Viewpoints*.

Inicialmente, podem surgir dificuldades quanto à diferença entre duração e andamento. Quando a pessoa que conduz o treinamento em *Viewpoints* orienta os/as praticantes a trabalhar com Duração, o que se vê em cena – habitualmente – são movimentos realizados em diferentes andamentos, entrecortados por formas corporais em imobilidade. Isso acontece tendo em vista a impossibilidade de se **agir uma duração**. Porém, mediante movimentos em que outros *viewpoints* aparecem imediatamente, como Andamento e Forma postos na frase anterior, torna-se possível **agir em uma duração**.

E a partir do momento em que Duração se torna perceptível por meio do movimento, as possibilidades de ampliar seu universo são expandidas. A travessia de um lado para o outro do palco pode levar três segundos ou uma hora, independente do andamento mobilizado para que isso aconteça. A permanência de uma pessoa no espaço cênico, a relação estabelecida com a utilização de um objeto, ou a finalização de uma sessão de improvisação pode depender unicamente da duração que os/as praticantes sustentarão.

2.6.1.3 Resposta Cinestésica

Diz respeito à reação física instintiva que se manifesta espontaneamente como resposta a alguma coisa que acontece fora do corpo. Exemplos: piscar os olhos sempre que alguém bater em um prego com um martelo perto de você; colocar as mãos na cabeça ao se deparar com a iminência da queda de um objeto ou de uma pessoa. Sugere um sentido capaz de providenciar uma percepção dos movimentos musculares – ideia essa vinculada à definição de cinestesia, como veremos a seguir. Resposta Cinestésica também configura um dos princípios importantes destacados por Bogart nas práticas teatrais de treinamento da *SITI Company*, conforme mostramos no capítulo I desta dissertação.

No Brasil, costuma-se nomear esse *viewpoint* de “Resposta Kinestética”. Isso pode ocorrer face a semelhança entre os vocábulos em inglês *kinesthetic* e português *cinestésica*. Entretanto, kinestética não parece ser uma tradução apropriada, devido à sua inexistência enquanto palavra e sentido no vocabulário do idioma português. As frequentes denominações de “Resposta Kinestética” resultam em inferências sobre o sentido desse *viewpoint* no treinamento proposto por Bogart na *SITI Company*. O uso de adaptação no vocabulário, nesse caso, não configura uma necessidade linguística.

Cinestésica, um adjetivo do idioma português, é uma palavra que possui uma série de variações que remontam à mesma origem, no idioma grego. Outras palavras bastante utilizadas em nosso idioma também possuem os mesmos radicais, como por exemplo: cinestesia, cinema e cinética. Existe ainda o substantivo cinestese, também de mesma origem grega. Essas palavras surgiram a partir do vocábulo *kínesis*, que pode ser traduzido como “movimento”. Cinestésica é resultado de *Kínesis* e *Áisthesis*, geralmente traduzido para o português como “sensação”. Pelo exposto, o que se busca ao exercitar esse *viewpoint* é estabelecer um estado de alerta dos sentidos – uma atentividade – para que a reação surja por meio do movimento.

Os radicais gregos *kines* e *kinet* também se referem ao movimento, sendo *kines* o radical de *kínesis*, já mostrado no parágrafo acima e *kinet* o radical de *kínetos*, que pode ser traduzido como “o que se move”; “móvel”. Retomando a ideia já exposta nesse estudo de que o interesse de Bogart para com esse *viewpoint* está concentrado no movimento, é possível utilizar as palavras em português Cinestésica ou Cinestética para qualificar Resposta.

Destacamos, ainda, que Resposta Cinestésica contrapõe-se à ideia de movimento preparado previamente, estudado antes, para posterior execução. O que se espera é que o movimento aconteça no momento presente. Imediatamente. Trata-se de uma proposta para estimular e sustentar um estado de presença que envolva a percepção das próprias reações

físicas mobilizadas pelos movimentos do entorno. Isso não implica em reagir a todas as coisas o tempo todo, tampouco limitar-se às reações que acontecem somente no andamento rápido. Em ambiente de treinamento, como uma sessão aberta de improvisação por exemplo, as respostas cinestésicas podem acontecer em andamento lentos, se manifestar numa duração estendida, em formas corporais em imobilidade etc.

Ao longo da pesquisa extensiva realizada no processo de tradução do livro *The Viewpoints Book*, verificamos cuidadosamente as possibilidades de traduzir a ideia de *Kinesthetic Response*, já que a palavra sinestésica, iniciando com a letra “S”, também existe em nosso idioma, sendo familiar ao que esse *viewpoint* se referencia. Sinestesia é uma figura de linguagem que utilizamos para fazer relações de caráter subjetivo entre percepções que pertençam ao domínio de um sentido diferente. São descrições as quais lançamos mão no universo da arte sem que haja correspondentes na materialidade. Segundo a etimologia, a palavra sinestesia apareceu pela primeira vez no início do século XX na língua francesa como *synesthésie*, que por sua vez deriva do grego *synaísthesis* (*Syn*+*Áisthesis*). *Syn*, vocábulo grego que expressa a ideia de “simultaneidade” e que pode ser traduzida como “juntamente” ou “união” e o vocábulo grego *Áisthesis*, já apresentado alguns parágrafos acima, formam essa palavra.

Tomemos como exemplo a seguinte frase: “Esse texto é ácido”. A sensação de acidez pode ser reconhecida mediante uma experiência corporal, ou seja, quando ingerimos ou estabelecemos contato físico com alguma substância que provoca acidez. Essa reação física, portanto cinestésica, é percebida espontaneamente, algo sobre a qual não conseguimos interferir conscientemente ou elaborar previamente de outro modo. Contudo, a experiência física da acidez possibilita que se associe a um texto as sensações que a acidez causa no corpo: incômodo, inquietação, raiva, tormento, instabilidade física, entre outras conotações de ordem sinestésica.

Reconhecemos que há certa dificuldade em diferenciar cinestésica de sinestésica na linguagem falada do idioma português, visto que a alteração das iniciais não modifica a sonoridade dessas palavras. Ao longo dessa dissertação, voltaremos a destacar ambas as palavras especificando suas iniciais com o objetivo de ressaltar as diferenças entre elas, de acordo com a situação em que será empregada. Nossa contribuição ao nos concentrarmos nesse aspecto tem o objetivo de posicionar com a maior clareza possível o que tem a ver com cinestesia e sinestesia, sendo esse último um elemento que não está completamente ausente no treinamento em *Viewpoints* proposto por Bogart na *SITI Company*.

2.6.2 Sobre os *viewpoints* físicos de Espaço

2.6.2.1 Forma

Ainda que seja semelhante ao que Overlie propõe para o *viewpoint* de mesmo nome em sua técnica, o uso da palavra “forma” em português pode levar a uma conotação diferente do especificado tanto por Bogart quanto por Overlie. Utilizamos “forma” coloquialmente para nos referirmos, por exemplo, a: possibilidade, formato, jeito, modelo, molde, figura, configuração, procedimento. Algumas dessas palavras encontram *form* ou *way* como seus equivalentes em inglês, o que torna ainda mais complexa a significação desse *viewpoint*. *Shape* pode ser um sinônimo de *form*, mas está ligada ao contorno, ao desenho, aos traçados que se criam no espaço. *Shape* é comumente utilizado para se referir à forma como algo relativamente vinculado ao que se faz com o corpo humano.

Sob essa premissa, Landau (1995, p. 21) e Bogart e Landau (2005, p. 09) conferem à investigação da Forma no treinamento em *Viewpoints* a realização corporal de linhas, curvas e uma combinação entre linhas e curvas; formas arredondadas, formas angulares e uma mistura entre essas possibilidades. Dizem ainda que Forma pode ser estabelecida com o corpo em posição estática ou através de movimentos que a “carreguem” pelo espaço. E, finalmente, Forma pode ser trabalhada de três maneiras, segundo as autoras: com o corpo no espaço; com o corpo em relação à arquitetura; com o corpo em relação a outros corpos.

Sendo um dos *viewpoints* de espaço, destacamos que o treinamento sobre a forma abre possibilidades de incluir pausas nos movimentos corporais, buscando sustentar a imobilidade física em cena. Ao convocar essa experiência, é possível que os *viewpoints* de andamento e duração sejam reconhecidos. A forma costuma causar inquietação, pois traz a sensação de que “nada” está acontecendo. Isso pode ocorrer não somente com atores/atrizes, bem como com diretores/diretoras que buscam minimizar a ansiedade por meio da proposição de movimentações corporais aleatórias.

Nesse sentido, o treinamento sobre a forma alimenta diversas questões como: por quanto tempo um determinado grupo de artistas em cena consegue sustentar seu corpo em imobilidade? Com que velocidades são feitos os deslocamentos das formas corporais pelo espaço? A forma surge a partir de um comando externo? Como diretores/diretoras lidam com a relação entre movimento e pausa? A forma corporal de um ator/de uma atriz em cena pode revelar suas mínimas pulsações de respiração? Qual o impacto disso para quem faz e para quem vê? Diretores/Diretoras se conectam com a pulsação interior de suas formas corporais quando assistem atores/atrizes trabalhando?

2.6.2.2 Relação Espacial

Esse *viewpoint* diz respeito às referências de distância entre as coisas. Estar perto, estar longe, à direita, embaixo etc., tem a ver com Relação Espacial, as quais podem acontecer especialmente, segundo Bogart e Landau (2005) entre um corpo e outro, entre um corpo (ou corpos) e um conjunto de corpos ou entre um corpo (ou um conjunto de corpos) e a arquitetura. Para Cormier Relação Espacial providencia, em termos de experiência cênica, o “como os artistas se relacionam fisicamente entre si”¹¹² (2005, p. 145).

O trabalho prático sobre Relação Espacial acontece de modo similar ao do Andamento. Bogart e Landau (2005) destacam as distâncias as quais habitualmente mantemos em relação às pessoas e às coisas. Esse hábito em relação à distância seria equivalente ao andamento médio. Isso posto, Relação Espacial encoraja o/a praticante a concentrar sua atenção em outras possibilidades relativas a proximidade e afastamento, recorrendo a distâncias extremas e variadas configurações de espaços-entre. Essas proposições podem promover relacionamentos cênicos alternativos aos imediatamente reconhecidos e praticados em nossa existência cotidiana.

Notamos que as esperadas variações de proximidade e distância acontecem mais frequentemente quando se trabalha Relação Espacial com um núcleo artístico constituído – em que as pessoas convivem há mais tempo juntas. Já em grupos formados para ocasiões eventuais, como uma produção independente (elenco) ou turmas de cursos livres é possível perceber que as relações espaciais acontecem, em geral, no centro do espaço cênico e em distâncias estabelecidas recorrentemente na vida cotidiana. No caso de um espaço configurado para uma relação frontal palco-plateia, na maioria das vezes as movimentações acontecem mais ao fundo, longe da plateia, do que à frente. Apontamos estas percepções nossas a partir de experiências diversificadas de condução de sessões de treinamento em *Viewpoints*.

Alguns/Algumas integrantes da *SITI Company* utilizam os termos *espaço positivo* e *espaço negativo* quando os objetivos do treinamento tem a ver com Relação Espacial. Essa nomenclatura também é familiar ao universo das artes visuais e da arquitetura para configuração espacial. Basicamente, *espaço positivo* é utilizado para falar da ocupação cênica, seja ela feita pelo próprio corpo, conjunto de corpos ou objetos. Enquanto que o *espaço*

¹¹² how the performers physically relate to each other.

negativo diz respeito ao espaço vazio, situado ao redor e não ocupado por nenhuma materialidade.

A tradução literal do nome original desse *viewpoint* seria “Relacionamento Espacial” (*Spatial Relationship*). No processo de tradução do livro *The Viewpoints Book*, optamos pela palavra “Relação” como alternativa para evitar que um sentido de afeto emocional ou romantizado pudesse ser associado imediatamente pelo uso da palavra “relacionamento”. Para tanto, consideramos as ponderações de Bogart nas quais evita associar a ideia de “emoção” à sua versão do *Viewpoints*, tendo em vista a forte conotação deste termo ligado a uma leitura do Sistema Stanislavski conforme já abordado neste capítulo¹¹³. Cormier ressalta o seguinte aspecto da Relação Espacial, tendo em vista a busca de Bogart por fazer do treinamento uma prática colaborativa:

Chamar a atenção para a relação espacial em um dado momento é muito mais neutro [no sentido de ser mais interessante para o ator/a atriz – grifo nosso] do que dizer ao ator/à atriz que ele/ela perdeu ou atravessou uma marcação. Essa liberdade contribui muito para o sucesso do processo de colaboração almejado sobre o qual a SITI Company se baseia¹¹⁴ (2005, pp. 150-151).

2.6.2.3 Arquitetura

Esse *viewpoint*, que segundo Lampe (1994, p. 33) já foi nomeado na *SITI Company* como “Simetria” (*Symmetry*) desperta, basicamente, a atenção para o ambiente físico, seja uma sala, uma praça, um galpão etc. Porém, ao desenvolverem os procedimentos de treinamento pertinentes a esse *viewpoint*, Bogart e Landau frequentemente fazem uso de metáforas, as quais Landau (1995, p. 22) chama de “metáforas espaciais” (*spatial metaphors*). Nesse caso, sobram exemplos relacionados à sinestesia (com S). As autoras sugerem, por exemplo, que os/as praticantes “dancem com o espaço”, “dialoguem com os objetos”, “andem com as paredes”, “sintam as cores e as luzes”, entre outras proposições similares.

Veremos abaixo que alguns componentes intrínsecos que estruturam materialmente e visualmente um espaço físico são destacados no trabalho sobre Arquitetura. Esses elementos solicitam dos/das praticantes uma aguçada sensibilidade e algum nível de abstração, necessários para que o desempenho proposto por meio desse *viewpoint* aconteça.

¹¹³ Ver páginas 93-96.

¹¹⁴ Drawing attention to the spatial relationship in a given moment is much more neutral than telling an actor that s/he missed his/her mark or that s/he crossed too late on the line. This freedom contributes greatly to the success of the collaborative process upon which the SITI Company relies.

- **O Chão Debaixo Dos Seus Pés (*the floor beneath your feet*):** as relações estabelecidas com as diferentes materialidades sobre as quais estabelecemos contato, em maior ou menor grau, durante uma prática teatral. O chão em que pisamos pode determinar nossa postura, sensação física, o nível de tensão ou relaxamento corporal; pode, ainda, limitar o contato da totalidade do nosso corpo com essa superfície dependendo de sua matéria constituinte. Pisos de cimento, por exemplo, tendem a ser impróprios para práticas teatrais, mas não raro, no Brasil, nos vemos em situações de limitação que nos impedem de escolhermos a qualidade do chão em que vamos trabalhar. O *viewpoint* Arquitetura incentiva que seja explorado o que é potencial em situações limitadas como essa.
- **Massa Sólida (*solid mass*):** quaisquer matérias dispostas propositalmente ou ocasionalmente no espaço e/ou em sua edificação, com as quais podemos nos relacionar fisicamente (um rodapé, uma janela, um prego na parede, a parede etc.).
- **Textura (*texture*):** as matérias-primas utilizadas para a produção das massas sólidas. A atenção, aqui, está voltada não para o que as coisas são, mas sim para perceber do que elas são feitas. Exemplo: uma cadeira de plástico e uma cadeira de madeira são igualmente cadeiras enquanto massa sólida e objeto. No entanto, o plástico e a madeira, materiais de que elas são feitas, possuem texturas diferentes. Essa informação, quando percebida no corpo, pode sugerir movimentações espaciais sensíveis à relação de sinestesia (com S) com essas texturas diferentes. O/A praticante pode “dançar a sensação do plástico” ou “caminhar como a madeira da cadeira”.
- **Luz (*light*):** investigar e se relacionar com as fontes de luz, bem como as de sombras, sejam elas formadas natural ou artificialmente. Esse processo investigativo pode ser expandido para ampliar a percepção sobre as diferentes qualidades de incidência de luz que definem a ocupação de um espaço, que configuram as relações sociais de um ambiente público, ou como a ausência e/ou excesso de luminosidade pode ser capaz de gerar sensações e atmosferas imediatamente.
- **Cor (*color*):** possibilita variadas maneiras segundo as quais as cores podem provocar movimentos, gestos, andamentos, entre outros acontecimentos na cena. A atenção às cores pode refinar os níveis de interação, visto que muitos elementos da arquitetura possuem cores específicas - o que pode se estender à

atentividade às cores das peles, cabelos e roupas dos/das praticantes e outras pessoas presentes no ambiente de treinamento.

- **Objetos (*objects*):** estabelecer relações com objetos de toda a espécie. Podem ser objetos posicionados espacialmente (como mesas, bolsas, garrafas d'água, itens de uso pessoal etc.) ou objetos inerentes à edificação (ventiladores, tomadas, caixas de força etc.). O trabalho com objetos no *viewpoint* Arquitetura visa expandir suas possibilidades de utilização. Convém utilizá-los com a finalidade normalmente atribuída ao seu uso (uso normativo), bem como fazer um uso inusitado do objeto (uso transgressor). Exemplos de uso normativo: usar uma caneta para escrever algo em uma folha de papel; enxugar o rosto com uma toalha. Exemplos de uso transgressor: usar uma caneta para segurar um coque de cabelos; espantar insetos chicoteando uma toalha no ar.
- **Arquitetura Distante (*distant architecture*):** amplia e/ou modifica a área de atentividade para os componentes da arquitetura que estão distantes do/da praticante e/ou do grupo. A relação com elementos da arquitetura distante se dá pelo contato visual, direcionando-o até outra edificação, ou permitindo que o observável da arquitetura distante modifique as relações com a arquitetura próxima. Exemplo: de dentro de uma sala, é possível observar uma árvore na área externa. Suas cores, luzes e sombras e o chão embaixo dos “pés” dela podem alterar sua experiência com a arquitetura da sala. O mesmo pode ser feito com portas, janelas, alçapões, telhado e outros rompimentos próprios da arquitetura até então não considerados.
- **Temperatura:** Bogart e Landau (2005) não consideram Temperatura um componente da arquitetura nas publicações consultadas. No entanto, faz-se comum destacá-la em especial quando “Luz”, “Textura” e “O Chão Debaixo Dos Seus Pés” são investigados. Ao tratarmos da temperatura, nos sensibilizamos em relação à nossa própria temperatura, observando, por exemplo, se os pés possuem a mesma temperatura das mãos ou do peito em determinadas situações. Sensações de calor (quente) e frio (gelado) podem ser percebidos fisicamente ao entrarmos em contato com coisas materiais. E por meio dessa experiência, relações sinestésicas (com S) podem ser estabelecidas atribuindo temperaturas para diferentes circunstâncias. Exemplos: movimentos corporais (“fiz um movimento morno de braços”, “Ela me lançou um olhar frio”), situação social (“aquela reunião está quente”, “dei um gelo nele”).

2.6.3 Sobre os *viewpoints* físicos de Tempo-e-Espaço

2.6.3.1 Repetição

A palavra repetição, por si mesma, define suficientemente para o/a praticante a prerrogativa fundamental desse *viewpoint*: fazer outras vezes algo feito anteriormente por ele mesmo/ela mesma ou por outra(s) pessoa(s). Ou ainda, repetir algo em seu corpo, sobretudo, o que seja percebido na natureza e na tecnologia, como por exemplo: repetir movimentos e formas de árvores, animais, do vento, da chuva, da luz, das estrelas, dos carros, edifícios, objetos, entre tantas outras possibilidades.

Assim como acontece com alguns dos *viewpoints* físicos, Repetição conta com subdivisões que pretendem especificar seu entendimento e orientar a prática. Sendo assim, Bogart e Landau (2005) e Landau (1995) nomearam aspectos próprios da repetição da seguinte maneira: Repetição Interna (*Internal Repetition*), sendo aquela repetição de algo feito com o próprio corpo e, Repetição Externa (*External Repetition*), aquela em que se repete algo que aconteceu fora do próprio corpo.

Assim como Duração, Repetição não é um princípio de movimento cênico. O que se repete, conforme Landau (1995) são os andamentos, formas, gestos etc. A repetição configura um evento sucessivo caracterizado pela retomada “póstuma” de alguma coisa segundo uma interpretação, seja ela individual ou coletiva. Essa perspectiva relativiza a noção de cópia e igualdade (fazer igual), comumente alinhadas como sinônimos ao que se espera desse *viewpoint*.

2.6.3.2 Gesto

Gesto é um desdobramento da Forma, feito em uma sequência com começo, meio e fim. Akiko Aizawa nomeou esse *viewpoint* usando a palavra “Movimento” (*Movement*) quando elaborou o quadro cuja fotografia exibimos na Imagem 34¹¹⁵ desse trabalho. Há sempre um verbo que orienta a realização de um gesto, que pode envolver partes isoladas do corpo, individualmente ou combinadas, ou sua totalidade. Bogart e Landau (2005, pp. 09-10) e Landau (1995, pp. 21-22) organizam o Gesto segundo as seguintes características: Gesto Comportamental (*Behaviorial Gesture*) e Gesto Expressivo (*Expressive Gesture*).

- **Gesto Comportamental:** pertence ao mundo concreto e físico do comportamento humano. São gestos reconhecidos por estarem presentes na nossa realidade

¹¹⁵ Ver página 83.

cotidiana, podendo ser facilmente observados nas ruas, nas conversas entre as pessoas etc. Esses gestos podem nos fornecer informações sobre personagem, circunstâncias, clima, época, características de uma realidade social, saúde física, entre outros. Essa categoria de Gesto pode ser dividida, ainda, conforme mostram Bogart e Landau (2005, p. 10) e Cormier (2005, p. 143) em Gestos Públicos (*Public Gestures*) e Gestos Privados (*Private Gestures*).

- **Gestos Públicos:** gestos cotidianos os quais fazemos em espaços públicos, na frente das outras pessoas, gestos aceitos socialmente, utilizados para a comunicação corporal do dia-a-dia. Exemplos: acenar com um dos braços para um táxi parar, balançar a cabeça verticalmente em sinal de concordância com algo, mostrar o polegar de uma das mãos – encostando as pontas dos demais dedos na palma da mão – para cumprimentar uma pessoa ou aprovar uma situação/ideia.

- **Gestos Privados:** gestos cotidianos realizados na solidão ou sem a presença de determinadas pessoas, para as quais não seria adequado realizá-los, segundo as normas sociais estabelecidas. Exemplos: ajustar uma roupa íntima, palitar os dentes, limpar a parte interna do nariz com um dos dedos.

- **Gesto Expressivo:** diz respeito à manifestação física de estados emocionais, sentimentos, ideias, desejos, valores subjetivos. Estão ligados às instâncias simbólicas e abstratas da expressividade humana, as quais normalmente não estão presentes na vida cotidiana. Expressar ideias de justiça, saudade, fraternidade, amor, infância, memória, pobreza são exemplos que proporcionam a articulação desse *viewpoint*.

2.6.3.3 Topografia

Movimentações que definem percursos, paisagens, revelam trajetórias, caminhos, pontos de saída e de chegada são definidas sob este nome no vocabulário do *Viewpoints*. De acordo com Lampe (2001, p. 185), que se refere a esse *viewpoint* como “topologia” (*topology*), os movimentos topográficos consolidam um Padrão de Chão (*Floor Pattern*), que é outro nome conferido por Bogart e Landau (2005) a esse *viewpoint*. A Topografia pode ser considerada como padrão de chão quando as possibilidades de deslocamento físico num espaço são feitas em linhas retas, curvas, zigue-zagues, com pulos etc. Nesse caso, a atenção recai sobre o padrão geométrico que se forma no chão, o desenho da trajetória.

Mas Topografia pode ser expandida para movimentos multidimensionais. A trajetória dos braços quando o esticamos horizontalmente à frente do corpo e com as mãos espalmadas,

como que pedindo paciência, ou quando elevamos um dos braços para trocar uma lâmpada são exemplos de topografias criadas espacialmente sem que haja deslocamento da parte de baixo do corpo (quadril, pernas e pés).

Um dos mais difundidos exercícios de *Viewpoints* no Brasil, o trabalho nas raias (*lane work*), enfatiza o trabalho sobre topografia. O espaço cênico é dividido em algumas raias, como as feitas em piscinas e um/uma artista trabalha em cada uma delas. Nesse espaço das raias, acontece uma sessão livre de improvisação em que todos juntos/todas juntas articulam algumas movimentações específicas, como andar, parar, pular, girar e deitar. O trabalho nas raias evidencia a exploração de topografias, pois o que acontece dentro das raias, em geral, convoca um nível elevado de atenção para dinâmicas topográficas.

Topografia pode envolver um ciclo claramente definido da movimentação no espaço, ou exploração aleatória de possibilidades de deslocamento. No primeiro caso, pode-se estabelecer o ponto de saída e de chegada, com foco em padrão de chão. Ou ainda explorar nuances de uma jornada de outras partes do corpo pelo espaço.

2.7 O trabalho vocal no treinamento da SITI Company

Ao contrário do que se pode verificar em relação aos *viewpoints* físicos, destacamos aqui a restrita ocorrência dos *viewpoints* vocais nas referências pesquisadas para escrita desta dissertação. Localizamos um número menor de referências sobre o trabalho com os *viewpoints* vocais, sobretudo se comparadas à quantidade expressiva de abordagens disponíveis sobre os *viewpoints* físicos.

Uma delas é o livro *The Viewpoints Book*, de Bogart e Landau (2005). De um total de 17 capítulos presentes no livro, em apenas um deles – o capítulo 9 – as autoras contemplam este aspecto do treinamento da *SITI Company*. Nos demais capítulos, são abordados somente os princípios associados ao treinamento, os *viewpoints* físicos e procedimentos da Composição – os *viewpoints* vocais não são retomados em outras partes deste livro. Landau (1995) também se ocupou de escrever sobre o trabalho de voz no *Viewpoints*. Dessa forma, nosso estudo está concentrado primordialmente sobre essas duas referências. Outras publicações em que os *viewpoints* vocais são mencionados incluem Brestoff (2010) e Winkler (2002). Demais autores pesquisados/autoras pesquisadas ao longo da elaboração desta dissertação não fazem qualquer menção sobre a existência de um vocabulário relacionado à voz na técnica *Viewpoints*.

Por não ser um elemento articulado tecnicamente na dança, Overlie também não apresenta quaisquer citações sobre o uso da voz no *Six Viewpoints*. Porém, Canavan (2010) e Cummings (2006) afirmam que Overlie incorpora textos teatrais em suas criações coreográficas, como forma de desafiar limites convencionais entre práticas de teatro e de dança. E deixam indícios de que os textos teatrais são articulados vocalmente e não somente como inspiração para composição de movimentos corporais. Entretanto, não mencionam haver qualquer procedimento técnico ligado à voz sobre o qual Overlie se apropria para explorá-los.

Temos o intuito de chamar a atenção para esse dado, no âmbito da técnica *Viewpoints* e seus estudos correlatos, para refletirmos sobre a prática teatral de maneira mais abrangente, nos perguntando: qual o nível de relevância que vem sendo dedicada ao trabalho vocal no teatro na formação do artista contemporâneo? Quais são as técnicas que objetivam o desenvolvimento de uma relação aprofundada e específica do ofício de ator/atriz em relação ao uso da voz? Como diretores/diretoras tem abordado o trabalho vocal em suas proposições de treinamento? De que maneira a voz vem sendo articulada como material criativo da arte teatral? Como e em quais momentos de seus processos os/as artistas se engajam para um efetivo trabalho sobre a voz no teatro?

Em relação à formação escolar no Brasil, e não somente nas universidades, podemos dizer que existe uma diferença predominante entre os/as responsáveis pelo ensino de práticas de corpo e de voz. Essa divisão presume o raciocínio da segregação de habilidades, que providencia especialistas, os quais raramente consideram o imbricamento entre corpo e voz como algo próprio da prática artística de ator/atriz, conforme a ponderação levantada por Grotowski ao dizer que “[...] das reações do corpo nasce a voz” (2007, p. 204). As aulas de práticas corporais costumam estar sob responsabilidade de profissionais cujas trajetórias remontam a experiências do segmento do corpo em arte, com aprendizados notáveis sobre práticas somáticas, dança, técnicas de expressividade corporal, entre outras abordagens historicamente constituídas no seio da prática do/da artista de teatro.

Já os/as profissionais que respondem pelas aulas de voz, contudo, raramente trazem consigo a efetiva experiência do corpo enquanto um agente da voz no teatro, como elemento indissociável e fundamental para uma efetiva prática vocal. Isso porque as aulas de voz costumeiramente são conduzidas ora por artistas da área da música - os quais/as quais possuem técnicas próprias quanto a articulação da voz em sua arte muitas vezes sem correspondentes nas necessidades técnicas do ator/da atriz, ora por profissionais da saúde, como fonoaudiólogos/fonoaudiólogas.

Esses últimos/últimas, pelo que preza sua conduta médica, atribuem hábitos saudáveis ao uso da voz no teatro, cuidados com o instrumento vocal, de modo que o ator/a atriz passa a desenvolver mais atenção sobre os perigos dos abusos vocais do que em suas possibilidades de criação artística, que envolvem riscos, excessos. Retomando Grotowski:

É de importância básica evitar [...] observar o instrumento vocal. As escolas de teatro ensinam exatamente o contrário. E é esse contrário que é praticado. [...] A sua energia física existe somente em sua cabeça e em seu instrumento vocal. Por outro lado, quer manter uma calma compostura, controla-se, bloqueia os impulsos do corpo. É assim que, em vez de usar o corpo inteiro, ele (ainda que inconscientemente) submete à tensão o seu instrumento vocal (2007, pp. 143-144).

O destaque que fazemos aqui sobre o uso da voz no teatro objetiva enfatizar algo ainda incipiente no panorama das práticas de treinamento em teatro: um vocabulário técnico para a prática vocal do/da artista teatral contemporâneo/contemporânea. Os *viewpoints* vocais surgem nesse contexto como uma possibilidade de conferir à voz proporções equivalentes às alcançadas por técnicas dedicadas ao uso criativo do corpo em cena.

Partimos dessa premissa para levantar reflexões referentes ao treinamento vocal proposto por Bogart na *SITI Company*. É preciso salientar que esse aspecto não foi deixado de lado ao longo dos anos em que Bogart vem se dedicando ao *Viewpoints*, sobretudo por se tratar de uma técnica com origem na dança, arte em que a voz não solicita necessariamente um desdobramento técnico e/ou criativo específico. De acordo com a definição de Bogart e Landau,

[...] os Viewpoints Vocais se direcionam ao som da mesma forma que os Viewpoints Físicos se direcionam aos movimentos, por exemplo, aumentando a consciência do puro som separado do significado psicológico ou linguístico. Ao invés de somente ouvir qual a conotação de uma palavra, nós começamos a tratar o como ela soa e como o som em si contém informação e expressividade¹¹⁶ (2005, p. 105).

Landau (1995, p. 26) especifica que o alcance de um vocabulário para se referir à voz no treinamento em *Viewpoints* foi fruto de uma profunda experimentação, em que os seguintes *viewpoints* físicos eram articulados por meio de práticas sonoras realizadas vocalmente: Forma, Andamento, Gesto, Arquitetura, Repetição, Duração e Resposta Cinestésica. Percebendo que os *viewpoints* físicos de Topografia e Relação Espacial eram pouco efetivos para serem associados ao trabalho vocal, dois outros *viewpoints* foram

¹¹⁶ Vocal Viewpoints addresses sound in the same way that the Physical Viewpoints addresses movement, i.e., by increasing an awareness of pure sound separate from psychological or linguistic meaning. Rather than hearing only what a certain word connotes, we start to address how it sounds and how the sound itself contains information and expressivity.

adicionados: Dinâmica (*Dynamic*) e Altura (*Pitch*). Esses dois nomes foram criados para serem exclusivamente *viewpoints* vocais. Posteriormente, outros três *viewpoints* vocais foram criados: Timbre (*Timbre*), Aceleração-Desaceleração (*Acceleration-Deceleration*) e Silêncio (*Silence*).

A referida experimentação de que Landau trata abarcou o período de colaboração estabelecido junto a Bogart, compreendido minimamente entre os anos de 1988 – quando ambas se conheceram – e 2005, ano em que o livro *The Viewpoints Book* foi publicado por elas em coautoria. O período de experimentação sobre os *viewpoints* vocais tem importância destacada para a análise aqui realizada, visto que estamos diante de uma limitação de referências escritas sobre o assunto.

As diferenças as quais observamos em Bogart e Landau (2005) e Landau (1995) indicam terem sido esses os meios disponíveis para registrarem suas descobertas, as quais estavam sujeitas a mudanças, complementos, variações e toda uma série de modificações próprias de processos não conclusivos. Bogart e Landau reforçam esse aspecto ao afirmarem a noção de que *Viewpoints* é “um processo aberto mais do que de uma metodologia fechada”¹¹⁷ (2005, p. X¹¹⁸). No entanto, quando comparado à sistemática abordagem dos *viewpoints* físicos, os *viewpoints* vocais são apresentados como algo ainda não suficientemente desenvolvido enquanto procedimento técnico.

Bogart e Landau mencionam que os *viewpoints* vocais são “levemente diferentes”¹¹⁹ (2005, p. 106) dos *viewpoints* físicos. Nessa passagem, as autoras se referem aos *viewpoints* físicos que são desenvolvidos vocalmente. Limitam-se a destacar que Topografia não será trabalhada. Relação Espacial não chega a ser mencionada no capítulo 09, ao contrário de Landau (1995) que, como já vimos alguns parágrafos acima, comenta rapidamente sobre o que as levou a ausentar esses dois *viewpoints* físicos do vocabulário dos *viewpoints* vocais.

Nos treinamentos de *Viewpoints* oferecidos pela *SITI Company*, os/as participantes são encorajados/encorajadas a usar a voz somente em sessões de improvisação passados alguns dias de treinamento em *viewpoints* físicos. A voz não é trabalhada nos primeiros dias. Geralmente, a prática vocal é proposta nos últimos dias de treinamento. Os/as ministrantes solicitam algum material vocal, que pode ser um trecho de texto já memorizado ou previamente preparado para experimentação, um texto que seja criado no instante da

¹¹⁷ an open process rather than a closed methodology.

¹¹⁸ A indicação de página aparece na publicação original em algarismo romano.

¹¹⁹ slightly different.

improvisação, ou ainda a articulação de sons vocais como em uma “idioma inventado” – esse também realizado no instante da improvisação.

Os/as participantes raramente experimentam os *viewpoints* vocais individualmente antes de articulá-los em sessões de improvisação. Quando isso acontece, ou quando questões sobre os *viewpoints* vocais são levadas para a companhia, percebemos não haver consenso entre eles/elas sobre quais são exatamente os *viewpoints* vocais e como devem ser articulados no treinamento. Observamos esse dado como um ponto interessante na relação da *SITI Company* com o seu vocabulário de treinamento. A diferença de apropriação que se nota nas referências teóricas desenvolvidas por Bogart entre os *viewpoints* físicos e vocais expõe de modo semelhante a abordagem prática que a companhia faz dos mesmo elementos em seu treinamento.

Não podemos deixar de considerar que o treinamento da *SITI Company* envolve um trabalho vocal cuja eficácia fica atrelada ao que se desenvolve no Método Suzuki. Esse pode ser outro fator que colabore para que a voz seja algo como um elemento secundário na técnica *Viewpoints*. Nos treinamentos de Método Suzuki, tal como praticado na *SITI Company*, a voz começa a ser trabalhada logo nos primeiros dias. Há um trabalho eficiente de produção da *SITI Company* para que os/as participantes tenham acesso antecipado ao texto que será trabalhado. Na experiência do pesquisador (Lodi) no *Winter Training* em 2012, esse tempo foi de aproximadamente 20 dias. Na ocasião – como procedem costumeiramente – foram propostos dois trechos de textos em inglês, que eram comuns para todos os/todas as participantes. Ao longo do treinamento, foi dada a opção de inclusão de um terceiro texto, em qualquer idioma, que deveria ser providenciado individualmente por cada participante.

Os textos, que devem ser memorizados previamente, são articulados ao mesmo tempo em que se executam as gramáticas de movimento, com exceção das disciplinas de atuação nº 05 e 06. Nesse caso, os exercícios buscam desenvolver a habilidade de falar o texto ao mesmo tempo em que posições de imobilidade corporal são sustentadas. Isso deve ser feito de modo que a ação vocal do/da praticante não implique na modificação da imagem criada fisicamente. Nas disciplinas de atuação em que a imobilidade não é o principal elemento trabalhado, como o *Shakuhashi* e *Slow Ten*, o trabalho vocal é realizado em um estágio avançado de treinamento.

Já na *SCOT*, segundo a experiência do pesquisador (Lodi), o trabalho vocal se diferencia da *SITI Company* pela especificidade de cada uma das etapas, em que são privilegiadas, nesta ordem: a realização precisa dos movimentos físicos relativos às disciplinas de atuação, a coordenação entre esses movimentos físicos e a respiração e a

sonorização de vogais. As disciplinas de atuação são trabalhadas de acordo com a sequência numérica com a qual foram nomeadas, sendo que o trabalho vocal começa a ser realizado – e se restringe – apenas à disciplina de atuação nº 04. O trecho de um texto foi entregue com o treinamento já iniciado, sem que tivéssemos informações preliminares a seu respeito. Um dia após recebermos o material textual, o mesmo já estava sendo solicitado nos exercícios.

É importante salientar que o elemento central do treinamento vocal no Método Suzuki, na *SCOT* e na *SITI Company*, tem a ver com a respiração. Apontamentos relativos à fisiologia da voz não são feitos em nenhum momento. As indicações se referem à capacidade de controle do fluxo de respiração, potencializando esse movimento no momento da produção sonora feita vocalmente. Os textos entregues para memorização vinham com sinalizações indicativas, feitas com asterisco, onde a inspiração deveria ser feita. Nesse sentido, compreendemos que cada um dos trechos de texto realizados entre os movimentos de inspiração consiste em uma ação vocal. Trata-se de uma interpretação nossa sobre o entendimento que fazemos do trabalho vocal aqui discutido. Suzuki e Bogart não fazem tais considerações em suas proposições de treinamento. A seguir, colocamos dois trechos de textos com as referidas sinalizações do movimento de inspiração. Estes foram os textos trabalhados pelo pesquisador (Lodi), respectivamente, nas experiências com a *SITI Company* em 2012 e *SCOT* em 2014.

<p><i>O Jardim das Cerejeiras,</i> de Antón Tchékhov <i>SITI Company</i> em 2012</p>	<p><i>Macbeth,</i> de William Shakespeare <i>SCOT</i> em 2014</p>
<p>Oh my childhood, my innocent childhood Happiness awoke with me every morning, it was just like this, nothing has changed. All, all white*</p> <p>After the dark dismal autumn and cold cold winter you are young again, full of happiness, the angels of heaven have not abandoned you.*</p> <p>Of if only I could free my neck and shoulders from the stone that weights them down. If only I could forget my past.</p>	<p>Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, Creeps in this petty pace from day to day To the last syllable of recorded time, *</p> <p>And all our yesterdays have lighted fools The way to dusty death. Out, out, brief candle!*</p> <p>Life's but a walking shadow, a poor player That struts and frets his hour upon the stage And then is heard no more: * it is a tale Told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing.</p>

[Level 1]

Cherry Orchard – Chekhov

Oh my childhood, my innocent childhood*
 Happiness awoke with me every morning, it was just like this, nothing has changed.
 All, all white*
 After the dark ^{no longer} dismal autumn and the cold cold winter
 You are young again, full of happiness,
 The angels of heaven have not abandoned you.*
 Oh if only I could free my neck and shoulders from the stone that weighs them down.
 If only I could forget my past.

Imagem 37: trecho digitalizado do texto *O Jardim das Cerejeiras*.
 Fonte: Acervo pessoal de Fabiano Lodi.

Macbeth (Act V. Scene 5, lines 19-28)

Tomórrow, and tomórrow, and tomórrow,
 Creeps in this petty pace from day to day
 To the last syllable of recorded time, **
 And all our yesterdays have lighted fóols
 The way to dusty death. Out, out, brief candle! **
 Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage
 And then is heard no more: ** it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing.

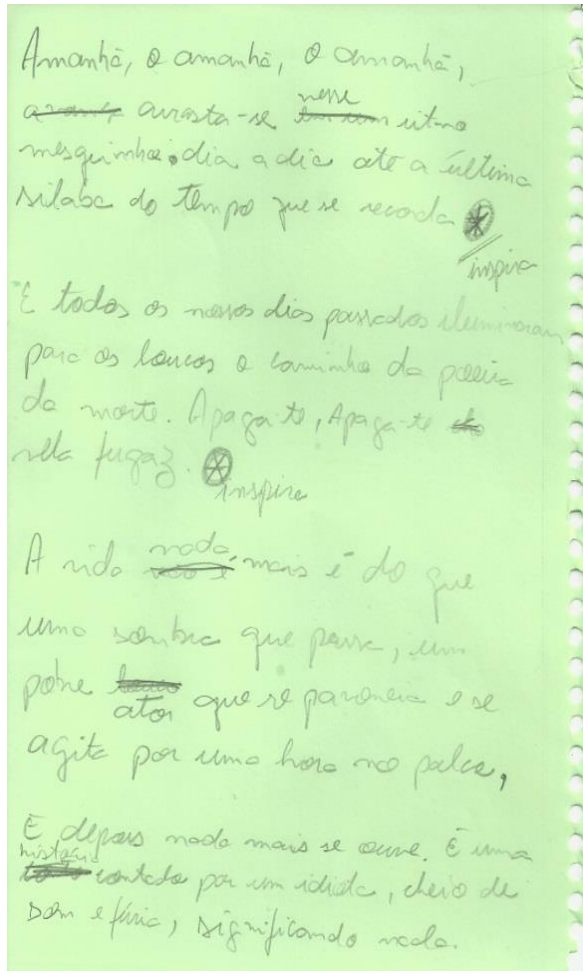
Signifying

** = breath

Imagem 38: trecho digitalizado do texto *Macbeth*.
 Fonte: Acervo pessoal de Fabiano Lodi.

A sinalização do momento de inspiração e, conseqüentemente, o tamanho da ação vocal não são determinados exclusivamente por quem conduz o treinamento. Seu arranjo pode variar de acordo com critérios diversos. Nos exemplos mostrados acima, os textos eram

trabalhados em coro, sendo que para todos os/todas as participantes os momentos de inspiração deveriam ser iguais. Entretanto, ao trabalhar individualmente e em seu próprio idioma – quando estes eram diferentes do inglês, cada participante ficava responsável por decidir sobre onde posicionar a mesma quantidade de inspirações no texto, ou um número inferior. Na versão em português de *Macbeth*, traduzida e experimentada pelo pesquisador (Lodi) na experiência com a *SCOT* em 2014, os movimentos de inspiração, dois no total, foram posicionados da seguinte maneira:

<i>Macbeth</i> versão em português	
<p>Amanhã, o amanhã, o amanhã, Arrasta-se neste ritmo mesquinho dia a dia até a última sílaba do tempo que se recorda.*</p> <p>E todos os nossos dias passados iluminaram Para os loucos o caminho da poeira da morte. Apaga-te, apaga-te vela fugaz.*</p> <p>A vida nada mais é do que uma sombra que passa Um pobre ator que se pavoneia e se agita por uma hora no palco E depois nada mais se ouve É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, Significando nada.</p>	 <p>Amanhã, o amanhã, o amanhã, arrasta-se ^{neste} arrasta-se em ^{este} ritmo mesquinho dia a dia até a última sílaba do tempo que se recorda. X inspire</p> <p>E todos os nossos dias passados iluminaram para os loucos o caminho da poeira da morte. Apaga-te, Apaga-te o vela fugaz. X inspire</p> <p>A vida nada ^{nada} mais é do que uma sombra que passa, um pobre ator ^{ator} que se pavoneia e se agita por uma hora no palco, E depois nada mais se ouve. É uma história ^{história} contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada.</p>
	<p>Imagem 39: transcrição digitalizada do texto <i>Macbeth</i> para prática de exercícios vocais do Método Suzuki em português. Fonte: Acervo pessoal de Fabiano Lodi.</p>

2.8 Sobre os *viewpoints* vocais

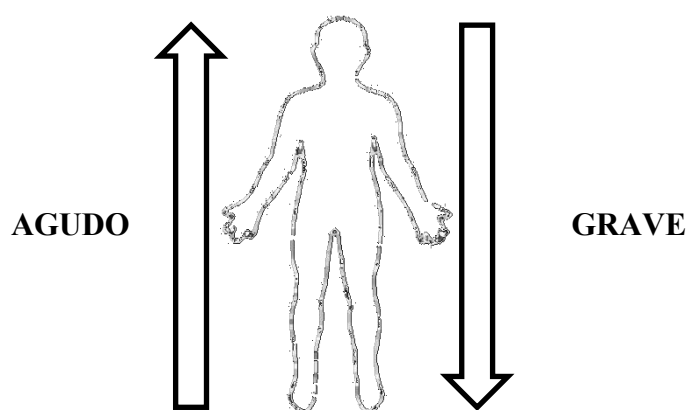
A seguir apresentaremos os cinco *viewpoints* vocais alicerçados pelas bases teóricas de Bogart e Landau (2005) e Landau (1995), com as contribuições levantadas segundo anotações de práticas desenvolvidas pelo pesquisador (Lodi) junto à *SITI Company*. Adicionamos contribuições desenvolvidas em diferentes momentos em que tivemos oportunidades de investigar os *viewpoints* vocais, como nos espaços de pesquisa acadêmica, produções teatrais profissionais e cursos ministrados.

Viewpoints Vocais (*Vocal Viewpoints*)

Altura (*Pitch*), Dinâmica (*Dynamic*), Timbre (*Timbre*),
Aceleração-Desaceleração (*Acceleration-Deceleration*), Silêncio (*Silence*)

2.8.1 Altura

A medida de tonalidade atingida por uma extensão vocal: o quão grave (baixo) ou agudo (alto) um som vocal pode ser produzido. Exemplificamos por meio da figura abaixo, na qual uma imagem **vertical** revela a escala corporal da tonalidade vocal. O som vocal que ressoa nas cavidades mais altas do corpo correspondem aos tons mais agudos que conseguimos atingir. Quanto mais alto, mais agudo. Inversamente, o som que ressoa nas cavidades mais baixas correspondem aos tons mais graves. Quanto mais baixo, mais grave.



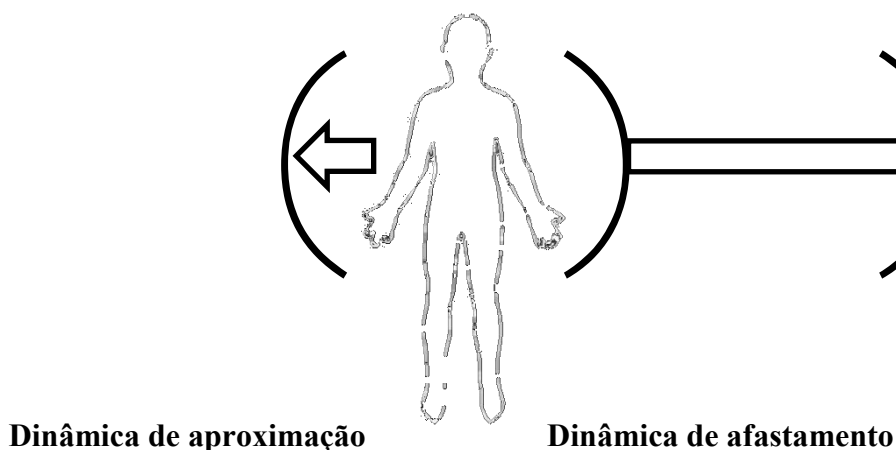
Na concepção de Bogart e Landau, Altura “[...] o lugar de um som na escala, definida pela sua frequência”¹²⁰ (2005, p. 112). Trata-se dos limites dados pelo instrumento (no caso, o corpo que produz sonoridades vocais) quanto à sua capacidade de extensão vocal possível entre o agudo e o grave. Altura diz respeito somente às medidas de tonalidades (do mais grave

¹²⁰ the level of a sound in the scale, defined by its frequency.

ao mais agudo), do mesmo modo em que nos *viewpoints* físicos o Andamento corresponde à medida de velocidade (do mais lento ao mais rápido).

2.8.2 Dinâmica

O alcance da sonoridade produzida vocalmente: o quão próximo ou distante do corpo emissor esse som pode ser ouvido. Exemplificamos por meio da figura abaixo, na qual uma imagem **horizontal** revela a escala corporal da dinâmica vocal. O volume será menor na medida em que a voz seja menos audível. O volume menor pode promover uma “dinâmica de aproximação”. Inversamente, o volume será maior na medida em que uma distância ampliada possa ser estabelecida sem que isso prejudique a audição do som emitido vocalmente. Podemos dizer que promove uma “dinâmica de afastamento”.



Bogart e Landau (2005) se referem a esse *viewpoint* vocal demonstrando interesses nas condições de modificações potenciais da interação cênica que a Dinâmica pode proporcionar. Sendo assim, o Volume tem a ver com a voz quanto à capacidade dessa ser mais ou menos audível. E a Dinâmica diz respeito à qualidade da interação proveniente da variação de volumes articulados vocalmente na cena.

A experiência prática entre os dois primeiros *viewpoints* vocais pode apresentar os primeiros desafios sobre os quais diretores/diretoras e atores/atrizes podem voltar sua atenção. O objetivo de Bogart ao designar pontos de vista sobre a voz implica em proporcionar o despertar de uma atencividade para os diferentes efeitos que somos capazes de produzir vocalmente.

É comum, por exemplo, que as ações vocais que ressoam nas cavidades mais altas do corpo (agudo) sejam feitas em volumes vocais mais altos, atingindo dinâmicas de

afastamento. Também ocorre frequentemente de haver menor capacidade de sustentação do ar, fazendo com que a duração da ação vocal seja menor. Inversamente, é comum que as ações vocais, que ressoam nas cavidades mais baixas do corpo (grave), sejam feitas em volumes vocais mais baixos, atingindo dinâmicas de aproximação. Nesses casos, a capacidade de sustentação do ar costuma ser maior, fazendo com que a duração da ação vocal seja mais extensa. Em geral, **os** praticantes podem ter mais facilidade com os índices mais baixos relacionados à Altura (grave). Para **as** praticantes, os índices mais altos (agudo) podem ser mais confortáveis. Seguindo as indicações deixadas por Bogart e Landau (2005), diretores/diretoras podem contribuir junto aos/às praticantes observando esses padrões imediatamente trazidos nas primeiras práticas, os/as encorajando a propor diferentes combinações entre os *viewpoints* vocais Altura e Dinâmica.

2.8.3 Aceleração-Desaceleração

Não há clareza quanto a definição de Aceleração-Desaceleração enquanto um nome do vocabulário dos *viewpoints* vocais que tenha associação com a realização vocal em si. Bogart e Landau (2005) utilizam esse termo para dar título a um exercício de voz em que o/a praticante deve experimentar, **em um diálogo**, articular juntos os princípios presentes nos *viewpoints físicos* Andamento e Duração. Com isso, os/as praticantes são incentivados/incentivadas a criarem algo como um “registro vocal”, experimentando alterações sobre a intensidade do relacionamento cênico estabelecido. Abaixo, utilizamos um pequeno trecho do texto *A Sapateira Prodigiosa*, de Lorca (2015), traduzido por Wilson Alves-Bezerra:

Sapateiro: Eu também já tive dezoito anos.

Sapateira: Você não teve nunca na vida dezoito anos.

Aceleração-Desaceleração pode ser evidenciada quando os/as praticantes articulam Andamento e Duração simultaneamente, atingindo qualidades distintas de sustentação silábicas. Altura, Dinâmica e outros *viewpoints* vocais que veremos logo abaixo podem ser explorados concomitantemente, enriquecendo a experiência da Aceleração-Desaceleração. Exemplos:

Sapateiro: Eeeeeeeuuuu-tammmmmmmmbééééém-jjjjjjjjá-tive-dezzzoito-annnnnnnoos.

Sapateira: Vocccê-não-teve-nunca-nnnnnnnnna-viiiiiiiida-deeeeeeeezoooooooooito-anos.

Sapateiro: Euuuuuuuuuuuuu-também-já-ttttttttttttttttttttttveeeeeee dddddezoito anos.

Sapateira: Vvvvvvvvvvvvooooooooê-nããããããoooooooo-teve-nunnnnnnca-na-vida-dezoito-anos.

Proposições como estas ratificam o interesse de Bogart por uma arte teatral sustentada sob práticas alheias ao realismo psicológico. Mais do que servir aos significados pressupostos de um texto ou personagem, os *viewpoints* vocais são como um convite às possibilidades de lidar com a materialidade do som produzido vocalmente. Bogart e Landau (2005) incentivam a arbitrariedade e o cultivo de uma virtuosidade vocal, oferecendo meios para que os/as praticantes transitem por diferentes camadas de variação em relação às suas escolhas, gerando atitudes ousadas sobre o trabalho de voz no teatro.

2.8.4 Timbre

Tem a ver com exploração dos ressonadores vocais. Nesse caso, os/as praticantes devem cultivar a atenção sobre determinadas partes do corpo em que a voz ressoa. A prática do *viewpoint* Altura possibilita que alguns dos ressonadores sejam experimentados. Contudo, ao atentar-se para o timbre, o/a praticante especifica individualmente os pontos de ressonância em seu corpo. Bogart e Landau (2005) tratam brevemente do Timbre, incentivando o/a praticante a investigar-se no sentido de descobrir as particularidades de sua constituição física, as quais determinam os variados timbres capazes de serem acionados.

Orientação semelhante é dada por Grotowski, que se refere aos ressonadores como “vibradores”, já que parte de uma compreensão científica sobre a qual a ressonância só acontece onde há ossos. Grotowski debruçou-se extensivamente sobre o trabalho vocal e recorre à observação dos pontos corporais onde acontece uma vibração. Dá exemplos sobre como produzir vibrações vocais em diversos pontos do corpo e sentencia: “[...] a vibração existe e podem verificá-la com o tato” (2007, p. 152).

O treinamento sobre o *viewpoint* vocal Timbre certamente é um dos que demandam mais aprimoramento e sensibilidade, por parte de atores/atrizes e diretores/diretoras. Uma experiência superficial sobre o Timbre pode limitar a execução vocal a “vozinhas”. É importante que diretores/diretoras não desencorajem o trabalho dos atores/das atrizes neste estágio inicial, da mesma forma em que devem se atentar ao trabalho, que começa a ganhar consistência na medida em que o estudo do ator/da atriz sobre o próprio corpo, suas cavidades, vibrações e qualidades vocais são identificadas e continuamente exploradas.

2.8.5 Silêncio

Trata-se dos intervalos entre produções sonoras feita vocalmente. Corresponde ao que fisicamente é chamado de Pausa. Citando o compositor estadunidense John Cage (1912-1992), famoso pela abordagem não convencional sobre a música, Bogart e Landau destacam que “[...] um som é tão audível quanto o silêncio que está por trás dele”¹²¹ (2005, p. 114). A proposta deste *viewpoint* é voltar as atenções para os momentos em que a sonoridade é suspensa.

Ao tratar do silêncio, as autoras ressaltam a importância de se trabalhar sobre a respiração, apontando padrões de duração dos silêncios em conversas cotidianas, para que no treinamento os/as praticantes promovam outras relações de silêncio, que se diferenciem de seus próprios hábitos. Uma vez mais, as indicações de Bogart para o treinamento vocal explicitam uma busca por uma cena não realista, por artistas engajados em descobertas ousadas, que não cumpram estritamente um conjunto de regras formalizadas e recorrentemente repetidas a respeito do trabalho vocal no teatro, como “fazer para o público entender”, “dar pausas na hora certa”, “inspirar na pausa” entre outras. Mais do que submeter-se a indicações desta natureza, a prática vem no sentido de suscitar questões sobre elas, apresentar alternativas, criar outras relações dos/das artistas com o material vocal. E permitir-se às surpresas na busca.

É comum que nas primeiras experiências feitas sobre o *viewpoint* Silêncio se perceba um padrão de realização, em que os silêncios são feitos em durações e intervalos similares. Uma vez mais se valendo do diálogo de *A Sapateira Prodígiosa*, exemplificamos:

Sapateiro: Eu também () já () tive dezoito () anos.

Sapateira: Você não () teve () nunca na () vida () dezoito anos.

A partir do exemplo anterior, apontamos no exemplo seguinte para uma recorrente dificuldade inicial em dissociar a realização de silêncios do movimento da respiração. Nesses casos, é comum que ao invés de se realizar intervalos entre as produções sonoras mantendo o fluxo da respiração, haja interrupções em que o/a praticante fica por alguns segundos sem inspirar ou expirar. Destacamos o texto em negrito para facilitar a demonstração:

¹²¹ A sound is only as loud as the silence on either side of it.

Sapateiro: (inspira) **Eu também** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **já** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **tive dezoito** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **anos**.

Sapateira: (inspira) **Você não** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **teve** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **nunca na** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **vida** (corta o fluxo da respiração) (inspira) **dezoito anos**.

Silêncio proporciona que momentos de interação cênica sejam alcançados não somente pela lógica da palavra corretamente falada. Os sentidos podem surgir ao haver silêncios feitos entre palavras, ou entre fonemas difíceis de separar em língua portuguesa. Por exemplo: lha (l__ha)-(lh____a); vra (v__ra)-(vr__a), entre outras possibilidades. Nos exemplos colocados abaixo, posicionamos os silêncios em momentos distintos, buscando provocar outras sonoridades provenientes destas frases.

Sapateiro: Eu-tam_____bém_____ -já-tiv__e-d___e___zo__i__to__anos.

Sapateira: Você_não_____ -teve-nunca-na-vida_____ -dezoito-anos.

Ou:

Sapateiro: E_____u-també_____m-j__á-t__ive-de_z_____oito-an__o__s.

Sapateira: Vo_____cê-não-teve-nu_____nca-na-v_____i__d__a-de_zoi__to anos.

Para encerrar, destacamos que os cinco *viewpoints* vocais descritos acima se referem unicamente ao trabalho de voz, sem equivalentes no trabalho dos *viewpoints* físicos. Salientamos isso já que Bogart e Landau (2005) e Brestoff (2010) os distinguem dessa maneira, considerando ainda alguns dos *viewpoints* físicos também como *viewpoints* vocais. Sendo assim, o vocabulário dos nove *viewpoints* físicos podem ser organizados em relação às categorias de Tempo, Espaço, Tempo-e-Espaço e Voz da seguinte maneira:

Viewpoints Físicos e *Viewpoints* Físicos-e-Vocais

Tempo e Voz	Espaço	Espaço e Voz	Tempo-e-Espaço	Tempo-e-Espaço e Voz
Andamento Duração Resposta Cinestésica	Relação Espacial	Forma Arquitetura	Topografia	Gesto Repetição

2.9 A improvisação ainda não é a arte

Finalizamos este capítulo refletindo sobre os procedimentos organizados por Bogart como um treinamento em teatro na técnica *Viewpoints*. Os pormenores de cada elemento que forma tal vocabulário dimensionam a quantidade de referências, materiais e ideias que o treinamento pode acionar. Já abordamos no capítulo I o entendimento sobre o qual um treinamento não está necessariamente vinculado à produção de uma obra artística propriamente dita. No entanto, é um material artístico o que se articula para manter a arte viva para o/a artista que treina. Não por acaso Cormier destaca que a combinação de técnicas de treinamento combinadas por Bogart na *SITI Company* se referem a um “[...] treinamento da arte’ ao invés de treinamento para o ator, dançarino ou músico”¹²² (2005, p. 138).

Repetidas vezes, Bogart (2001; 2007; 2014) apresenta em seus escritos uma convicta resistência à ideia de que o treinamento em *Viewpoints* seja diretamente aplicável em uma produção, ou que *Viewpoints* possa ser veículo para que artistas – em especial diretores/diretoras – solucionem questões de suas criações. Ela recorre ao argumento segundo o qual a improvisação ainda não é arte. E sendo *Viewpoints* uma prática fundamentada na improvisação, conclui-se que para Bogart *Viewpoints* não é arte. *Viewpoints* não é teatro. Bogart diz o seguinte a esse respeito:

Acho o Viewpoints extremamente útil como treinamento, como prática. No contexto da estimulação de um ambiente de colaboração, o Viewpoints pode fornecer oportunidades para artistas de teatro trabalharem juntos em uma base regular, utilizando as linguagens de tempo e espaço para gerar ficção [...] Resisto à noção de que o Viewpoints forneça um método de ensaio. [...] Eu enfaticamente não uso o Viewpoints para fazer teatro. Uso o Viewpoints para treinar, estudar, aprender sobre tempo e espaço e investigar o universo da peça. Mas definitivamente não o uso para encontrar soluções para a realização de uma produção¹²³ (2009[2])¹²⁴.

Tal posicionamento de Bogart causa controvérsias entre aqueles/aquelas que defendem que a improvisação é, em si mesma, uma arte. Improvisação lida diretamente com a materialidade da cena, é feita em cena, sobretudo na práticas de treinamento da *SITI Company* que pressupõe audiência. Assim sendo, elementos suficientes para que a arte teatral exista em

¹²² art training rather than training for the actor, dancer or musician.

¹²³ I find the Viewpoints exceptionally useful as training, as practice. In the context of encouraging a collaborative environment, the Viewpoints can provide theater artists with an opportunity to work together on a regular basis, using the languages of time and space to generate fiction. [...] I resist the notion that the Viewpoints provide a method of rehearsal. [...] I emphatically do not use the Viewpoints to make theater. I use the Viewpoints to train, to study, to learn about space and time and to investigate the world of the play. But definitely I do not use the Viewpoints to find solutions in the realization of a production.

¹²⁴ BOGART, Anne. **When does art begin?** *SITI Group Site*, 2009[2]. Disponível em: <<http://siti.groupsite.com/post/september-1-2009-when-does-art-begin>>. Acesso em 15 de março de 2015.

sua potência são conjugados neste treinamento. Por que, então, para Bogart, a improvisação e o *Viewpoints* não são arte? Segundo Bogart, porque a arte começa a existir quando se toma uma decisão.

A prática do *Viewpoints*, como acontece em outras propostas de treinamento em improvisação, **implica em fazer escolhas instantaneamente sobre tempo e espaço**, convocando o estado de presença e a relação viva com o instante em que a improvisação acontece. O agora é o cerne. O coração do treinamento em *Viewpoints* é a busca incessante por essa inteireza, a cada vez que se entra em uma sessão de improvisação. O despojamento que o treinamento em *Viewpoints* costuma estabelecer impulsiona o surgimento de uma atmosfera de modo mais imediato. Por essa razão, os princípios associados ao treinamento, os quais destacamos no capítulo I tem grau acentuado de importância sobre o que resulta desta prática. O que se treina são os princípios. O que se articula para que os princípios sejam treinados são, justamente, os elementos de tempo e espaço, próprios da arte teatral e definidores na compreensão de Bogart sobre o *Viewpoints*. Contudo, para que algum material nascido em sessões de improvisação se torne arte, de acordo com Bogart (2011, p. 51) é preciso que se tome uma decisão, o que requer o início de um processo de repetição. Escolha é diferente de decisão.

Escolha é uma palavra que tem origem no latim *excolligere*, cujo sentido tem a ver com “dar preferência”. Formam essa palavra latina os termos *colligere*, que pode ser traduzido como “colher junto”, “reunir”, “obter” e o prefixo *ex*, que diz respeito a todo movimento externo, o que é feito para fora (o contrário é *in*, para dentro). Nesse caso, uma escolha é uma **preferência dada a algo que se obtém de fora**. Palavras do idioma português como colheita e coletivo se originam nestes radicais latinos.

Decisão também tem origem no idioma latim, a partir das palavras *decidere* e *decaedere*, que significam “cortar”, “causar cisão”. **Decisão é relativa a rompimento, sentença, algo sobre o qual não cabe reversão**. É a resolução que se toma a respeito de alguma coisa, que leva a um resultado definitivo. Descida e dissidir também são palavras do idioma português que se originam nestes radicais latinos.

É curioso que os verbos que acompanham as palavras escolha e decisão sejam, respectivamente, fazer e tomar. Fazer, igualmente originária do latim *facere*, pode ser traduzida como “executar”, “fabricar”. Envolve a realização clara de uma ação. *Facere* deu origem à palavra refeição. Eis que *facere colligere*, ou fazer escolha, pode ser traduzida como “executar a colheita juntos”, “proceder coletivamente”. Seu significado convoca uma ação feita em âmbito coletivo para prover o alimento. Tomar, contudo, é uma palavra de origem

incerta, relativa a “pegar”, “arrancar”, “tirar”. Palavras com cunho violento, assertivo, que remete à firmeza com que algo deve acontecer. Envolve risco.

Bogart, em um de seus textos mais antológicos intitulado *Violência*, traz reflexões sobre as implicações do ato de tomar decisões em um processo criativo. Considera a decisão um ato de violência contra a natureza do trabalho dos/das artistas. Decidir sobre algo elimina todas as outras soluções potenciais. Decidir demanda uma atitude violenta, cruel, inflexível, rigorosa. Uma condição necessária para que algo comece a existir. “Só quando houve uma decisão é que o trabalho pode realmente começar”. Tomar uma decisão desencadeia um processo árduo, sobretudo para atores/atrizes: a busca pela recriação daquele “momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado” reconhecendo que “[...] a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida” (2011, p. 51). Ainda assim, Bogart não exime do diretor/da diretora a responsabilidade sobre o ato de tomar decisões. Não o faz atribuindo-lhe exclusividade absoluta sobre esse domínio, senão evidenciando esse como um dos momentos das jornadas criativas nas quais os/as artistas inevitavelmente têm de viver.

Sendo assim, compreendemos que pode haver um entendimento parcial sobre a hipótese de Bogart em que a improvisação ainda não é arte, se não for considerada a importância conferida por ela à tomada de decisão nos processos criativos. Quando questionada sobre haver espaços para improvisação nas peças que dirigiu na *SITI Company*, Bogart afirmou:

[...] quando trabalhamos com o dramaturgo Charles Mee – ele é um membro da companhia – ele sempre quer que a gente faça Viewpoints. Ele costuma escrever nas suas peças: “Aqui é onde vocês fazem Viewpoints, aqui é onde vocês improvisam”. E nós sempre dizemos não, não, não! Porque nós somos todos malucos por controle, não gostamos de improvisar diante de uma plateia, e nós gostamos de ter tudo [marcado]. Mas uma vez nós fizemos isso por ele [...]. Tivemos uma sessão que foi improvisada, mas fora isso tudo é muito, muito, muito definido. Porque a ideia é que se você definir as coisas com cuidado, então você tem que encontrar a improvisação dentro daquilo¹²⁵ (in Bonfitto et al, 2010).

Ao diferenciar a improvisação diante de uma plateia e a improvisação dentro do que foi decidido, Bogart explicita sua preferência por trabalhar com os princípios despertados pelo treinamento em improvisação, mais do que com a improvisação em si mesma, como procedimento. Baseado no pensamento de Bogart que condiciona o alcance do resultado artístico à tomada de decisão, entendemos que quando os/as artistas se empenham em fazer

¹²⁵ In: **Anne Bogart entrevistada por Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto**. Tradução de Isabel Tornaghi. *Revista O Percevejo online*. Volume 2, Número 2, julho-dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1440/1243>>. Acesso em 21 de março de 2013.

um espetáculo de improvisação, por exemplo, a improvisação se torna arte, já que suas características, formato e procedimentos irão constituir a obra. Em casos como esse, a improvisação passa inevitavelmente pelo processo de tomada de decisão, criando as condições para que, então, algo possa existir como arte no palco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados quase 30 meses desde que começaram as atividades na Pós-Graduação e iniciei a escrita da dissertação, finalizo esta etapa com sentimentos ambíguos. Por um lado, estou concluindo os estudos na *UNESP* plenamente satisfeito com toda a jornada vivida. Reconheço o quão privilegiada foi minha experiência cursando o Mestrado: as alegrias, as descobertas empolgantes, os aprendizados, as pessoas que conheci, a bolsa de estudos que recebi da *FAPESP* entre outros apoios e afetos que chegaram de diferentes formas. Contudo, tamanho envolvimento me deixou com uma sensação de que eu poderia ter feito mais. Parecia inevitável ter de conviver com o “fantasma” generoso: ora seu melhor amigo, ora sutil sabotador, que sussurra ideias o dia todo, reprime aquele parágrafo considerado ótimo num primeiro momento, mobiliza a rebeldia contra a exaustiva rotina de estudos e depois manda estudar, xinga, elogia, chega até a fazer silêncio absoluto. Está sempre em algum lugar onde não se chega, mas se percebe como o sopro do vento tocando a pele.

Quando comecei a pesquisa, tinha consciência de que teria de terminá-la no período determinado pela *UNESP*. Para isso, afinal, todos os/todas as estudantes participam de matérias letivas e recebem as orientações. No entanto, em minha experiência, a questão “como finalizar?” foi crucial no processo de escrita. “Será que dá para melhorar essa ou aquela parte?”; “Cabe mais um capítulo, não?” Questões dessa natureza se repetiam: “preciso acabar, mas posso fazer mais”; “está interessante, mas pode ser mais aprofundado”; “o objetivo está claro, mas tais e tais referências poderiam ser adicionadas”.

Durante todo o período cursando o Mestrado, tive uma sensação de incapacidade de proceder com um descanso mental. Conseguia me retirar fisicamente de atividades como a leitura e a escrita, mas não houve como compreender – se é que isso é possível – o que era não estar pesquisando. Pois tudo era pesquisa: do programa de televisão à ida ao supermercado, todas as coisas pareciam conectadas e potencialmente carregadas de valores importantes que poderiam acionar uma reflexão – direta ou indiretamente. Neste particular, um dos maiores desafios que encontrei teve relação com a habilidade de aproveitar o tempo. Como fazer valer um planejamento de cronograma em nossa vida prática, cheia de surpresas, novidades e reviravoltas? Como lidar harmoniosamente com a burocracia institucional – necessária e excessiva – que aparece de todos os lados? Como vivenciar a experiência da escrita em sua plenitude em dias que não se consegue produzir nada? E como possibilitar que dias de ideias iluminadas e fluidez de produção se repitam?

Em um determinado momento, comecei a relacionar tais inquietações às reflexões com a qual encerrei o capítulo II. O processo de pesquisa de Mestrado foi, para mim, similar a um treinamento em improvisação. Conforme ia me envolvendo e desvendando o material de pesquisa, um mundo de possibilidades se abria. Quanto às ideias, ou eram infinitas ou acreditava que não as tinha. De qualquer maneira, eu estive profundamente comprometido com o material em tempo integral. E pouco a pouco, fui me dando conta de que, assim como Bogart crê que toda obra de arte provém de tomadas de decisão, uma dissertação também requer esse rigor.

Dado o meu interesse sobre o tema e o envolvimento com o objeto pesquisado, sinto que poderia passar muitos anos escrevendo sobre isso sem que a atividade se esgotasse. Mas uma dissertação é uma dissertação. E no processo de escrevê-la, fui entendendo que não havia a necessidade de fazer caber nela a totalidade dos meus desejos, das minhas descobertas e do conhecimento acumulado. E que isso era não somente impossível, mas irresponsável. Acredito que esta dissertação não seja, exatamente, o resultado da pesquisa que venho desenvolvendo continuamente em minha trajetória artística. Mas, sim, das decisões tomadas num processo de investigação com tempo limitado, inevitavelmente vinculadas ao artista que sou atualmente, minhas convicções, dúvidas, paixões e influências recebidas de parceiros e parceiras de trabalho, amigos e amigas, orientador, ambiente de convívio etc.

Tal diversidade de atravessamentos me ajudaram a constituir o material escrito e aqui apresentado, onde pude me aproximar ainda mais da possibilidade de vislumbrar uma prática artística vinculada à arte da direção teatral no contexto contemporâneo. Procurei evidenciar reflexões relacionadas à presença do conceito de treinamento na forma de discursos empregados por diretores/diretoras, a respeito de como atores/atrizes devem proceder com a contínua investigação sobre sua arte. No entanto, em que medida o treinamento também pode ser encarado como uma prática efetiva para diretores/diretoras teatrais? A prática de direção teatral solicita um treinamento específico? Há alguma técnica que tenha sido criada objetivamente para que diretores/diretoras treinassem sua arte? É pertinente pensarmos em um treinamento de diretor/diretora?

Neste ano de 2015 eu completo 10 anos dedicados à busca por respostas a essas questões por meio das técnicas teatrais combinadas por Bogart na *SITI Company*. A recorrente associação da prática de treinamento à arte de ator/atriz nunca me distanciou da necessidade de me aprimorar na arte da direção teatral, mesmo que praticando técnicas de ator/atriz. Sempre insisti numa possível relação entre treinamento e a prática do diretor/da

diretora que se diferenciava da definição de parâmetros relativos à arte de ator/atriz, algo que pude constatar uma vez mais ao longo da pesquisa de Mestrado como conduta preponderante.

O trabalho que Bogart desenvolve na *SITI Company*, e também o de Suzuki na *SCOT* apontam alternativas para o imbricamento entre a prática do treinamento e a arte da direção teatral. Método Suzuki e *Viewpoints* não contemplam exclusivamente a arte de ator/atriz, ainda que tenham sido criadas com o objetivo de proporcionar instrumentalização a esses/essas artistas. Bogart parece não almejar somente uma variedade técnica ao combinar distintas práticas no treinamento da *SITI Company*. Pretende, com isso, trazer a contribuição da experiência do treinamento de ator/atriz para a prática de diretores/diretoras, como Suzuki tem feito na *SCOT*. Ao proceder com diferentes formas de registro sobre o conjunto de atividades realizadas na *SITI Company*, Bogart contribui para a difusão dos estudos em direção teatral, sabido que os/as artistas envolvidos/envolvidas com esta arte se veem diante de uma gama restrita de referências que complementa os desafios de dirigir.

Ao incluir a observação, trabalho indistinto da arte da direção, enquanto um procedimento a ser desenvolvido por todos os/todas as artistas envolvidos/envolvidas no treinamento da *SITI Company* e da *SCOT*, Bogart e Suzuki criam condições para que a definição conceitual de treinamento, como algo inerente à arte de ator/atriz, seja redimensionada. Mesmo considerando que este seja um procedimento realizado exclusivamente nos cursos oferecidos pela *SITI Company* e pela *SCOT*, já há em tal atitude uma contribuição singular dada à formação de um interesse sobre a prática do diretor/da diretora. Do que pude constatar nas experiências obtidas em contato com ambas as companhias – e à parte haver um claro interesse pessoal nisso, o “lugar” do diretor/da diretora no treinamento e no processo criativo se destacava como um dos assuntos mais enriquecedores e instigantes. O procedimento visto tanto na *SITI Company* quanto na *SCOT* em dividir os/as participantes entre audiência e atores/atrizes não era, definitivamente, um mero recurso para que as pessoas “coubessem” no espaço. Havia nesse ato um propósito claro de favorecer um olhar apurado sobre a prática de direção, a partir de técnicas para um possível treinamento do diretor/da diretora teatral.

As referências histórico-biográficas articuladas no capítulo I foram importantes para fundamentar a trajetória de Bogart como diretora teatral. Conforme destaquei logo no início daquele capítulo, o objetivo consistia em apresentá-la frente aos interesses demonstrados por ela mesma desde seus primeiros envolvimento com práticas teatrais, até a fundação da *SITI Company*. Procurei elencar momentos marcantes da vida de Bogart, me precavendo para manter a fidelidade ao material o qual tive acesso, evitando interferir nos conteúdos de modo

a alterá-los. Evidentemente, a História resulta do ponto de vista de quem a escreve. Então, cada fragmento pertinente àquela parte contém a minha “leitura”, seja na maneira como organizei o texto, ou pelas palavras intencionalmente usadas – é importante destacar isso! A sutileza envolvida em tal aspecto da pesquisa me conferiu um valioso aprendizado: há sempre um sujeito histórico-social, ou um conjunto deles envolvidos/delas envolvidas nos registros que documentam os acontecimentos de quaisquer esferas do conhecimento humano.

Ainda sobre aspectos histórico-sociais, o tratamento conferido por Bogart às influências que recebeu em determinadas fases de sua vida levanta dados da história dos Estados Unidos, com ênfase nos acontecimentos políticos e no campo das artes. Curiosamente, e ao contrário do que poderia imaginar num primeiro momento, percebi que existem pontos de convergência entre as nossas questões artísticas e aquelas enfrentadas por Bogart e outros/outras artistas dos Estados Unidos. O predomínio da estética realista em veículos como cinema e televisão, influenciada por uma leitura parcial do Sistema Stanislavski é uma das características. Além disso, vemos em comum a centralização dos movimentos artísticos em poucas cidades ou regiões (como Nova York-Los Angeles, São Paulo-Rio de Janeiro) e a influência recebida de práticas teatrais e conhecimento teórico produzido na Europa. Sem que haja menções diretamente feitas por Bogart com estas palavras, percebi a predominância de um desconhecimento generalizado da população estadunidense sobre as tradições culturais e artísticas de seu país. Foi inevitável fazer a mesma relação com o Brasil, bem como lembrar que ambos os países foram colônias europeias e sofreram violentas ações de extermínio de seus povos e, conseqüentemente, de suas práticas culturais e costumes.

Mesmo a influência que Bogart recebeu de valores ligados à cultura Oriental tem relação de equivalência com nossos processos históricos. O Brasil abriga a maior população de japoneses fora do Japão, por exemplo. Para nós, especialmente na cidade de São Paulo, não é difícil ter acesso às variadas práticas com origem no Oriente em que os princípios associados ao treinamento na *SITI Company* são trabalhados. Valores semelhantes aos da tradição oriental estão presentes em diferentes práticas de povos do continente americano, incluindo os indígenas que habitavam os territórios do Brasil e dos Estados Unidos. Essas práticas proporcionam relações radicalmente antagônicas às premissas de funcionalidade, aplicabilidade, resultado objetivo, consagração do indivíduo, acúmulo material, lucro etc., arraigadas na cultura do Ocidente, em que os Estados Unidos são protagonistas incontestes – e o Brasil, servil aprendiz. Isso posto, é comum que esses princípios sejam encarados, lá e aqui, como excentricidades, ou “coisas que não servem para nada”, “negócio chato que dá sono”,

ou práticas sem sentido “porque não somos orientais”. Ao provocar sensações e reações como estas, Bogart reivindica – no âmbito do teatro – uma revisão sobre os valores em que nossa cultura está assentada.

Encorajado por sua iniciativa, me reconheço trilhando uma trajetória semelhante. E ao me aprofundar em tais buscas, encontro resistências de um lado e parceiros e parceiras que estendem a mão de outro. Não se trata de uma batalha do bem contra o mal. Interpretações ou perspectivas semelhantes a esta restringem o olhar diante da complexidade engendrada em relações de toda ordem, nas quais estamos envolvidos no contexto contemporâneo. O que está em questão é a defesa pela preservação de tais valores, os quais consideramos importantes e potencialmente ameaçados pela obsessão utilitarista. A arte reúne potencialidades que nos possibilita zelar por tais princípios. E isso independe do lugar no globo em que se viva. Sigo crendo em isso ser possível. E o processo de pesquisa e escrita desta dissertação intensificou sobremaneira meus intentos.

Devo dizer que a investigação sobre o *Viewpoints*, presente no capítulo II, foi o meio pelo qual eu pude me expressar da maneira mais legítima e verdadeira. Este processo proporcionou que eu estivesse profundamente envolvido com o conjunto das minhas realizações artísticas e acadêmicas nos últimos 10 anos. Uma oportunidade de relembrar, reaprender, repensar, analisar o processo de uma fase indissociável dos melhores momentos em arte que eu já vivi. Quando conheci o *Viewpoints*, em meados do segundo semestre de 2005, eu já praticava exercícios de Método Suzuki. E descobri que havia um grupo dos Estados Unidos – a *SITI Company* – que combinava ambas as técnicas em seu treinamento. Eu estava nas primeiras fases do curso de graduação da *UDESC*. Fazia aulas de técnicas corporais com a professora Dra. Sandra Meyer que, um dia, comentou rapidamente sobre o trabalho da *SITI Company* e mencionou Anne Bogart. Nunca mais esqueci.

Para minha surpresa, no semestre seguinte, o primeiro de 2006, já com a professora Dra. Brígida Miranda, minha turma vivenciou um processo inteiro de treinamento no Método Suzuki. Na programação prevista para ser realizada ao longo daquela matéria, havia uma palestra cujo título era: *Os processos criativos de Anne Bogart: o Método Suzuki e o Viewpoints*. Em virtude de um imprevisto qualquer, a palestra nunca foi dada. Ao mesmo tempo, eu continuava tendo aulas com Meyer, que havia iniciado um processo de pesquisa com dois bolsistas de iniciação científica – Volmir Cordeiro e Leticia Martins – no grupo *O corpomente em cena*. Ao tomar conhecimento de que a pesquisa envolvia aspectos práticos ligados ao *Viewpoints*, me apresentei para Meyer como candidato a uma vaga na condição de pesquisador voluntário. Num primeiro momento, Meyer negou. Lhe interessava trabalhar

inicialmente apenas com os bolsistas regulares e me pediu para que esperasse um semestre. Não deu. No dia seguinte estava às 9 horas da manhã na porta da sala onde a pesquisa era realizada. Meus colegas bolsistas estavam atrasados. Meyer me viu, e após o susto, concordou em me deixar participar “somente naquele dia”. Fiquei três anos no grupo.

Lá aprendi sobre uma série de coisas e desenvolvi habilidades importantes: falar e escrever em inglês, escrever artigos científicos, dar aulas, conduzir práticas de treinamento e pesquisa, orientar projetos de colegas pesquisadores, organizar eventos nacionais e internacionais, fazer produção, tradução, entre tantas outras tarefas – muitas delas ligadas ao *Viewpoints*. A intensidade das experiências obtidas na UDESC no grupo *O corpomente em cena* inspira, até hoje – em São Paulo, minhas iniciativas de reunir artistas para treinarmos juntos. E, ao mesmo tempo, não deixar aquele aprendizado morrer. Nunca cheguei a formalizar um grupo ou companhia teatral desde então, mas tive a sorte de ser acolhido por alguns núcleos.

Cada linha descrita sobre o *Viewpoints* no capítulo II contempla essa jornada iniciada há 10 anos atrás. Não há algo que ali esteja colocado sem que eu tenha feito, pessoalmente, seguidas experiências registradas em pilhas de papéis soltos, cadernos, fotos, vídeos, *e-mails*, artigos e, sobretudo, em meu próprio corpo. Com o Método Suzuki procedi igualmente, com o pesar de que esta prática requer um espaço adequado (um tipo de assoalho específico) para realizar os exercícios. E nem sempre tive recursos financeiros para bancar isso. Do jeito que foi possível, com adaptações aqui e ali, sozinho ou não, segui treinando. Cheguei às fontes de onde tais práticas se originaram. Sigo em busca de espaços em que consiga desenvolver criações como diretor e, agora, encerro mais uma importante etapa de minha formação.

Espero que, com essa dissertação, eu possa prestar uma contribuição relevante para a produtividade acadêmica da UNESP e às iniciativas ligadas às reflexões sobre práticas teatrais contemporâneas no Brasil. E que estas reflexões alimentem os esforços promovidos por artistas de nosso país ao manterem suas realizações artísticas, a despeito das dificuldades que todos/todas nós enfrentamos. Que confira visibilidade aos pontos de vista aqui defendidos, promovendo o debate a respeito das questões pertinentes à arte da direção teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBE, Jessica. **Anne Bogart's Journey**. *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 24, Número 2, 1980, pp. 85-100.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. In: O ensaio como forma. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 15-45.

AHLANDER, Astri von Arbin. **Anne Bogart**. *The Days of Yore*, 2010. Disponível em: <[http:// thedaysofyore.com/2010/anne_bogart](http://thedaysofyore.com/2010/anne_bogart)>. Acesso em 15 de abril de 2015.

ALLAIN, Paul. **The theatre practice of Tadashi Suzuki**. London: Methuen Drama, 2009.

ARAÚJO, Antonio. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2008.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BANES, Sally Rachel. **Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.

_____. **Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body**. Durham: Duke University Press, 1993.

_____. **Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance**. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

BARBA, Eugenio. **Treinamento – De “aprender a “aprender a aprender”**. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012, pp 288-290.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOGART, Anne. **A director prepares: seven essays on art and theatre**. New York: Routledge, 2001.

_____. **And then, you act: making art on an unpredictable world**. New York: Routledge, 2007.

_____. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução de Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

_____. (Coord.). **Conversations with Anne - Twenty-four Interviews**. New York: Theatre Communications Group, 2012.

_____. **Seis coisas que eu sei sobre o treinamento de atores.** Tradução de Carolina Paganine. *Revista Urdimento* (UDESC). Florianópolis/SC, Volume 1, Número 12, 2009[1], pp. 29-40.

_____. **Stepping Out of Inertia.** *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 27, Número 4, 1983, pp. 26-28.

_____; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition.** New York: Theatre Communications Group, 2005.

_____. **What's the Story? Essays about art, theatre and storytelling.** New York: Routledge, 2014.

_____. **When does art begin?** *SITI Group Site*, 2009[2]. Disponível em: <<http://siti.groupsite.com/post/september-1-2009-when-does-art-begin>>. Acesso em 15 de março de 2015.

BLOOM, Michael. **Teacher's Wisdom: Aileen Passloff.** *Dance Magazine*, dezembro, 2010. Disponível em: <http://dancemagazine.com/news/Teachers_Wisdom_Aileen_Passloff/>. Acesso em 18 de setembro de 2013.

BOND, Will (Coord.). **Why We Train? A conversation between Anne Bogart and the SITI Company.** In: POTTER, Nicole. *Movement for Actor*. New York: Allworth Press, 2002.

BONFITTO, Matteo. et al. **Anne Bogart entrevistada por Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto.** Tradução de Isabel Tornaghi. *Revista O Percevejo online*. Volume 2, Número 2, julho-dezembro, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1440/1243>>. Acesso em 21 de março de 2015.

BOYLE, Wicklam. **Talking With Anne Bogart.** *Edge Media Network* website. Publicado em 27 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.edgenewyork.com/entertainment/theatre/features//139315/talking_with_anne_bogart_::_%E2%80%99director_of_the_director_s%E2%80%99>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

BRANDON, James R.. **Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method.** *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 22, Número 4, dezembro, 1978, pp. 29-42.

BRESTOFF, Richard. **The Great Acting Teachers and Their Methods Volume 2.** Hanover: Smith and Kraus Publishers, 2010.

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

CANAVAN, Claire Marie. **Learning To Act: Politics, Pedagogy, and Possibilities of Contemporary Actor Training in the U.S.** Tese de Doutorado. Texas, Estados Unidos: The University of Texas at Austin, 2010.

CARRUTHERS, Ian; YASUNARI, Takahashi. **The Theatre of Tadashi Suzuki.** 1st Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

CASTILHO, Patricia Lima. **O teatro de Tadashi Suzuki e o ator como eixo de sua poética cênica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA-UNESP, 2012.

COIMBRA, Pedro Henrique Pires Ferreira. **Gramática dos pés: Vetores que unem tradição e inovação**. *Revista DAPesquisa* (UDESC). Florianópolis/SC, Número 02, Volume 03, 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/gramaticadosp.pdf>. Acesso em 04 de abril de 2014.

CORDEIRO, Fábio. **Não Olhe Agora: coro e fagocitose na performance do Coletivo Improvado**. *Revista Polêmica* (LABORE-UERJ). Rio de Janeiro, Volume 20, 2007. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol20/cimagem/p20_fabio.htm>. Acesso em 21 de março de 2014.

CLIMENHAGA, Royd. **Anne Bogart and SITI Company: creating the moment**. In: HODGE, Alison (Ed.). *Actor Training - Second Edition*. New York: Routledge, 2010, pp. 288-304.

CORMIER, Jason Briggs. **Learning to listen: The collaboration and Art of the SITI Company**. Tese de Doutorado. Ohio, Estados Unidos: Ohio State University, 2005.

CRUCIANI, Fabrizio. **Aprendizagem – exemplos ocidentais**. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012, pp. 34-37.

CUMMINGS, Scott T. **Anne Bogart**. In: MITTER, Shomit; SHEVTSOVA, Maria (Ed.). *Fifty Key Theatre Directors*. New York: Routledge, 2005, p. 217-222.

_____. **Remaking American Theater: Charles Mee, Anne Bogart and the SITI Company**. New York: Cambridge University Press, 2006.

FÉRAL, Josette. **Você disse training?** In: BARBA, Eugenio. et al. *Le training de l'acteur*. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000, p. 7-27. Tradução não publicada de José Ronaldo Faleiro.

FERNANDES, Sílvia; RAMOS, Luiz Fernando. **Parceiros apaixonados. Entrevista com Mariana Lima, Enrique Diaz e Fauzi Arapi**. *Revista Sala Preta* (ECA-USP). São Paulo, Volume 3, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57120/60108>>. Acesso em 21 de março de 2014, pp. 60-69.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. et al. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Mollinari.

Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fonzadione Pontedera Teatro, 2007.

GOFFMAN, Erwin. **A representação do eu na vida cotidiana**. São Paulo: Vozes, 2004.

GUSSOW, Mel. **Iconoclastic and Busy Director: An Innovator or a Provocateur?** *Jornal The New York Times*. Publicado em 12 de março de 1994. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1994/03/12/theater/iconoclastic-and-busy-director-an-innovator-or-a-provocateur.html?pagewanted=all&src=pm>>. Acesso em 21 de março de 2013.

HAGHJOU, Ramin. **Anne Bogart**. *Prezy Website*, 2012. Disponível em: <<https://prezi.com/plfdxrbwymdv/copy-of-anne-bogart/>>. Acesso em 19 de novembro de 2014.

HERRINGTON, Joan. **Directing with the Viewpoints**. *Theatre Topics*. Baltimore, Volume 10, Número 2, 2000, pp. 155-168.

_____. **Breathing Common Air: The SITI Company Creates Cabin Pressure**. *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 46, Número 2, Verão, 2002, pp. 122-144.

HODGE, Alison (Ed.). Introduction. In: _____. **Actor Training - Second Edition**. New York: Routledge, 2010.

_____. **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2000.

IRVIN, Polly. **Directores**. Barcelona: Océano, 2003.

KNÉBEL, Maria Ósipovna. **La palabra en la creación actoral**. Tradução para o espanhol de Bibisharifa Jakimzianova e Jorge Saura. Madri: Fundamentos, 1998.

_____; Anatoli Vassiliev (Ed.). **L'analyse-action**. Tradução para o francês de Nicolas Struve, Stéphane Poliakov e Sergej Vladimirov. Paris: Actes Sud, 2006.

LAMPE, Eelka Franziska. **Collaboration and Cultural Clashing: Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute**. *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 37, Número 1, 1993, pp. 147-156.

_____. **Disruption in Representation: Anne Bogart's Creative Encounter with East Asian Performance Traditions**. *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 22, Número 2, Verão, 1997, pp. 105-110.

_____. **Disruptions in Representation: The directing practices of Anne Bogart**. Tese de Doutorado. Nova York, Estados Unidos: New York University, 1994.

_____. **From the Battle to the Gift: The Directing of Anne Bogart**. *The Drama Review (TDR)*. New York, Volume 36, Número 1, Primavera, 1992, pp. 14-47.

_____. **SITI – A site of stillness and surprise: Anne Bogart's Viewpoints training meets Tadashi Suzuki's method of actor training**. In: WATSON, Ian (ed.). *Performer Training – Development across cultures*. New York: Routledge, 2001.

LANDAU, Tina. **Source-Work, the Viewpoints and Composition: What Are They?** *In: Anne BOGART: Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, pp. 15-30.

LAUREN, Ellen. **Seven Points of View**. *In: Anne BOGART: Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, pp. 15-30.

LEUBACK, Daniel. **O Preparador Corporal e o trânsito da concepção para o corpo em cena**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2015.

LIMA, Fátima Costa de. **Corpo, Corpus e Corpa: da violência de Goody, de Vinegar Tom**. *Revista Urdimento* (UDESC). Florianópolis/SC, Volume 1, Número 12, março, 2009, pp. 133-141.

LODI, Fabiano. **A prática Viewpoints na escola: uma proposta de trabalho corporal na disciplina de Artes**. *Revista Gambiarra* (UFF). Niterói/RJ, Número 2, Ano II, 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/gambiarra/artigos/0002_2009/danca/Lodi>. Acesso em 21 de março de 2014.

LOEWITH, Jason (Ed.). **The Director's Voice Volume 2: twenty interviews**. New York: Theatre Communications Group, 2012.

LORCA, Federico García. **A Sapateira Prodígiosa**. Tradução não publicada de Wilson Alves-Bezerra. São Carlos, 2015.

MUFSON, Daniel. **"I don't have a vision. I have values." An Interview with Anne Bogart**. *Daniel Mufson - A home Page*, 2009?. Disponível em: <<http://danielmufson.com/interviews/i-dont-have-a-vision-i-have-values-an-interview-with-anne-bogart/>>. Acesso em 28 de setembro de 2013.

NEVES, Neide. **Klauss Viana: Estudos Para Uma Dramaturgia Corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/UDESC, 2009.

_____. **Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão**. *Revista DAPesquisa* (UDESC). Florianópolis/SC, Volume 1, Número 3, 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_sandrameyer.pdf>. Acesso em 19 de janeiro de 2015.

_____. **Viewpoints: Uma filosofia da práxis**. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas* (UFU). Uberlândia/MG, Volume 1, Número 2, 2014, pp. 3-15. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28684/15974>>. Acesso em 04 de março de 2015.

OLSBURG, Dagne. **Freedom, Structure, Freedom: Anne Bogart's Directing Philosophy**. Tese de Doutorado. Texas, Estados Unidos: Texas Tech University, 1994.

OVERLIE, Mary. **The Six Viewpoints**. In: BARTOW, Arthur. *Training of the American Actor*. New York: Theatre Communications Group, 2006, pp. 187-218.

RINALDI, Miriam. **Apontamentos sobre a técnica dos viewpoints em experimentação prática**. *Revista Rebento* (UNESP). São Paulo, Número 4, 2013, pp. 68-75.

SAARI, Kevin Phillip. **The Work of Anne Bogart and the Saratoga International Theatre Institute: A New Model for Actor Training**. Tese de Doutorado. Ann Arbor, Estados Unidos: University of Michigan Press, 1999.

SALTZBERG, Matthew Allan. **Tempting the Miracle: Sacred theatre, or exploring Suzuki/Viewpoints and Composition in directing John Pielmeier's *Agnes of God* - an auto/ethnographic memoir**. Tese de Doutorado. Kansas, Estados Unidos: University of Missouri-Columbia, 2011.

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. **Quando Técnica transborda em Poesia: Tadashi Suzuki e suas Disciplinas de Atuação**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2009.

SHEEHY, Catherine. **Paradise's back door: an interview with Anne Bogart**. *Theater*. Durham, Volume 23, Número 1, winter, 1992, pp. 06-13.

SHEWEY, Don. **Bogart in space**. *Don Shewey.com*, 1984. Disponível em: <http://www.donshewey.com/theater_articles/anne_bogart_vv.html>. Acesso em 02 de dezembro de 2014.

SOMMER, Sally R.. **Mary Overlie – I was a Wild Indian Who Happened to Dance**. *The Drama Review (TDR)*, Volume 24, Número 4, 1980, pp. 45-58.

SOUTHWORTH, Matthew. **Anne Bogart**. *Digital Lantern Home Page*, 1995. Disponível em: <<http://www.digitallantern.net/mcluhan/artaud/bogart.html>>. Acesso em 30 de outubro de 2014.

STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor's work: a student's diary**. Tradução para o inglês e edição de Jean Benedetti. New York: Routledge, 2008.

_____. **El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias**. Tradução para o espanhol de Salomón Merener a partir da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música “Máximo Gorki”, de Moscou. Buenos Aires: Quetzal S.A., 1986.

_____. **El trabajo del actor sobre su papel**. Tradução para o espanhol de Salomón Merener a partir da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música “Máximo Gorki”, de Moscou. Buenos Aires: Quetzal S.A., 1988.

_____. **El trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación**. Tradução para o espanhol de Salomón Merener a partir da edição russa da Editora Estatal Arte, do Instituto Estatal de Investigações Científicas de Teatro e Música “Máximo Gorki”, de Moscou. Buenos Aires: Quetzal S.A., 1986.

SUZUKI, Tadashi. **Culture is the Body**. In: ZARRILLI, Phillip B. *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*. 2nd edition. London: Routledge, 2002, p. 155-160.

_____. **The Suzuki Method of Actor Training**. In: *International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*. Toga, Japão, [s.n.], 2013, pp. 128-138.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. KEISERMAN, Nara (org.). **O Corpo Cênico: entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013.

VILELA, Lilian F. **Uma história de colaborações com o teatro no percurso artístico de um corpo que dança**. *Revista Sala Preta* (ECA-USP). São Paulo, Volume 11, Número 1, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57462/60447>>. Acesso em 21 de março de 2014.

WAGNER, Fernando. **Teoria e técnica teatral**. Coimbra: Almedina, 1978.

WINKLER, Anthony Greenleaf. **The Chemistry of Change: a production thesis in directing**. Dissertação de Mestrado. Baton Rouge, Estados Unidos: Louisiana State University, 2002.

- Dicionários Consultados

Dicionário americano de expressões urbanas / Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Shuffling>>. Acesso em 04 de abril de 2015.

Dicionário etimológico da língua latina / Augusto Magne. Volume I. Rio de Janeiro: MEC-Instituto Nacional do Livro, 1952.

Dicionário etimológico da língua latina / Augusto Magne. Volume IV. Rio de Janeiro: MEC-Instituto Nacional do Livro, 1961.

Dicionário etimológico da língua portuguesa / Antônio Geraldo da Cunha. 4ª edição revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa / Antônio Geraldo da Cunha. 2ª edição revista e acrescida de um suplemento. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

Dicionário de Música (Ilustrado) / Tomás Borba e Fernando Lopes Graça. Volumes 1 e 2. Lisboa: Edições Cosmos, 1962

Dicionário de Música (Ilustrado) / Tomás Borba e Fernando Lopes Graça. Volume 2. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.

Dicionário Houaiss de Sinônimos e Antônimos / Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar e Francisco Manoel de Mello Franco. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

Dicionário Houaiss de Sinônimos e Antônimos – versão ampliada com Nova Ortografia / Antônio Houaiss, Mauro de Salles Villar e Francisco Manoel de Mello Franco. São Paulo: Publifolha, 2008.

Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa / Francisco da Silveira Bueno. 2º e 8º Volumes. São Paulo: Edição Saraiva, 1968.

Grove's Dictionary of Music and Musicians / H. C. Colles. Volume I. New York: The Macmillan Company, 1994.

Japonês para o dia a dia / Tradução de Carlos Antonio Lourival de Lima e Egisvalda Isys de Almeida Sandes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Le Grand Robert de la Langue Française / Paul Robert. 10ª edição, Volume 9, Tomo IX. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1985.

Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa / Caudas Aulete; [organizador Paulo Geiger]. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

Novíssimo dicionário latino-português etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc. / F.R. dos Santos Saraiva. 12ª edição. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

The Oxford Companion to the Theatre / Phyllis Hartnoll. 4ª edição. New York: Oxford University Press, 1983.

The Oxford English Dictionary / J.A. Simpson and E.S.C Weiner. Volumes I, III, XI e XVIII. Nova York, Estados Unidos: Oxford University Press, 1989.

Trésor de la Langue Française - Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960) / Paul Imbs. Volume 2. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

- *Websites*

Alfa - Noticiário da Lituânia: <http://www.alfa.lt/straipsnis/10318022/japonu-rezisierius-sudzukis-teatras-stabdo-bendruomeniu-skaidymasi>

Blog de Akiko Aizawa: <http://siti.org/blogs/akiko-aizawa>

Blog de Anne Bogart: <http://siti.org/blogs/anne-bogart> e <http://siti.groupsite.com/blog>

Blog de Barney O'Hanlon: <http://siti.org/blogs/barney-ohanlon>

Blog de Ellen Lauren: <http://siti.org/blogs/ellen-lauren>

Blog de Gian-Murray Gianino: <http://siti.org/blogs/gian-murray-gianino>

Blog de J. Ed. Araiza: <http://siti.org/blogs/jed-araiza>

Blog de Leon Ingulsrud: <http://siti.org/blogs/leon-ingulsrud>

Blog de Tom Nelis: <http://siti.org/blogs/tom-nelis>

Blog de Will Bond: <http://siti.org/blogs/will-bond>

Chasi Annexy Photography - <http://chasi.zenfolio.com>

Experimental Theatre Wing: http://drama.tisch.nyu.edu/object/dr_studios_etwnew.html

Flickr de Adam Marple. <https://www.flickr.com/photos/29161973@N07/2722251617/>

SCOT: <http://www.scot-suzukicompany.com>

SITI Company: www.siti.org

SITI Extended Ensemble: <http://siti.groupsie.com>

Six Viewpoints – A deconstructive approach to theater: <http://sixviewpoints.com>

Skidmore College: <http://www.skidmore.edu/summertheater/about.php>

Sociedade Taoista do Brasil - <http://sociedadetaoista.com.br/blog>

The Dallas Morning News: <http://artsblog.dallasnews.com/2015/08/holy-mackerel-broadway-bound-spongebob-musical-swims-to-chicago-in-june.html>