



Elementos da *nova dança* e as raízes originárias dos Viewpoints

Laís Marques Silva

Aluna do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo

Mestranda na área Teoria e Prática do Teatro / Texto e Cena

Orientadora: Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Bolsa Fapesp

Atriz e pesquisadora

Resumo: São identificados alguns dos elementos presentes na *nova dança* americana que constituem as raízes embrionárias do Sistema dos Viewpoints. Temas como a liberdade e o desejo do real fortalecem as estratégias de criação propostas por Anne Bogart na cena contemporânea.

Palavras-chave: atuação, processo criativo, teatro, treinamento corporal

Title: The *new American dance* elements and the roots originating of the Viewpoints' System.

Abstract: Some of the elements present in the *new American dance* that make up the Viewpoints' System embryonic roots are identified. Subjects like freedom and real's desire increasing the creation strategies proposed by Anne Bogart on the contemporary theater.

Keywords: theatre, performance, creative process, body training

Titulo: Los elementos de la *nueva danza* americana y las raíces originarias del Sistema de los Viewpoints.

Resumen: Se identifican algunos de los elementos presentes en la *nueva danza* americana, los cuales constituyen las raíces embrionarias del Sistema de los Viewpoints. Cuestiones tales com la libertad y el deseo de lo real fortalecen las estrategias de creación propuestas por Anne Bogart en la scena contemporanea.

Palabras-clave: teatro, actuación, proceso creativo, entrenamiento corporal

Em termos cronológicos, a prática dos Viewpoints surge no início dos anos de 1970, quando Aileen Passloff, dançarino e coreógrafo americano diretamente ligado à Judson Church se torna professor de Anne Bogart. Assim como o movimento do qual pertence, o trabalho de Passloff é baseado na utilização de diferentes materiais para a criação teatral – uso do próprio sonho, objetos, propagandas, assim como diferentes linguagens – pintura, arquitetura, música, cinema, etc.

Em 1979, Bogart conhece Mary Overlie, professora, bailarina e coreógrafa, que inventou os “Seis Viewpoints”, a partir das influências que a Judson Church também exerceu sobre ela. O trabalho que Overlie desenvolveu sistematiza alguns

princípios de improvisação a partir das relações com o espaço e o tempo. São seis os Viewpoints iniciais organizados pela bailarina: Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História. Ela utilizava esse procedimento para o trabalho de ensino de dança, embora ainda não os usasse diretamente nas coreografias apresentadas.

A proposta de Overlie acabou influenciando inúmeros artistas da dança até alcançar também pessoas de teatro, que reconheceram e extrapolaram os Viewpoints dentro dessa nova perspectiva. No caso de Anne Bogart, ela reconhece a capacidade que essa técnica embrionária tem de gerar movimento para cena e, assim, estabelecer princípios não psicologizantes e com base na presença dinâmica do ator.

No fim da década de oitenta, mais precisamente em 1987, Anne Bogart conhece Tina Landau quando trabalham juntas no American Repertory Theatre. Ao longo de dez anos a dupla aprimora os Seis Viewpoints, transformando-os nos atuais nove Viewpoints Físicos (Relação Espacial, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Ritmo, Duração e Topografia) e Viewpoints Vocais (Tônus, Dinâmica, Aceleração/ Desaceleração, Silêncio e Timbre).

O cenário efervescente que pontua as ideias geradoras do Sistema dos Viewpoints pode ser identificado a partir de 1960, quando a contracultura surge angariando novas perspectivas para as artes. Esse período foi marcado por grandes transformações dos aspectos políticos, culturais, sociais e artísticos no mundo todo. Fatos como a Guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis, o surgimento do expressionismo abstrato, do pós-modernismo e do minimalismo exemplificam as inúmeras mudanças ocorridas.

A cidade de Nova York passa a ser um polo de referência, onde o teatro Off-Off Broadway, os happenings, a dança, o cinema e as artes visuais estão em plena ebulição. Algumas dessas transformações são sublinhadas por Sally Banes:

Aqui em Greenwich Village, em 1963, numerosas redes de artistas, pequenas, sobrepostas, às vezes concorrentes, estavam formando a base multifacetada de uma cultura alternativa que floresceria na contracultura do final da década de 1960, semearia os movimentos de arte da década de 1970 e moldaria os debates sobre o pós-modernismo na década de 1980 e adiante. (...) Esses artistas foram forjando novas noções de comunidade, de democracia, de trabalho e diversão, dos papéis das mulheres, de natureza e tecnologia, do profano e do absoluto.¹

Num clima otimista toda essa geração se organiza em torno da ideia de liberdade, das relações entre a cultura popular e a vanguarda e, ainda, destas com a cultura burguesa. A atitude transgressiva que daí emerge, entretanto, também é

cercada por inúmeras contradições, quando todo esse movimento buscou “reinventar a tradição, a comunidade e a mitologia”²:

Se os Estados Unidos se expandiam, então o mundo, proclamou-se, estava encolhendo. Se a vida nacional estava cada vez mais refinada e burocratizada, o mundo se tornava cada vez mais primitivo, como uma aldeia global. Se os subúrbios eram uma terra inóspita, então o espaço urbano, mais do que o rural, eram uma utopia.³

O ideal feminista, de que “o que é pessoal é político”, já se fazia presente, assim como o início dos modos de produção coletivos, que ambicionavam a desalienação do trabalho num sistema de cooperação. Tais exemplos reforçam a redescoberta, naquele período, das questões políticas na arte, embora as estratégias, tais como se vê na postura dita mais pragmática ou na arte antiexpressionista, reflitam outro modos de expressá-las.

Para Bogart, a linguagem teatral que bebe em todo esse caldo formado pela contracultura se revela um espaço privilegiado de resistência contra o silêncio, a paralisia e a banalização do mundo após os atentados às Torres Gêmeas, em 2001. É no sentido de forjar existências alternativas que não escapem mas, antes, reanimem a realidade atual que o teatro anuncia sua relevância no mundo. Ao tratar da necessidade de conscientização de um dado contexto, a autora insiste na busca de uma sintonia fina entre as energias que mobilizam um processo de criação e a realidade na qual isso ocorre.

Segundo Bogart, um novo contexto nasce pela justaposição de acontecimentos significativos num mesmo tempo e espaço revelando, desse modo, as tensões existentes dentro de um complexo panorama social, político, econômico, etc. Assim, adquirir consciência sobre um determinado ambiente influencia diretamente a seleção dos temas e questões que uma obra artística concentra. Esse elemento também pode alterar radicalmente o significado de uma peça, facilitando a percepção de novos paradigmas, num trânsito dinâmico entre os eventos de uma sociedade e a ficção exposta no palco.

A diretora sugere o uso da justaposição como estratégia de trabalho sobre as questões da nossa realidade, já que o entrecruzamento de imagens pode ampliar os significados de uma realidade tida como única. Para tanto, ela defende um entendimento dialético da vida, uma compreensão capaz de articular diversos pontos de vista sob o signo da liberdade. Liberdade considerada, aqui, como o exercício da dúvida e da tensão entre verdades opostas. Anne ressalta, ainda, a necessidade de se

ater ao contexto cultural ao qual cada indivíduo pertence para que sejam identificadas as questões características de cada local e época e, conseqüentemente, dar vazão aos sonhos e desejos reprimidos dessa realidade.

Bogart também comenta sobre os conteúdos artísticos abordados, que podem ser entendidos aqui como a possibilidade de relacionar, no teatro, temas subjetivos com a própria sociedade. Não seria, contudo, a forma teatral uma mera indicadora do seu conteúdo, mas o próprio tema que implicaria num formato apropriado. Nesse sentido, Bogart sugere alguns passos práticos que orientam o trabalho do criador cênico:

- Começar por uma necessidade (a fome artística como guia da experiência, exercitando a musculatura da diversidade diante de uma realidade cada vez mais complexa);

- desenvolver a percepção (considerar a própria escuta como medida, evitando as superficialidades);

- descobrir o que foi esquecido (o teatro como espaço humanizado, de celebração e compartilhamento coletivo, propício a invenção de diferentes universos),

- aprender o que é necessário saber (artistas como ativistas que produzem um discurso útil ao mundo);

- desenvolver a paciência (descobrir o mecanismo de funcionamento único de cada peça, antes de impor as conhecidas concepções acumuladas pela experiência).

Alguns outros temas abordados pela autora, tais como o trabalho interdisciplinar, a arte não hierarquizada e a ênfase no presente são exemplos de como os Viewpoints trataram de retomar, numa perspectiva contemporânea, alguns dos temas-chave discutidos desde os anos de 1960.

A proposta de contaminação entre as variadas linguagens artísticas, por exemplo, tem como marco expressivo os experimentos realizados no Black Mountain College. Surgido na década de 50, ele continua sendo uma das grandes referências das artes contemporâneas ao reunir num mesmo cenário importantes nomes da época, como o coreógrafo Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg e o compositor John Cage. Ainda que trabalhassem em disciplinas específicas, o encontro entre esses artistas propiciou um conjunto de referências para a criação interdisciplinar, influenciando desde os happenings até o cinema produzido desde então.

No livro *Composition in retrospect*, John Cage retoma alguns desses princípios norteadores:

Não intenção (aceitação do silêncio), levar-se pela natureza; renúncia ao controle, permitir que os sons sejam ouvidos. Cada atividade é centrada em si mesma, ou seja, a composição, a performance e a escuta são atividades diferentes. (A música é) instantânea e imprevisível, nada é concluído pela partitura, audição ou pela peça de música tocada, nossos ouvidos estão agora em excelente condição. necessidade de poesia. joyce: "a comédia é a maior das artes porque a jóia da comédia é mais livre que o desejo ou a repugnância". afirmação da vida. Propositadamente despropositada. arte = imitação da natureza em sua forma de funcionamento.⁴

O músico americano fazia uso de instrumentos musicais convencionais associados a diversos materiais: brinquedos, cliques de papel, etc. Ao invés de discutir a qualidade técnica das produções de seus alunos, Cage também procurava refletir seus desdobramentos filosóficos, evitando assim a mera reprodução dos modelos musicais previamente estabelecidos.

Além do uso do acaso, o método permissivo de John Cage aliava aspectos encontrados na cultura oriental, tais como o silêncio e o vazio, assim como os acontecimentos percebidos na vida cotidiana. Sua proposta era de uma “teatralidade não dramática de todas as artes, e num humor caracteristicamente dadaesco”⁵.

O entendimento do corpo para além da técnica clássica e a incorporação do acaso nas coreografias de Merce Cunningham também representam significativas transformações percebidas naquele período. Os bailarinos de Cunningham, assim como os que tiveram formação com ele (os futuros representantes da *nova dança*), começaram a descobrir as possibilidades de flexão da coluna vertebral, um passo definitivo para o que viria na sequência.

Em menos de uma década, contudo, os discípulos de Cunningham se opõem radicalmente aos paradigmas lançados pela ainda recente dança moderna. Foram os workshops realizados por Robert Dunn e, na sequência, os “Concertos” apresentados pela geração formada na Judson Church que radicalizariam os trabalhos do mestre americano.

Surgem criadores como Yvonne Rainer e Steve Paxton que, para além de libertar os corpos do treino acadêmico, procuram destruir as próprias amarras que normatizam a dança e, por consequência, as próprias regras do mestre Cunningham. Se até então Cunningham estava comprometido com as mudanças internas dos padrões tradicionais de movimento sem, com isso, modificar o suporte ao qual se sustentava,

os artistas da geração seguinte atacam a própria instituição que fabricava a dança. Esse tipo de engajamento se assemelhava ao que também vinha ocorrendo nas artes visuais:

As vanguardas das artes visuais tinham consumado no decorrer do século a erosão progressiva dos laços e dos quadros não artísticos que ligavam a arte ao “sistema” (dos poderes): a crítica do museu, do enquadramento das obras, da forma e do lugar da exposição, da mídia utilizada, da relação autor-público, etc. – de tudo o que constitui a esfera que rodeia o mundo da arte e que parece não ter relação com ela. (...) e o pressuposto fundamental das vanguardas era que esse quadro aparentemente transartístico condicionava o próprio conteúdo das obras.⁶

Além das questões propriamente artísticas, são as profundas mudanças no comportamento humano que vão servir de interesse aos novos dançarinos e coreógrafos. Eles buscavam alternativas que libertassem a coreografia do seu entendimento tradicional e revestido de psicologismos: “se uma pessoa atravessa o palco, isso pode ser considerado dança?”, eles provocativamente indagavam. Além das regras da dança, esses artistas começaram a mudar os locais onde a arte acontecia. Trisha Brown, por exemplo, em 1971, apresenta *Roof Piece*, um trabalho onde toda a movimentação ocorria sob os telhados de Nova York.

Dessa forma, a noção do que pode a arte começa a ser ampliada e a improvisação torna-se um procedimento frequentemente utilizado. O texto-manifesto escrito por Yvonne Rainer anuncia alguns desses ideais:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “*glamour*” e à transcendência da imagem de *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratégias do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover.⁷

A busca pelo real, designado pela Judson Church, não almejava o fim da dança enquanto linguagem. Ao contrário, servia como um “princípio regulador” que radicalizava o movimento em si do bailarino, assim como a sua presença ativa no acontecimento coreográfico. O que mobilizava esses criadores não era o encontro com a realidade dita ordinária, mas as tensões que emergem do “real” na sua acepção mais explosiva, em que vida e arte já não podem ser vistos em simples oposição. Com

essas barreiras afrouxadas, o que se pretendia ressaltar, portanto, era o real dos corpos, dos objetos, do espaço e, conseqüentemente, da própria dança.

A dança enquanto tema, estrutura e procedimentos criativos operacionalizaram novas relações com base na concretude dos materiais envolvidos. José Gil descreve esse processo tendo em vista a ênfase na ação que reforça o momento presente. Se até então o ilusionismo e o virtuosismo da dança acadêmica era o que prevaleciam, agora era a literalidade de uma atividade feita (ou de uma “tarefa”, como o autor propõe), o que mais interessava.

Do mesmo modo a coreografia não mais se pautava por relações hierárquicas nas quais o encadeamento linear da movimentação resultaria, assim, num clímax coreográfico. As composições se tornam unitárias, organizadas por módulos cujas partes têm igual valor. O uso da repetição ressalta a simplicidade da movimentação dentro de uma escala humana e a singularidade dos corpos é, portanto, um novo destaque.

Em última análise, a natureza das realizações que marcaram aquele período estava comprometida com uma percepção aguda da época em que foram construídas. Como se viu, a vanguarda de 1960 não espelhava passivamente a sociedade. Antes disso, pretendia transformá-la, produzindo assim uma nova cultura e, no campo da dança, um outro entendimento do corpo:

Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções, educado para as tarefas mais exigentes e rígidas da *realidade*. Abrir o corpo é torna-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer, reativá-lo enquanto *corpo paradoxal*, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias.⁸

As formas de articular o corpo nas artes da cena são temas de muitos estudos e debates realizados no contemporâneo. O termo citado, “Articulação”, é definido por Anne Bogart como a capacidade que a fala artística tem de se constituir como um ato de sobrevivência.

O discurso almejado por Bogart também acessa histórias do passado, dão vazão ao futuro e radicalizam o momento presente. Daí a importância em se apropriar de um discurso coerente e, assim, conseguir resistir a um panorama sociocultural no qual os cidadãos constantemente são tratados como meros consumidores.

Nesse caso, saber articular é aprimorar-se com eficiência e persistência, compreendendo a ação em seu sentido amplo, das potencialidades que um conjunto de ideias, imagens e gestos, quando bem articuladas, podem ajudar a compor o discurso cênico. Trata-se, com isso, de saber desafiar certas instâncias do poder para, quem sabe, fortalecer as pontes entre o universo íntimo e o mundo exterior.

Na perspectiva que os Viewpoints lançam e que se aproximam das formulações de Cage, por exemplo, os problemas e as dificuldades quando bem articulados podem se tornar bons desafios. As frustrações, se abraçadas com inteligência pelo processo criativo, produzem a “alquimia espiritual”, reforçando o caráter contestatário que o teatro oferece.

Para o ator, quanto mais específico é seu trabalho mais bem articulado ele se torna. Isso não apenas no sentido técnico, de ter domínio sobre a elocução de um texto, mas também na relação direta com o público. Importante se apropriar das palavras numa via corporal, a partir do uso correto da energia. A atuação entendida pelo seu viés físico é inicialmente articulada pela respiração. Saber articular, afirma Bogart, é saber gerar a energia necessária e, assim, manipulá-la tendo em vista a comunicação.

Como uma filosofia que se desdobra em princípios e procedimentos técnicos para o ator, o Sistema dos Viewpoints pretende estabelecer um diálogo dinâmico com a atualidade sem perder de vista os elementos que existem para além dela. Nesse sentido, Bogart insiste na ampliação da consciência artística e do papel que a arte teatral adquire em nossos tempos, de fazer lembrar onde existe água em pleno deserto, referência direta aos poetas tradicionais da cultura africana.

Um caminho para investigar essa filosofia de criação pôde, assim, ser traçado com base num paralelismo entre as ideias-chave que estruturam a técnica em si e o contexto da contracultura, ambiente no qual ela foi sendo gerada, a partir dos anos de 1960. Os escritos de Anne Bogart⁹ serviram como guia ao apresentar um conjunto de ideais, ações e experiências que notadamente sugerem relações com o ambiente que a vanguarda americana projetou. As questões sobre a liberdade e o real, o próprio uso da improvisação como procedimento criativo, a aposta no acaso e no trabalho fora dos padrões acadêmicos são exemplos que, revisitados por Bogart na atualidade, podem conferir maior vitalidade ao teatro.

A perspectiva geral que esse estudo lança, no entanto, não é de tentar esgotar um tema que por si só pode ser visto como fonte para inúmeras abordagens, mas

compartilhar algumas descobertas e observações que se mostraram relevantes e que, acima de tudo, possam provocar novas e necessárias indagações. Por se tratar de um fenômeno recentemente identificado, acreditamos que qualquer afirmação definitiva deve ser vista com cautela, pois a reflexão se encontra invariavelmente próxima das ações realizadas. É salutar que o modo como os Viewpoints são apresentados aqui sejam compreendidos dentro de uma versão francamente provisória, ou mesmo, que exija melhores avaliações num futuro próximo. Entretanto, justamente por resistir a um olhar mais distanciado a discussão, no calor do momento em que o estudo se encontra, pode ampliar o foco de temas pertinentes à criação teatral.

Desmistificar e esclarecer a utilização dos Viewpoints, possibilitando o surgimento de novos e irreverentes “pontos de vistas” (como o próprio sistema é nomeado), é um dos principais objetivos desse estudo. Nesse sentido, a proposta aqui delineada pode servir não apenas aos atores, mas também anseia, de fato, estabelecer interlocução com encenadores, dramaturgos, pesquisadores, teóricos, professores de teatro e demais pessoas interessadas na busca por novas estratégias criativas no campo teatral da atualidade.

Bibliografia

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963. Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. Martins Fontes: São Paulo, 2011.

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

BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *The viewpoints book – A practical guide to viewpoints and composition*. Theatre Communications Group, NY, 2005.

CAGE, John. *Composition in retrospect*. Cambridge: Exact Change, 1993.

Gil, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

¹ BANES, Sally. *Greenwich Village 1963. Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pág. 14.

² BANES, idem, pág. 22.

³ Ibidem, pág. 22.

⁴ CAGE, John. *Composition in retrospect*. Cambridge: Exact Change, 1993, pág. 56. No original: “Nonintention (the acceptance of silence) leading to nature; renunciation of control; let sounds be sounds. Each activity is centered in itself, i.e., composition, performance, and listening are different activities. (music is) instantaneous and unpredictable; nothing is accomplished by writing, hearing, or playing a piece of music; our ears are now in excellent condition. a need for poetry. joyce: "comedy is the greatest of arts because the joy of comedy is freest from desire and loathing." affirmation of life. purposeful purposelessness. art = imitation of nature in her manner of operation.” Tradução da autora.

⁵ BANES, idem. Pág. 47.

⁶ Gil, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004, pág. 149.

⁷ Gil, José. Idem, pág. 151.

⁸ Ibidem, pág.169.

⁹ O livro “And then, you act”, de Anne Bogart, apresenta oito ensaios que delimitam um conjunto de ideais, ações e experiências relativos ao trabalho com Viewpoints. Dentre os temas, destacam-se aqui os itens “Contexto”, “Articulação” e “Conteúdo”. Conf. *Estratégias e escolhas. Notas preliminares sobre a filosofia dos Viewpoints*. Artigo da autora publicado em 2011 na Revista “aSPAs”: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/Image/ppgac/lais_marques.pdf