

**VIEWPOINTS:
Uma filosofia da práxis**

**VIEWPOINTS:
A philosophy of praxis**

Sandra Meyer¹

Resumo

O artigo apresenta *Viewpoints* como uma filosofia pragmática e ressalta a dimensão cognitiva e acional das estratégias de improvisação e de composição enunciadas pela diretora estadunidense Anne Bogart. Serão abordados modos de existência em comunidades de artistas, nas tensões entre vida e arte, considerando as práticas vivenciadas no grupo de pesquisa O Corpo-mente em cena, da Universidade do Estado de Santa Catarina, sediado em Florianópolis. Destaca-se os processos de atenção, de escuta e de percepção requisitados na experiência dos *Viewpoints* como modos de ação no mundo, norteadores de uma ética e uma poética menos hierárquica e mais compartilhada entre artistas, seus públicos e seus ambientes.

Palavras-chave: *Viewpoints*, filosofia pragmática, atenção, escuta, percepção.

Resumen

El artículo presenta *Viewpoints* como una filosofía pragmática y hace hincapié en la dimensión cognitiva y estrategias accionales de la improvisación y de la composición esbozados por la directora estadounidense Anne Bogart. Modos de existencia se abordan en las comunidades de artistas, con sus tensiones entre la vida y el arte, teniendo en cuenta las prácticas experimentadas en el grupo de investigación El Cuerpo-mente en la escena, de la Universidad del Estado de Santa Catarina, Brasil. Destaca los procesos de atención, escucha y percepción requerido en la experiencia de *Viewpoints* como modos de acción en el mundo, guiando a una ética y una poética menos jerárquica y más compartida entre los artistas, sus audiencias y sus entornos.

Palabras clave: *Viewpoints*, filosofía pragmática, atención, escucha, percepción.

Abstract

The article presents *Viewpoints* as a pragmatic philosophy and emphasizes the cognitive dimension and actionable strategies of improvisation and composition outlined by the American director Anne Bogart. Modes of existence are addressed in communities of artists, and tensions between life and art, considering the practices experienced in the research group The Body-mind on the scene, at the State University of Santa Catarina, Brazil. Highlights the processes of attention, listening and awareness required in the experience of *Viewpoints* as modes of action in the world, guiding an ethical and a less hierarchical and more poetic shared between artists, their audiences and their environments.

Key-words: *Viewpoints*, pragmatic philosophy, attention, listening, perception.

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT). Professora Associada. Pesquisadora da área de dança e teatro.

Breve relato de percurso

As questões aqui apontadas são decorrentes da pesquisa realizada no projeto e grupo O Corpo-mente em cena², por mim coordenado, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. O estudo iniciou com a experimentação dos modos de improvisação e composição presentes, especialmente, na obra *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005)³, com vistas a investigar os procedimentos adotados pela diretora estadunidense Anne Bogart⁴.

Neste percurso de oito anos de investigação, o entendimento do Viewpoints como **filosofia de trabalho** no grupo O Corpo-mente em cena foi se formalizando, no sentido de que a experimentação das proposições sugeridas por Bogart na obra citada passaram a ser problematizadoras de modos de existência em comunidade, nas tensões entre vida e arte. Os exercícios presentes no livro foram seguidos inicialmente à risca, conforme a descrição das autoras Anne Bogart e Tina Landau, contudo, pouco a pouco, no processo de apropriação das práticas sugeridas, estratégias próprias foram emergindo, de forma a abrigar questões éticas e poéticas daquele coletivo de pesquisadores da UDESC⁵. Entraram em jogo processos perceptivos e acionais entremeados à noção de atenção e de escuta, promovendo o deslocamento dos sujeitos, antes centros da ação, para participantes do acontecimento, em relações menos hierárquicas e impositivas nas improvisações e composições, em contextos e ambientes diversos. Outros procedimentos improvisacionais e compositivos foram sendo incorporados ao estudo prático-teórico⁶, alargando o entendimento da noção de comunidade.

² Projeto vinculado à linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade do PPGT/UDESC, sediado na cidade de Florianópolis. O projeto iniciou em 2006 com alunos do curso de Licenciatura em Teatro da UDESC e, a partir de 2009, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT/UDESC passaram a integrar o grupo de pesquisa.

³ O livro dos Viewpoints. Um guia prático para Improvisação e Composição. Trata-se de uma publicação com a descrição da gênese dos *Viewpoints* e de propostas de práticas de improvisação e composição, organizada pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau.

⁴ Diretora do grupo nova-iorquino *SITI Company*, fundado em 1992, e professora da Universidade de Columbia, EUA.

⁵ O processo de experimentação das práticas no projeto de pesquisa O corpo-mente em cena culminou na tradução para a língua portuguesa da obra *The Viewpoints Book, A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. O livro será lançado em 2005 pela Editora Perspectiva, de São Paulo.

⁶ Desde 2010 venho acompanhando o trabalho do coreógrafo português João Fiadeiro e da antropóloga brasileira Fernanda Eugénio, que toma forma no projeto Modo Operativo AND, constituindo uma parceria de interesses de pesquisa. Este modo operativo atua em torno de duas provocações: Como viver junto e como não ter uma ideia. As duas abordagens – *Viewpoints* e Modo Operativo AND – em suas diferenças, privilegiam a escuta de si e do outro, substituindo hábitos de reação e relação típicas do sujeito em relação à comunidade a qual se insere.

Bogart e Landau descrevem *Viewpoints* como “uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) treinar performers; (2) construir coletivos; e (3) criar movimento para o palco”⁷ (2005, p.7, tradução nossa). Trata-se de um processo aberto, e não uma técnica ou método rigidamente formatado, constituindo-se de princípios relacionais de convivência e de criação em coletivos.

O que entendemos como filosofia neste contexto remonta à sua gênese, atribuída a Pitágoras de Samos, sendo composta de filo (*philía*, amizade) e sofia (*sophía*, sabedoria), ou seja, amizade pela sabedoria, amor ao saber. A palavra filosofia carregaria uma ambivalência no decorrer da história, pois tanto pode ser entendida como um conjunto sistemático de conhecimentos sobre o mundo ou como uma disposição humana para um saber bem conduzir a própria existência, numa relação de alteridade (CHAUI, 2002, p.15). No pensamento de Michel Foucault encontramos a ideia de que a filosofia é uma problematização do presente, do que acontece, do que faz com que sejamos o que somos, sem perder de vista os saberes de ontem. Ele afirma que

É filosofia o deslocamento e a transformação dos parâmetros de pensamento, a modificação dos valores recebidos e todo o trabalho que se faz para pensar de outra maneira, para fazer outra coisa, para tornar-se diferente do que se é (FOUCAULT, 2005, p. 305).

Entendemos que este movimento de diferenciação de si com o outro é um dos princípios operativos mais importantes da proposta de Bogart, sendo o que permite aos *Viewpoints* não se tornarem o que a diretora menos deseja: a estagnação enquanto modelo de um fazer teatral. Desde que o *Viewpoints* chegou ao Brasil - estima-se que no final dos anos 1990, foi incorporado à práticas de direção e de processos de improvisação e composição de muitas companhias de teatro e de dança, desde as mais consolidadas, como o Teatro da Vertigem, de São Paulo, e o Coletivo de Atores⁸, do Rio de Janeiro, à experiências pedagógicas em instituições de ensino superior. As possibilidades de pensar as reverberações e as dimensões alcançadas pela proposta de Bogart no país são inúmeras e diversas, e incluem, inevitavelmente, uma certa padronização do que seriam os princípios, ou **filosofia de trabalho**, transpondo-se muitas vezes de modo instrumental as proposições dos *Viewpoints* para a experiência do corpo em ação, fora e na cena.

⁷ *Viewpoints is a philosophy translated into a technique for (1) training performers; (2) building ensemble; and (3) creating movement for the stage.*

⁸ *Viewpoints* foi uma das técnicas que Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, utilizou na encenação do espetáculo *Apocalipse 1,11* (2000), após acompanhar, nos anos 1996-97, o processo de ensaio de alguns diretores americanos, dentre eles Anne Bogart, por meio de uma bolsa de estudos. O diretor da Cia dos Atores, Enrique Diaz, e a atriz Mariana Lima, tiveram uma experiência com *Viewpoints*, tendo influenciado o processo criativo de *A Paixão Segundo G.H.* (2002), após período de participação em cursos com a *SITI Company*, em Nova Iorque. (LODI, 2014, p. 102-103).

Bogart resiste à ideia de aplicação direta dos exercícios de *Viewpoints* para dirigir ou conceber espetáculos. A diretora tem declarado que *Viewpoints* ativa um pensamento incorporado no tempo/espaço, na relação entre ator e público momento a momento, e permite explorar

[...] o conceito de comunidade como a metáfora central do teatro, a diferença entre movimento e ação, o poder de ação colaborativa não hierárquica no mundo, a ação como uma forma de fala, a escuta como o mecanismo central para uma ação clara e a arte de ler e escrever no palco”⁹ (BOGART, 2012, s/p, tradução nossa).

Opto por destacar nesta filosofia pragmática¹⁰ a percepção, a atenção e a escuta enunciada por Bogart, pois estas foram ganhando os corpos e um *corpus* no grupo de pesquisa por mim coordenado. Trata-se de uma das possíveis abordagens/reverberações dos *Viewpoints* em terras brasileiras, e que tem norteado processos de invenção, pesquisa e ensino na instituição e contexto em que atuo.

Práticas em comunidade

Destarte todo o conjunto de procedimentos improvisacionais e compositivos, intensificados após a organização de oficinas no Brasil¹¹ e experiências com a *SITI Company* em sua sede, em Nova Iorque¹², o que foi se fortalecendo enquanto filosofia do movimento no grupo O Corpo-mente em cena foram princípios tais como a revisão do protagonismo do sujeito na ação e o estar aberto ao que o outro oferece. Isso nos permitiu desenvolver práticas de improvisação e composição menos hierárquicas e mais compartilhadas, conformando uma determinada ética do viver junto via *Viewpoints*, em sintonia com a perspectiva da diretora americana. Ela declara ter modificado paulatinamente os *Viewpoints* para adaptá-los às suas próprias investigações e evolução artística (BOGART, 2012, s/p).

⁹ [...] *Viewpoints allow me to explore, are the concept of community as the central metaphor of the theater, the difference between movement and action, the power of non-hierarchical collaborative action in the world, action as a form of speaking, listening as the central mechanism for clear action and the art of reading and writing upon the stage.*

¹⁰ A filosofia aqui se caracteriza por sua dimensão operatória, processual ou performativa, ou seja, sua práxis, sua possibilidade de pensar o impensado, muito mais do que por sua lógica teórica de conhecimento *a priori*.

¹¹ Foram realizados dois encontros pelo grupo de pesquisa “O corpo-mente em cena”: 1º Seminário Viewpoints e Composição: abordagens do treinamento do ator-bailarino, em junho de 2008, e o 2º Seminário Prático de Pesquisa - Viewpoints e Suzuki, em maio de 2010, ambos no CEART/UEDESC. Os eventos consistiram em palestras, apresentação de processos de pesquisa cênica e oficinas oferecidas gratuitamente à comunidade. A coordenadora do Projeto e os alunos Bolsistas de Iniciação Científica apresentaram comunicações em eventos científicos e elaboraram artigos a partir da pesquisa realizada entre o período de 2006 a 2012.

¹² O primeiro contato com o *Viewpoints* junto à *SITI Company* se deu em outubro de 2008, num curso intensivo de quarenta dias de *Viewpoints* e Suzuki, na sede da Cia, em Nova Iorque.

A aproximação de Bogart com princípios relacionados à criação de um ambiente teatral menos hierárquico e mais compartilhado vem ocorrendo desde o início dos anos 1970, quando iniciou a prática de *Tai Chi Chuan*, em 1974 e, mais tarde, no início dos anos 1980, com o *Aikido* (LAMPE In: JORY, 1995, p.154). O impacto do contato com estas filosofias práticas ancestrais, tal como o *Tai Chi Chuan* baseada na filosofia taoísta, tem proporcionado um suporte conceitual e influenciado o entendimento de direção e atuação de Bogart, aliado aos primeiros contatos, ainda nos anos 1970, com os procedimentos colaborativos e menos impositivos dos *Six Viewpoints*, da coreógrafa americana Mary Overlie, e Composição, de Aileen Passloff, ambos gerados nos tempos do movimento artístico da Judson Church¹³, em Nova Iorque.

Bogart e Landau (2005) relacionam a filosofia do *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 1970, época em que Bogart iniciava seus estudos em dança. A ideia de corpo como “experiência no espaço tempo” (GOLBERG, 2006, p.142), própria ao *Viewpoints*, está relacionada ao contexto cultural e artístico dos anos 1960 e 70 nos Estados Unidos. Bogart fez aulas de composição com Aileen Passloff, cuja forma de investigar o papel criativo de cada artista alterou o modo como a diretora americana passou a conceber seu trabalho. Bogart herda a máxima dos artistas daquela época, que lidavam com propriedades do corpo no tempo-espaço, ao invés de aspectos expressivos do movimento, como convinha a arte da dança da primeira metade do século XX.

A intensa participação de Bogart neste período da arte americana, especialmente na dança, bem como a sua aproximação com outras culturas, destacando-se a parceria com o diretor japonês Tadashi Suzuki¹⁴, permitiram à diretora confrontar formas de atuação legitimadas no teatro norte-americano, em especial o dogma do realismo e psicologismo, bem com uma certa postura unidirecional e impositiva do diretor ainda presente no teatro. Como afirma Bogart, “Eu cresço somente quando encontro outras culturas. Isto me desafia a me entender melhor. Eu quero fazer uma arte verdadeiramente americana” (BOGART, 1994 Apud JORY, 1995, p.154, tradução nossa)¹⁵. A diretora norte-americana olha para práticas não ocidentais para tentar entender seu país,

¹³ Grupo de artistas – o Judson Church Theater – que se uniram na Judson Church, localizada na Washington Square em Nova Iorque. O grupo incluía os pintores Robert Rauschenberg e Jasper Johns, os compositores John Cage e Phillip Córner e os dançarinos Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Laura Dean, Simone Forti e outros. Eles queriam libertar a coreografia da psicologia e do drama convencional (BOGART, 2005, p. 3).

¹⁴ Desde a fundação da *SITI Company*, em 1992, a prática de *Viewpoints* é associada ao método de Tadashi Suzuki, ator e diretor da *Suzuki Company of Toga* (SCOT) e diretor artístico do *Shizuoka Performing Arts Center* (SPAC), no Japão.

¹⁵ *I only grow when I encounter others cultures. It challenges me to understand my own better. I want to do very American art.*

os Estados Unidos, e buscar algo que possa instigar seu processo criativo no contexto de sua própria cultura¹⁶.

Experiências como as citadas foram forjando um entendimento de direção voltado à um processo de escuta e de não interferência, no sentido de “não forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las” (BOGART, 2009, p. 31), envolvendo texto, ator, cena, diretor, e outros elementos. Escuta e atenção se imbricam na tessitura do tempo, à espreita do acontecimento. “Toda grande arte é uma arte diferenciada” (p. 36), o ofício do ator seria o de diferenciar-se de um momento a outro, o do diretor de estar atento à esta diferenciação, ao invés de impor uma diferença. Ambos atentos à uma situação de compartilhamento, o que não implica sempre em concordância, mas em momentos de dissenso.

O conceito de comunidade como metáfora central do teatro, apontado por Bogart, envolve rever as relações entre artistas, diretores e seus públicos. Contudo, não se trata “daquilo que supostamente se perdeu da ‘comunidade’, aquela comunhão, unidade, copertinência”, tal qual aponta Peter Pal Pelbart ao problematizar a ideia de comunidade (PELBART, s/d). As experiências compartilhadas no grupo O Corpo-mente em cena, *via Viewpoints*, em várias situações, nos levaram a pensar a noção de comunidade enquanto negação da homogeneidade e da concordância, da identidade consigo mesma, mesmo quando nos propúnhamos a investigar um comum, ou um uníssono. A comunidade deveria primar precisamente pela heterogeneidade e pluralidade. O comum a ser construído não seria algo que se imporia *a priori*, mas que deveria emergir nas relações a cada situação dada. “No *Viewpoints*, nós existimos somente em relação ao outro” (BOGART, 2014, tradução nossa)¹⁷. Contudo, colaborar não implica sempre em concordar. Bogart levanta um questionamento acerca da cultura norte-americana, “infestada pela doença da concordância”, em contraponto com a alemã, que possui em demasia o “colocar-se em oposição a outra pessoa”, em contra argumentar (2009, p. 36). Ao envolver paradoxalmente o comum e a diferença, *Viewpoints* nos faz um convite para compor **com**, colocar-se **com** o outro.

¹⁶ Bogart, em entrevista, declara: “Quando comecei a dirigir fui à Alemanha e quis me estabelecer como alemã. Peter Stein e sua companhia, *La Schaubuhne* me haviam inspirado, mas depois de alguns fracassos dolorosos compreendi que não poderia ser alemã, que de fato sou americana, que o meu senso de humor é americano, assim como meu senso de estrutura, meu ritmo, e que não há motivos para ter vergonha. Na verdade meu trabalho durante os últimos vinte anos tem consistido na investigação do que significa ser uma artista americana e quais são nossas fontes culturais. Fazemos como se não tivéssemos história e na verdade temos uma extraordinária, que é muito complexa. Isso tem seu lado bom e ruim, mas para mim é uma verdadeira fonte de inspiração” (BOGART Apud IRVIN, 2003, p. 23-33).

¹⁷ *In the Viewpoints, we exist only in relation to the other.*

A tríade atenção, escuta e percepção

Os estudos realizados no projeto de pesquisa O Corpo-mente em cena incluem teorias do corpo, da atenção e da percepção no campo das ciências cognitivas e da filosofia (NOË (2004); BERTHOZ (2003); VARELA, THOMPSON, ROSCH (2003)), contribuindo para ampliar a compreensão destes fenômenos. Partimos do entendimento de que o conhecimento é incorporado, ou seja, diz respeito ao fato de termos uma infinidade de possibilidades sensório-motoras. A cognição emerge na experiência da corporeidade¹⁸. No decorrer da pesquisa, observamos o interesse crescente de Anne Bogart pelas neurociências, sendo que os escritos mais recentes, postados em seu *blog*, há assuntos relacionados aos neurônios-espelho e à empatia, a exemplo, se mesclando às questões do teatro mais urgentes para a diretora¹⁹.

A atenção figura entre os temas mais recorrentes nos escritos de Bogart, constituindo-se *Viewpoints* como experiências de atentividade [*awareness*]. O termo *awareness* é aqui traduzido como um estado imediato e sutil de atenção e de escuta de si mesmo e do ambiente, denotando uma dimensão cognitiva que diferencia-se, de certa forma, do termo *consciousness*, este um grau mais reflexivo da experiência²⁰. A diretora diferencia os termos desta forma:

Atenção não é o mesmo que consciência. Fisiologicamente, atenção é a habilidade de conscientemente selecionar certos atributos do vasto conjunto de sinais sensoriais presentes no cérebro. Sensação, atentividade, experiências passadas e reflexão (auto-consciência) participam do fenômeno da atenção²¹ (BOGART, 2008, p. 52, tradução nossa).

A atenção ganha importância no pensamento de Bogart não somente porque permite ao artista perceber uma realidade dada, mas, porque, de fato, esta modifica o modo de olhar e o evento em si mesmo, no sentido de que a “qualidade da atenção que você dá a algo determina o que isso se torna” (BOGART, 2008, p. 52, tradução nossa)²². Tal afirmativa encontra eco nas leituras

¹⁸ Corporeidade é aqui entendida de acordo com a proposição do filósofo francês Michel Bernard (2001), que utiliza o termo *corporeité* para descrever o corpo como uma rede dinâmica e instável formada por forças motoras, sensoriais, afetivas, pulsionais e simbólicas, revendo as categorias tradicionais de descrição do organismo.

¹⁹ Vide [www.http://siti.org](http://siti.org).

²⁰ Em grande parte do livro *Viewpoints Book*, as autoras utilizam o termo *awareness*, que nos remete ao estar presente e atento na experiência, uma espécie de atentividade.

²¹ *Attention is not the same as consciousness. Physiologically, attention is the ability to consciously select certain features from the vast array of sensory signals present to de brain. Sensation, awareness, past experience, and reflexion (self-awareness) all participate in the phenomenon of attention.*

²² *The quality of attention you give to something determines what it becomes.*

empreendidas por Bogart de filósofos como Martin Heidegger e da física quântica, na possibilidade de pensar sobre a perspectiva de que o evento é modificado pela presença do observador²³.

Um dos exercícios com vistas a trabalhar a questão da atenção no grupo de pesquisa O Corpo-mente em cena consiste em uma caminhada no espaço, em que todos se movem imediatamente quando alguém se movimenta e para, subitamente, quando alguém cessa de se mover. Na aparente simplicidade da proposta de mover-se em uníssono reside uma conduta extremamente difícil para o trabalho em grupo: a de agir em relação ao ambiente que nos cerca. A percepção dos micros movimentos, do agir e do parar, auxilia o ator a mover-se em conjunto e com menos expectativa em “fazer” algo, mas de ser modificado pela ação do outro, bem como de encontrar um comum que emerja do coletivo, em sua heterogeneidade.

A escuta extraordinária [*extraordinary listening*] é descrita por Bogart (2005) como um dos fundamentos dos *Viewpoints*²⁴. Esta se dá no trabalho coletivo e ocorre inicialmente em uma perspectiva de movimento em uníssono ou de forma relacional, pois uma vez construído um comum o ator pode trabalhar posteriormente com variações mais complexas de contraponto, justaposição e contraste. Grande parte dos exercícios evocam ações básicas de motricidade, como caminhar, saltar, correr, cair e parar, como na prática intitulada raia [*work lane*]²⁵. O objetivo da proposta é praticar a escuta, sintonizar-se com o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos do que criar individualmente muitos eventos, ou seja, perceber o que já está acontecendo e a partir dos indícios já enunciados na experiência compartilhada se investigar possibilidades de diferenciação (NUNES, 2008). Ao invés da grande ideia advinda de uma iniciativa alhures, opta-se por permitir que as coisas emerjam da situação em que a comunidade se encontra a cada momento. Deslocar o centramento do sujeito para o acontecimento. Na filosofia do *Viewpoints*, ao invés de se agir somente por impulsos e desejos próprios, o ator/bailarino é estimulado a compreender sua conduta acional em relação com o ambiente. Tornar-se mais perceptivo ao entorno, utilizando-se de tudo o que ocorre ao redor, sem incluir ou excluir algo somente por um juízo pessoal.

²³ Werner Heisenberg, físico alemão (Würzburg, 1901 - Munique, 1976) desenvolveu o princípio de indeterminação ou princípio da incerteza, que estabelece ser impossível determinar, com precisão, simultaneamente, a posição, a velocidade e a energia de um elétron em movimento. Esta perspectiva de incerteza provocou mudanças no entendimento de direção teatral em Bogart.

²⁴ Ela cita ainda a consciência contínua dos outros no tempo e espaço [*ongoing awareness of others in time and space*], reforçados pela noção de foco suave [*soft focus*] e antecipação e reação [*feedforward and feedback*] (BOGART, 2005, pp.31-34).

²⁵ Trabalho na raia: Os participantes se movem em linhas horizontais, como em raias de uma piscina, atentos ao que os demais integrantes propõem. Os integrantes fazem escolhas utilizando alguns *Viewpoints*. O movimento individual acontece em resposta ao movimento de outra pessoa.

Bogart aposta no poder do corpo de se afetado: corpo em relação. Refere-se à habilidade de escuta com o corpo todo, no sentido de envolver um estado de atenção do artista em sua integralidade. A perspectiva de escutar com o corpo todo, se nos reportarmos aos estudos de Alva Noë (2004), não está limitada a uma estratégia metafórica de trabalho em arte. Para o filósofo a experiência perceptual é resultante do conhecimento sensorio motor, um conhecimento prático, pois nossa capacidade perceptual estaria vinculada à habilidade corporal e à ação. O que ele argumenta é que se olhamos ou escutamos algo, o corpo todo é requisitado. A sensação e o conhecimento sensorio motor trabalham juntos para produzir a percepção do que está no ambiente, seja um corpo ou um objeto. Uma vez o corpo envolvido inexoravelmente em todo ato perceptivo, será a qualidade da atenção, como destaca Bogart, que determinará o que e como percebemos²⁶.

Bogart difere ouvir [*hearing*] e escutar [*listening*]. Ouvir é fator fisiológico, posto que nosso aparelho auditivo vibra com sonoridades diversas; já escutar é mais complexo e envolve aspectos cognitivos. “O ouvido ouve. A mente escuta. O corpo ouve e a mente escuta”²⁷ (BOGART, 2008, p. 60, tradução nossa). Para Bogart, a escuta é uma ação, um ato afetivo, criativo, e que pode ser aprendida e praticada, como é possível verificar nas proposições dos *Viewpoints*. Noë (2004) argumenta que a percepção não é algo que acontece em nós ou para nós. É algo que fazemos. Perceber, escutar e estar atento são ações no mundo que, por sua vez, o modificam.

Segundo a experiência de Bogart dirigir consiste, antes de tudo, em saber escutar. “Mas como ensinar a escuta? Como se aprende sobre atenção?” (2009, p. 31).

Como diretora, minha maior contribuição a uma produção, a única coisa que eu posso oferecer de verdade a um ator, é minha atenção. O que mais conta é a qualidade desta atenção. Com que parte de mim estou assistindo? Estou assistindo desejando bons resultados da peça ou assisto interessada no momento presente? Espero o melhor do ator ou quero provar minha superioridade? Um bom ator pode rapidamente discernir a qualidade de minha atenção, do meu interesse. Há uma linha de vida sensível entre nós. Se esta linha é comprometida, o ator sente. Se for depreciada pelo meu próprio ego, desejos ou falta de paciência, a linha entre nós estará deteriorada. (BOGART, 2009, p. 31).

Um dos nove pontos de vista, a Resposta Cinestésica [*Kinesthetic Response*], outra prática de atentividade, refere-se à resposta espontânea ao movimento que ocorre fora de nós, o *timing* no qual respondemos aos eventos externos, ou seja, o movimento impulsivo que ocorre a partir do

²⁶ Ver não seria somente ter sensação visual, a visão está integrada à habilidades corporais. Não se trata somente do movimento do corpo relativo ao ambiente, mas de um movimento auto-atuado [*self actuated*] decorrente do sexto sentido, o sentido do movimento (NOË, 2004, p. 14).

²⁷ *The ears hear. The brain listens. The body hears and the mind listens.*

estímulo dos sentidos (BOGART, 2005, p.8). Esta resposta, contudo, não significa necessariamente uma reação imediata, um percurso meramente espontaneísta, correndo-se o risco desta reação primeira vir carregada de hábitos. Ativar o processo de atenção aliado a uma suspensão da resposta imediata, nomeada por Bogart como um adiamento consciente [*conscious delay*], permite explorar situações não premeditadas numa dimensão mais sutil e compor modos de ser afetado e afetar mais complexos.

Em meio a uma improvisação de Viewpoints, praticantes novatos tendem a responder fisicamente a tudo à sua volta imediatamente. Apesar de reconhecer que a multiplicidade de estímulos que constantemente nos rodeia é um passo necessário para aprender os Viewpoints, o trabalho mais sutil pode ser alcançado pelo adiamento consciente. Ao invés de responder a todos os estímulos, pode-se perceber o que está acontecendo e armazená-lo para o futuro. Estes "insights" se tornam alimento valioso para uma ação posterior.²⁸ (BOGART, 2014b).

A medida em que vivenciávamos as proposições dos Viewpoints a noção de espontaneidade se tornava rarefeita, dando lugar à ideia de invenção e de reparação²⁹. A suspensão de um modo imediatista e pré-judicioso das situações acionais postas no coletivo da UDESC encontra na noção de invenção um suporte, no sentido atribuído por Virginia Kastrup (2008). A cognição inventiva difere da cognição espontânea, esta mais voltada a uma atitude natural de apreensão do mundo (o que pressupõe hábitos instituídos). Em contraponto à espontaneidade e à criação *ex-nihilo*, que cria a partir do nada, a autora propõe a invenção como algo que “não vai por si”, “envolve treino aplicado e uma dose de disciplina”, bem como de uma “suspensão da atitude natural, que é aquela da atitude recognitiva e da consciência intencional”, numa espécie de “esforço sem esforço”, que busca superar dicotomias tais como ativo-passivo, voluntário/involuntário e ação/reação (KASTRUP, 2008, p. 170). Uma atitude pré-egóica é requisitada, pois significativa parte do processo inventivo ocorre “fora do foco”, ou seja, não tem o sujeito como centro ou origem destes processos. O conceito de atenção, antes atrelado ao ato de prestar atenção em algo para buscar informações, amplia-se para abrigar rupturas no fluxo cognitivo habitual. Viewpoints desenvolve tecnologia para lidar com o problema da atenção, de uma “focalização sem concentração” para uma

²⁸ *In the midst of a Viewpoints improvisation, novices tend to respond physically to everything around them immediately. While recognizing the plethora of stimuli that is constantly surrounds one is a necessary step in learning the Viewpoints, subtler work can be achieved by conscious delay. Rather than responding to every stimulus, one can notice what is happening and store it for the future. These “in-sights” become valuable fodder for later action.*

²⁹ Um das propostas do Modo Operativo AND_lab, parceria entre João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, é o conceito de (re)parar. Trata-se de desacostumar o olhar, interromper a atitude natural, colocar em xeque as coisas que já se sabe o que são, para uma atitude de observação e de escuta ao que se oferece como acontecimento.

“concentração sem foco”, sendo a última fundamental para o processo de invenção, como descreve Kastrup (2008, p. 158).

Este entendimento de atenção não focada soa similar ao Foco Suave [*Soft Focus*], outro *Viewpoints*, descrito por Bogart como um olhar não desejoso. O foco suave é um estado físico no qual os olhos estão abertos e flexíveis, e não fixos em determinados eventos. *Viewpoints*, de acordo com Bogart, convida os participantes “a olhar o ambiente e as outras pessoas sem desejo”; esta postura desenvolve uma “percepção global” (BOGART, 2005, pp. 31-32). Ao destacar um dos princípios operativos dos *Viewpoints*, intitulado visão periférica [*peripheral vision*], na qual os participantes deixam as informações entrarem no campo perceptivo sem um direcionamento prévio, a diretora propõe deslocar o sentido da visão objetivante e habitual, historicamente o mais dominante em nossa percepção, para outra forma de percepção da diferença.

O exercício demanda não irmos em direção ao que queremos, em busca de presas, mas sim, com foco suave, reverter nosso foco direcional habitual e permitir que as informações venham até nós³⁰ (BOGART, 2005, pp. 31-32, tradução nossa).

O desenvolvimento de um artista, complementa Bogart, está relacionado com sua habilidade de perceber as diferenças, e esta postura precisa ser exercitada. Esta dimensão do olhar não focado encontra suporte na neurofisiologia. Hupert Godard (2006), ao descrever a mudança de percepção provocada pela obra de Lygia Clark, em entrevista à Suely Rolnik, descreve a passagem de um olhar “objetivo” a um olhar “subjetivo”, ou “olhar cego”. O olhar objetivante ou cortical está associado à linguagem. Já o subcortical é “um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então, esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido” (2006, s/p). Há um nível de sensorialidade sem necessariamente ser consciente ou interpretado. “Isso é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial” (2006, s/p). Este tipo de atitude perceptiva espacial permite exercitar estados de escuta e de abertura incomensuráveis, pois o olhar subjetivo não significa um reforço à individualidade, mas sim a possibilidade de acessar um plano pré-reflexivo preñado de potencialidades, especialmente em uma situação de comunidade.

Escutar ao outro não é tarefa fácil, requer disponibilidade e disciplina, abertura e interesse. É atitude que conforma uma ética do viver junto. A oportunidade de trabalhar a percepção, atenção e

³⁰ *The exercise asks us not to go out toward what we want, searching for prey, but rather, with soft focus, to reverse our habitual directional focus and allow information to move in toward us.*

ação, como afirma Bogart (2005, p.133), é “[...] para estar no momento, para escutar, para responder ao que seu parceiro doa a você”. Em cena e fora dela.

As experiências desenvolvidas no grupo ligado ao Projeto de Pesquisa O Corpo-mente em cena envolvem a interação em grupo, enfatizando a aspecto compartilhador do *Viewpoints*. As ações baseadas na atenção no tempo/espaco construídas na relação entre os participantes, ao invés de somente por intenções prévias desencadeadas por um viés excessivamente individual, vem consolidando o entendimento de *Viewpoints* como uma **filosofia pragmática**. Contudo, as reflexões aqui contidas são apenas “pontos de vista”, na tentativa de desacostumar o olhar natural com que nos relacionamos com o mundo.

Referências

BERTHOZ, Alain. **La Décision**. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003.

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

BOGART, Anne. **And then, you act**. Making art in an unpredictable world. New York: Routledge, 2008.

_____. **A director Prepares**. Seven Essays on Art and Theatre. New York: Routledge 2001.

_____. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução de Carolina Paganine.

_____. **URDIMENTO**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n. 12, março 2009, pp. 29-40.

_____. Useful Practice. Postado em 23 Jul. 2012. Disponível em: <http://siti.groupsite.com/post/july-2012-useful-practice>. Acesso em 12 Set 2014a.

_____. Uninterrupted Connection. Postado em 07 Out. 2014. Disponível em: <http://siti.org/content/uninterrupted-connection>. Acesso em 30 Set. 2014b.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la danse, 2001.

CHAUI, Marilena. **Introdução à historia da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. Vol.1, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

GOLBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. Do Futurismo ao Presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GODARD, Hubert Regard aveugle. In: *Lygia Clark, de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, catálogo da exposição de mesmo nome de curadoria de Suely Rolnik & Corinne Diserens. Nantes: Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005 ; pp. 73-78. Tradução brasileira: **Olhar cego**. In: Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, pp. 73-78.

IRVIN, Polly. Anne Bogart. In: **Directores**. Tradução (não publicada) e notas: Fabiano Lodi e Aldo Alberto Godoy. Barcelona: Oceano, 2003, pp. 23-33.

JORY, Jon (Org.) **Anne Bogart**. New York: A Smith And Kraus Book, 1995.

KASTRUP, Virgínia. A Aprendizagem da Atenção na Cognição Inventiva. In: KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo (Org.). **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

LAMPE, Eelka. The Paradox of the Circle: Anne Bogart's Creative Encounter East Asian Performance Traditions. In: JORY, Jon (Org.) **Anne Bogart**. New York: A Smith And Kraus Book, 1995.

LODI, Fabiano. **Direção Teatral na Perspectiva de Anne Bogart**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2014, pp. 102-103.

NOË, Alva. **Action in perception**. Massachusetts: The MIT Press, 2004.

NUNES, Sandra Meyer. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator. IN: ANDRADE, Milton. BELTRAME, Valmor. (Org.) **Poéticas Teatrais: territórios de passagem**. Florianópolis: Design Editora/UEDESC/FAPESC, 2008.

PELBART, Peter Pál. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdf/textos/textopeterpelbart.pdf> Acesso em 10 Out. 2014.

Recebido em 02/11/2014
Aprovado em 15/12/2014
Publicado em 13/01/2015