

**PRÁTICA ARTÍSTICA CONTINUADA NA *SITI COMPANYY*
reflexões sobre treinamento e direção teatral na perspectiva de Anne Bogart**

**CONTINUED ARTISTIC PRACTICE AT *SITI COMPANYY*
reflections about training and directing theatre on Anne Bogart's perspective**

Fabiano Lodi¹

Resumo

Neste texto serão estabelecidas relações entre o conceito de treinamento, como uma prática específica que diz respeito ao trabalho de ator/atriz, e o discurso de Anne Bogart para a arte da direção teatral na *SITI Company*. Nosso intuito consiste em analisar a articulação do discurso de Bogart para a arte da direção teatral, a partir de uma específica combinação de três distintas técnicas de treinamento, tal como estabelecido na *SITI Company*. Levantamos, ainda, uma reflexão relacionada à possibilidade de haver, nessa combinação de treinamentos, uma prática específica que compreenda procedimentos próprios de direção teatral.

Palavras-chave: Treinamento, Direção teatral, Teatro Contemporâneo, *SITI Company*, Anne Bogart

Resumen

En el presente artículo establecemos relaciones entre el concepto de entrenamiento, como una práctica específica del actores, y el discurso de Anne Bogart para el arte de la dirección teatral. Hacemos una análisis del discurso de Bogart basado en la propuesta de entrenamiento de la *SITI Company*, donde se combinan tres distintas técnicas teatrales. Planteamos una reflexión relacionado a la posibilidad de tener una práctica específica para un entrenamiento en dirección teatral, basado en esto combinación de técnicas teatrales.

Palabras-clave: Entrenamiento, Dirección teatral, Teatro Contemporâneo, *SITI Company*, Anne Bogart

Abstract

In this article will be established relations between the concept of training, as a specific theatre practice for actors and the discourse of Anne Bogart for the directing theatre art at the *SITI Company*. Our goal consist in analyzing the Bogart's discourse for the directing theatre based in the mixed training techniques like happen in the *SITI Company* training. We raised a reflection about a possibility to have, in this mixed training techniques, a specific practice which involves own procedures of directing theatre.

Keywords: Training, Directing Theatre, Contemporary Theatre, *SITI Company*, Anne Bogart

¹ Instituição: Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Tipo de vínculo: Mestrando. Estágio de Pesquisa: em andamento. Área de estudos: Artes-Teatro. Orientador: Professor Dr. José Manuel Lázaro. Bolsa de Fomento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Atuação profissional: Diretor teatral.

1. Introdução

A análise realizada nesse artigo pretende desencadear reflexões sobre a prática da direção teatral, a partir da experiência artística de Anne Bogart no Instituto Internacional de Teatro de Saratoga (*Saratoga International Theatre Institute*), também conhecida como *SITI Company*. Apontamos a articulação entre o conceito de treinamento, historicamente ligada ao ofício de ator/atriz, à prática de direção teatral, observando como essas duas instâncias suscitam um modo particular de produção teatral na *SITI Company*. Conferimos destaque às três distintas técnicas teatrais combinadas por Bogart no treinamento da *SITI Company*: Método Suzuki, *Viewpoints* e Composição. Apontamos haver, nessa combinação, atribuições que indicam a possível ocorrência de um treinamento em direção teatral na *SITI Company*.

Frente à histórica referência do termo treinamento ligado a práticas próprias de ator/atriz, denominamos aqui a combinação de técnicas teatrais na *SITI Company* como uma **prática artística continuada**. E o fazemos mediante os indícios que nos levam a compreender que o conceito de treinamento na *SITI Company* envolve as artes de ator/atriz e de diretor/diretora; uma prática artística que se pretende em regular continuidade almejando o imbricamento de ambas as abordagens.

Apresentamos características básicas da prática artística continuada na *SITI Company* buscando identificar de que modo as ideologias associadas a essas técnicas teatrais favorecem a compreensão de CUMMINGS (2005) ao qualificar Bogart como uma diretora teatral não-autoritária. Afirmações semelhantes podem ser encontradas sem dificuldades, especialmente na bibliografia consultada para esse estudo. Isso pode ocorrer tendo em vista que Bogart apresenta uma alternativa ao *modus operandi* consolidado como padrão de produção teatral – aquele em que se configura uma hierarquia na relação entre ator/atriz e diretor/diretora. Tal hierarquia posiciona o diretor/a diretora em um lugar destacado, que lhe confere relevante poder de decisão. A ruptura com essa tradicional hierarquia, mediada por uma prática artística continuada consiste em um dos elementos principais do discurso de Bogart para a arte da direção teatral.

2. Treinamento de atores; Discursos de diretores

HODGE (2000) observa que o diretor² teatral se estabeleceu como figura central do processo criativo ao longo do século XX. Fatores importantes relacionados a essa afirmação incluem a explícita responsabilidade que lhes cabiam sobre o resultado final de uma obra, bem como sobre a elaboração de uma harmoniosa unidade estética de elementos articulados na cena. O surgimento das escolas de formação para artistas de teatro – lideradas essencialmente por diretores – bem como a entrada dos estudos teatrais nas universidades são fenômenos que concernem a este momento histórico e que se prestaram a consolidar a hegemonia do diretor.

Neste período, de acordo com FÉRAL (2000), verifica-se a ocorrência de diretores teatrais atribuindo aos atores noções de treinamento, como uma pedagogia completa e necessária ao pleno desenvolvimento do corpo/espírito/caráter. Por sua vez, SAVARESE (1995) aponta para um movimento, constituído essencialmente por atores europeus, cuja reação aos conservatórios e escolas de teatro deu origem a laboratórios de pesquisa teatral, onde também se investigava noções de treinamento, sem considerar necessariamente os mesmos pressupostos estabelecidos nas instituições tradicionais.

Livros, apostilas, cursos e registros informais de trabalho formam uma ampla gama de referências disponíveis sobre os mais variados discursos ligados ao fazer teatral. Nelas verificamos possibilidades de criação nas mais distintas realidades. Destacamos aqui três das características principais identificadas como procedimentos recorrentes nesse contexto: o estabelecimento de uma hierarquia que determina os modos de produção artística; a valorização do coletivo artístico como organismo criador em um regime de mútua colaboração; e a defesa por um permanente treinamento que articula saberes transmitido pelos Mestres. A autoria desta produção artística e reflexiva resulta do legado de artistas consolidados no segmento da direção teatral, bem como aos estudiosos de suas trajetórias, a exemplo de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki, Antunes Filho, Jacques Lecoq, Jacques Copeau entre outros.

Foi no ensejo desta discussão que no início da década de 1990, mais precisamente em 1992, que a diretora teatral Anne Bogart fundou, nos Estados Unidos e com a colaboração do diretor teatral japonês Tadashi Suzuki, a *SITI Company*. O interesse manifestado por essa companhia tornaria estável uma prática artística por meio da qual fosse possível criar obras teatrais. E difundiria essa prática como procedimento de trabalho criativo em teatro, oferecendo cursos que pudessem contar com a participação de artistas de diferentes países.

² As obras consultadas no idioma inglês e sem tradução para o português apresentarão o predomínio do masculino. À parte as características do idioma inglês em que não se diferencia “diretor” de “diretora”, por exemplo, verificamos não haver qualquer citação sobre diretoras teatrais no contexto histórico da relação entre treinamento e direção teatral.

Ao longo dos mais de vinte anos de atividades na *SITI Company*, Bogart permanece sustentando um trabalho artístico que questiona padrões convencionais que orientam as relações entre artistas de teatro. Isso inclui sua proposta de uma abordagem alternativa sobretudo para a arte de ator/atriz e sua relação com as competências artísticas do diretor/da diretora teatral. Esse padrão está ligado, segundo Bogart (*apud* LAMPE, 1997, p. 107) à predominância do realismo psicológico nas encenações teatrais dos Estados Unidos, fruto de uma formação artística cuja origem remonta a uma má apropriação do sistema Stanislavski, ancorado no método de Lee Strasberg “irremediavelmente antiquado para teatro”.

Nesse contexto, prevalecem duas hipóteses sobre as quais a prática artística continuada proposta por Bogart na *SITI Company* promove uma ruptura com o padrão convencional. A primeira delas, relacionada ao trabalho de ator/atriz, tem a ver com uma crença habitual de que o ator/a atriz deve agir movido/movida por uma emoção particular. Em relação a isso, BOGART e LANDAU (2005³, p. 15) acreditam que “forçar uma emoção particular tira o ator da simples tarefa de executar uma ação, e através disso distancia os atores uns dos outros e da plateia”. Outra hipótese tem a ver com uma configuração diferenciada na hierarquia ator/atriz-diretor/diretora, favorecida pela combinação de treinamentos que os posiciona sob um regime de mútua colaboração. Bogart recorrentemente atribui essa característica aos processos criativos dos quais participa como diretora, evitando associar a sua atividade artística ao estabelecimento de uma visão unilateral, sobre a qual atores/atrizes devam buscar aprovação.

Eu não estou prevendo um modo como o diretor deve ser, apenas estou refinando o que posso fazer de melhor, que é atuar como um facilitador. [...] Se eu tenho um talento, é que eu sou capaz de concentrar as visões das outras pessoas. Qualquer um que trabalhou comigo vai dizer que eu não digo para ninguém o que fazer. [...] E então eu sempre ouço: 'Ah, a visão de Anne'. Eu não tenho uma visão. Tenho valores, talvez.⁴

3. Sobre as técnicas de treinamentos combinadas na prática artística continuada da *SITI Company*

Bogart consolidou como prática artística continuada da *SITI Company* uma combinação de treinamentos, os quais remetem às parcerias firmadas por ela junto a importantes nomes das artes

³ Todas as citações desta obra foram traduzidas com colaboração do autor deste artigo, que é integrante da equipe de tradução deste livro para o português – projeto em curso, sob responsabilidade da Editora Perspectiva, de São Paulo/SP.

⁴ Entrevista concedida a Daniel Mufson 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.

cênicas e com destacada atuação nos Estados Unidos. Essa combinação de treinamentos se vale de três distintas práticas, que, de acordo com NUNES (2009, p. 240):

[...] envolvem aspectos da tradição teatral no oriente e ocidente, voltadas à relação entre ator e diretor em seus processos de criação. Seus pressupostos são uma alternativa aos modelos tradicionais de atuação e direção, permitindo o surgimento de ações cênicas a partir de situações físicas e vocais baseadas na consciência do estado do corpo, no espaço e tempo presente e não somente por intenções psicológicas pré-concebidas.

Abaixo, descreveremos brevemente aspectos relacionados a cada uma das três práticas combinadas no treinamento da *SITI Company* e como essas práticas determinam os parâmetros do trabalho de ator/atriz, de diretor/diretora, e as condutas de realização artística.

3.1 Método Suzuki de Treinamento de Atores

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 (2002, p. 155), esta ação evoca uma sensibilidade básica que deve ser desenvolvida pelos atores/atrizes, como uma “hipótese operacional” capaz de tornarem efetivas as imagens as quais se empenham em criar.

Os exercícios que compõe o método são denominados por Carruthers e Yasunari (2007) de disciplinas de atuação. Trata-se de um termo traduzido do *Kanji* 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 *Torëningu* (leia-se Toreeningu). O significado literal de *Kunren* e *Torëningu* é treinamento. Sucessivas traduções 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 abordado neste artigo e relacionado à prática teatral.

As disciplinas de atuação enfatizam diferentes maneiras com as quais os pés desencadeiam um contato particular com o chão. Em algumas dessas *disciplinas*, músicas e/ou comandos sonoros realizados pelo instrutor/pela instrutora são utilizados como recurso auxiliar, destinado a conferir um ritmo aos movimentos, assim como um tempo e a duração da sustentação de posições corporais em imobilidade.

SUZUKI (2002, p. 155) 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 concentração.

3.2 Viewpoints

Viewpoints é um conjunto de nomenclaturas destinado à criação de um vocabulário que favoreça um entendimento comum a princípios de movimentos cênicos. O mesmo nome é utilizado para se referir a uma prática de improvisação radicalmente fundamentada na ideia de autonomia, em que essas nomenclaturas são empregadas. Origina-se do contato de Anne Bogart com a técnica dos Seis pontos de vista (*Six Viewpoints*), criada na década de 1970 nos Estados Unidos pela coreógrafa Mary Overlie. O intuito era apresentar uma abordagem alternativa aos padrões vigentes de criação em dança naquele período.⁵

Inspirada pelas inovações apresentadas por meio dos *Six Viewpoints*, especialmente pela capacidade potencial de gerar novos trabalhos de forma colaborativa e eficiente, BOGART e LANDAU (2005, p. 05) 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”.

Mary Overlie organizou seis *viewpoints* em sua técnica: Tempo (*Time*), Espaço (*Space*), Forma (*Shape*), Movimento (*Movement*), Emoção (*Emotion*) e História (*Story*). No curso de suas experimentações, Bogart e Landau redefiniram e expandiram as nomenclaturas cunhadas por

⁵ Informações adicionais sobre a técnica *Six Viewpoints*, o contexto em que surgiu e outros conteúdos relacionados podem ser conferidos no endereço eletrônico: <www.sixviewpoints.com>.

Overlie, criando quatorze *viewpoints*, assim divididos: *Viewpoints* Físicos – compreendidos pelos *Viewpoints* de Tempo, *Viewpoints* de Espaço e *Viewpoints* de Tempo-e-Espaço – e *Viewpoints* Vocais.

- *Viewpoints* de Tempo: Andamento (*Tempo*), Duração (*Duration*) e Resposta Cinestésica (*Kinesthetic Response*);
- *Viewpoints* de Espaço: Relação Espacial (*Spatial Relationship*), Arquitetura (*Architecture*) e Forma (*Shape*);
- *Viewpoints* de Tempo-e-Espaço: Gesto (*Gesture*), Topografia (*Topography*) e Repetição (*Repetition*);
- *Viewpoints* Vocais⁶: Altura (*Pitch*), Dinâmica (*Dynamic*), Aceleração-Desaceleração (*Acceleration-Deceleration*), Timbre (*Timbre*) e Silêncio (*Silence*).

3.2 Composição

Composição viabiliza a estruturação de resultados artísticos cênicos, seja uma cena aleatória, uma peça curta, uma performance, coreografia etc. Trata-se de uma metodologia para criação de novos trabalhos. Uma escrita teatral colaborativa. Tarefas específicas relacionadas a uma temática que se pretende abordar são experimentadas pelos artistas envolvidos na criação. Incentiva a assimilação prática de materiais, imagens e intuições diversas surgidas, ou não, ao longo da prática artística continuada. Composição estabelece um espaço próprio para esboçar ideias rapidamente e mostrá-las cenicamente, torná-las ações concretas. O objetivo consiste em engajar todo os envolvidos/todas as envolvidas no processo criativo em um desafio de justapor elementos variados em cena.

O termo Composição, familiar ao universo da música e da dança, remete – neste caso – ao trabalho da coreógrafa Aileen Passloff. Na década de 1970, Passloff foi professora de Bogart em Annandale-on-Hudson, cidade próxima a Nova York e onde está localizado o campus da *Bard College*: universidade em que Bogart concluiu o bacharelado em Artes. Trata-se da primeira experiência com a qual Bogart teve contato, dentre as três técnicas que combinou na prática artística continuada da *SITI Company*.

⁶ Podemos afirmar não haver consenso entre os/as artistas da *SITI Company* sobre quais são exatamente os *viewpoints* vocais, bem como de que modo são articulados no treinamento vocal da companhia.

Segundo LANDAU (1995) essa abordagem culmina na geração, definição e desenvolvimento de um vocabulário teatral para ser articulado em uma determinada produção. Estabelece a relação entre a prática da Composição ligada ao ofício de direção teatral, assim como a prática dos *Viewpoints* e do Método Suzuki dizem respeito ao ofício da arte de ator/atriz. Convém ressaltar, entretanto, que essa afirmação não segrega as práticas de atuação e direção no treinamento da *SITI Company*. A prática artística continuada da *SITI Company* contempla não somente um fazer artístico separado por habilidades. Incentiva, especialmente, o compartilhamento sobre a autoria de uma obra. Verifica-se, assim, o interesse por um processo colaborativo de criação teatral.

4. Composição: uma possível técnica de treinamento em direção teatral?

Vinculada à experimentação de proposições cênicas imaginadas, estruturantes de um todo em elaboração, observamos haver a possibilidade de compreendermos a Composição como uma técnica que diz respeito à arte da direção teatral na *SITI Company*.

Aos/Às artistas que exercem essa arte cabe o ato de, muitas vezes, tomar decisões que constituirão uma obra cênica como tal. Composição configura as relações artísticas de modo que esse poder não seja exercido, exclusivamente, pelo diretor/pela diretora. Assim posto, Composição nos sugere a descentralização de decisões convencionalmente ancoradas na figura do diretor/da diretora, reforçando o caráter colaborativo dessa metodologia.

Paradoxalmente, ao passo em que instaura modos alternativos para o fazer teatral, Bogart dá continuidade à liderança que se atribui ao diretor/à diretora enquanto agente responsável por mensurar parâmetros da arte de ator/atriz, bem como as condições em que esses/essas artistas mediarão suas relações. E mantém, nesse caso, a reconhecida influência do diretor/da diretora teatral sobre o emprego de um treinamento para atores/atrizes. Segundo o relato de ZINN (2011, s/p) “é difícil não concluir que o ator é algo como um jogador secundário nas criações de Anne Bogart. [...] Ela domina a produção com suas ideias, sua coreografia e sua *mis-en-scène*, cheia de gestos e formas fortes”.⁷

5. Considerações Finais

⁷ ZINN, Jeff. **Beyond Stanislavski: The Post Moderns**. Disponível em <www.jeffzinn.com/a-brief-history/beyond-stanislavsky-the-post-moderns>, acesso em 21 de março de 2013.

Características singulares que envolvem as relações entre atores/atrizes-diretores/diretoras descortinam a complexidade própria das relações humanas, tornando acentuadas as tentativas de se encontrar uma poética para essa relação. A contribuição de Bogart, neste sentido, é significativa. O amplo repertório de sua produção artística e reflexiva ao longo de sua trajetória na *SITI Company* são os meios pelos quais faz da arte teatral uma prática viva e interessante.

Constatamos o alcance e a influência de suas reflexões, de acordo com CUMMINGS (2005, p. 217), pelo reconhecimento internacional de Bogart como uma “diretora inovadora, com interesses ecléticos e uma dedicada professora que mudou o curso da formação teatral nos Estados Unidos”. Complementa sua colocação, salientando:

[...] por meio de sua liderança casual e rigorosa qualidade de sua atenção, Bogart cria um espaço de trabalho em que outros [colaboradores] possam criar, o que facilita sua reputação como uma norteadora, uma diretora não-autoritária.⁸

Os diferentes pontos de vista relacionados ao discurso de Bogart para a arte da direção teatral cotejados nesse artigo nos indicam que essa discussão solicita continuidade e desdobramento. Prestamos aqui nossa contribuição nesse sentido. Apoiados nas prerrogativas da Composição, compreendemos a prática artística continuada na *SITI Company* como possibilidade para instaurar um diálogo entre os meios que viabilizam o fazer teatral contemporâneo e as reflexões que a prática suscita. Para BOGART e LANDAU (2005, p. 153) “uma oportunidade para esboçar ideias no tempo e no espaço, olhar para elas, responder e criticá-las, e refinar ou definir novas direções”.

Referências

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

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

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

⁸ *Idem*, p. 219.

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

HODGE, Alison. **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2000.

LAMPE, Eelka. **Disruptions in Representation: Anne Bogart's Creative Encounter with East Asian Performance Traditions**. In: *Theatre Research International*. Volume 22:2, Summer 1997, pp. 105-110.

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, p. 13-30.

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

SAVARESE, Nicola. **O treinamento e o ponto de partida**. In: *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1995, p. 293-299.

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.

Recebido em 26/09/2014

Aprovado em 05/11/2014

Publicado em 13/01/2015