

082 PONTOS DE VISTA SOBRE PERCEPÇÃO E AÇÃO NO TREINAMENTO DO ATOR: *VIEWPOINTS* EM QUESTÃO¹

Profa Dra Sandra Meyer Nunes

Bolsistas IC: Volmir G. Cordeiro

Leticia Martins

Bolsistas voluntários²

PALAVRAS-CHAVE: Ações físicas. Percepção. Improvisação. Composição. *Viewpoints*.

RESUMO: Abordagem do treinamento *Viewpoints* (Pontos de Vista), organizado pela diretora americana Anne Bogart, enquanto alternativa aos modelos tradicionais de atuação e direção teatral. Estudo sobre percepção e relação corpo-ambiente no treinamento do ator e bailarino a partir de ações físicas e vocais. Análise de experiências realizadas no grupo de pesquisa *O corpomente em cena: as ações físicas do ator/bailarino* baseadas na percepção e consciência do estado do corpo no espaço e tempo propostos pelo *Viewpoints*.

INTRODUÇÃO

Venho realizando desde 2006 um estudo teórico-prático sobre o *Viewpoints*, método desenvolvido pela diretora norte-americana Anne Bogart³ por meio da experimentação de exercícios de improvisação e composição presentes, especialmente, na obra *The Viewpoints Book. A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005)⁴, junto a acadêmicos do Curso de Licenciatura em Teatro da UDESC.

Neste artigo proponho ressaltar alguns procedimentos metodológicos que me parecem fundamentais para o entendimento do *Viewpoints*⁵ a partir da experiência realizada no grupo de

¹ Projeto de Pesquisa *O corpomente em cena: as ações físicas do ator/bailarino*, vinculado ao Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC. Orientadora: Profa Dra Sandra Meyer Nunes.

² Participam deste projeto de pesquisa os bolsistas IC Volmir Cordeiro e Leticia Martins e os voluntários Ana Carolina Leimann, Anderson Luis do Carmo e Fabiano Lodi.

³ Anne Bogart fundou em 1992 o SITI (Saratoga International Theatre Institute), juntamente com Tadashi Suzuki.

⁴ Tradução: O livro dos Pontos de vista. Um guia prático para os Pontos de Vista e a Composição.

⁵ Manteremos o termo *Viewpoints* (pontos de vista) no idioma inglês, procedimento este que vem sendo adotado por outros profissionais que trabalham com esse método no Brasil.

pesquisa citado. Ressalto as contribuições do método no desenvolvimento de uma conduta mais sensível, perceptível e compartilhada por parte do ator e do bailarino na geração de material improvisacional e compositivo, apontando para a forma com que a diretora americana busca inserir o ator e bailarino num tipo de organicidade compartilhada. Ao propor a criação de ações baseadas na consciência do tempo e do espaço na relação entre os atores, ao invés de intenções prévias simuladas por um viés excessivamente individual e subjetivo, nomeado pela diretora como “psicológico”, o método proposto por Bogart permite problematizar a perspectiva psicofísica das ações.

Viewpoints é definido por Bogart e Landau (2005) como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, constituindo-se de princípios ou “pontos de consciência” que o artista cênico pode utilizar em seu trabalho. O método explora as questões do espaço e tempo por meio de improvisação e composição corporal e vocal. Bogart e Landau (2005) relacionam a filosofia do *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança presentes nos anos 70. Bogart foi aluna da dançarina e coreógrafa Aillen Passloff, uma das referências do movimento presente na *Judson Church*⁶, cuja forma de investigar o papel criativo de cada artista alterou o modo como a diretora americana passou a conceber seu trabalho.

Em 1979 Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, a inventora do *Six Viewpoints*⁷, um modo de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança, passando a adotar esta metodologia em sua prática como diretora. Por meio de um trabalho de colaboração, Bogart e Landau⁸, expandiram gradualmente para nove *Viewpoints* Físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e seis *Viewpoints* Vocais (Altura, Dinâmica, Andamento, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio). Neste artigo enfatizaremos aspectos relacionados à percepção e compartilhamento de ações nos processos de improvisação e composição com enfoque em um dos *Viewpoints*, a Relação Sinestésica.

Ação e emoção: a revisão do sistema de Stanislavski

⁶ 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, David Gordon, Lucinda Childs, Steve Paxton, Laura Dean, Simone Forti e outros. Eles queriam libertar a coreografia da psicologia e do drama convencional. (BOGART, 2005, p.3).

⁷ Os Seis Viewpoints: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história.

⁸ Em 1987, Tina Landau e Anne Bogart se conheceram enquanto trabalhavam no *American Repertory Theatre* em Cambridge, MA.

Bogart (2005) descreve o *Viewpoints* e a *Composição* como alternativas para as abordagens convencionais de interpretação, direção e dramaturgia, representando um caminho para jovens artistas de teatro americano que herdaram os problemas do teatro daquele país, especialmente a denominada “americanização” do sistema de Constantin Stanislavski (1863-1938). O diretor russo enfatizou a dimensão prática do trabalho do ator por meio do problema mente-corpo, sendo as reflexões quanto ao método das ações físicas o ápice desta dimensão.

Em outras palavras, não analisamos nossas ações com a razão, friamente, teoricamente, mas as atacamos pela prática, do ponto de vista da vida, da experiência humana [...] trata-se de um processo de análise interior e exterior de nós mesmos, como seres humanos nas circunstâncias da vida de nosso papel. (STANISLAVSKI, 1995, p. 249).

Nos três últimos anos de sua vida, em uma de suas últimas conversações durante os ensaios de *Hamlet*, após ordenar uma série de exercícios para eliminar tensões e assegurar o livre jogo dos músculos, Stanislavski fala a um de seus atores sobre a relação emoção e ação:

Você se prepara para representar o sentimento, uma emoção. Isso é inútil. Só lhe peço que expresse uma ação, e verá como a exata compreensão do sentido dessa ação lhe fará experimentar o sentimento requerido. Pelo contrário, se preocupar-se em interpretar uma emoção, esta lhe escapará (Apud TOPORKOV, s/d, p. 115).

A pedagogia proposta por Stanislavski por meio do método das ações físicas foi determinante para a problematização dos processos de formação do ator no século XX. Esta abordagem propôs novo enfoque sobre a memória, emoção e imaginação, dentre outros aspectos da atuação, o que não impediu o surgimento de diferentes interpretações ou entendimentos limitados dos pressupostos psicofísicos do método.

Bogart (2005, p.16) analisa desta forma: “A abordagem da atuação para o palco nos Estados Unidos não mudou muito nos últimos sessenta ou setenta anos. Nosso mau-entendimento, má apropriação e miniaturização do sistema de Stanislavski continuam sendo a Bíblia para muitos praticantes. Como o ar que respiramos, nós somos raramente conscientes dessa dominância e onipresença”. Sob o argumento de que o *Viewpoints* e a *Composição* “sugerem novos modos de fazer escolhas sobre o palco e gerar ações baseadas na consciência de

tempo e espaço ao invés da psicologia”, Bogart (2005, p.16) chama atenção para a compreensão limitada das relações entre ação e emoção no sistema stanislavskiano, aproximando-se das investigações deste ao propor o método das ações físicas:

[...] O esforço Hercúleo de 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 platéia. Ao invés de forçar e fixar uma emoção, o treinamento de *Viewpoints* permite sentimentos não domesticados surgirem a partir da atuação física, verbal e situações imaginárias nas quais os atores se encontram juntos.

Neste sentido, o treinamento proposto por Bogart fornece um instrumental para a geração de ações no tempo e espaço que contenham uma lógica interna, nem sempre subjugada inexoravelmente ao texto dramático e seu compromisso em significar⁹. Ao invés da ação como meio de representação simbólica de conflitos, o teatro que parte do corpo, tal como a dança, submete-se a “vertigem dos gestos” (LEHMANN, 2007, p.340). O que se enfatiza não é a unidade significativa de um “eu”, mas, sobretudo, o que Lehmann (2007) chama de potencial de variações gestuais possíveis no tempo e espaço, próximo ao ideário da dança pós-moderna americana, presente na gênese do *Viewpoints*.

A escuta no tempo e espaço

As primeiras sessões realizadas com o grupo de pesquisa da UDESC já nos colocaram em contato com aspectos fundamentais do *Viewpoints*: a escuta do outro e do ambiente, nomeados por Bogart (2005) como escuta extraordinária e consciência contínua dos outros no tempo e espaço, reforçados pela noção de foco suave e antecipação/reação¹⁰. Foi possível observar no transcorrer do processo de pesquisa uma disponibilidade maior do grupo de acadêmicos da UDESC em relação aos propósitos do método, perceptíveis nas formas de improviso e na resolução conjunta de situações cênicas surgidas. O trabalho coletivo é o “ABC do *Viewpoints*”,

⁹ O diretor teatral Eugenio Barba denomina este tipo de construção de ações como “dramaturgia orgânica”. Fonte: palestra proferida no 1º encontro de Diretores de Brasília, de 1 a 3 de novembro de 2007. Material em DVD disponibilizado pelos organizadores do evento.

¹⁰ Insiro aqui um breve relato dos princípios norteadores do *Viewpoints*: (a) escuta extraordinária: ouvir com o corpo inteiro e perceber a transformação constante do ambiente (*Extraordinary listening*); (b) foco suave: percepção global, olhar não desejoso (*Soft focus*); (c) consciência contínua dos outros no tempo e espaço: consciência do que o outro está fazendo (*Ongoing awareness of others in time and space*); (d) antecipação e reação à ação (*Feedforward and feedback*). (BOGART e LANDAU, 2005, p.31-34).

como afirma Bogart (2005), uma vez que, habilitado para se mover em unísono ou de forma relacional com os colegas, o ator pode trabalhar posteriormente com concepções mais avançadas de contraponto, justaposição e contraste.

Vale ressaltar que o aspecto colaborativo proposto por Bogart perpassa o estágio de exercícios de improvisação e direciona-se para a construção de cenas:

As pessoas que assistem aos meus ensaios chegam a dizer: “O que é que a Anne faz?” “Por que todo o trabalho cabe aos atores?” Na realidade é assim nosso processo: muito colaborativo. Não espere que eu diga: “muito bem, você vem até a boca de cena, você fica no fundo”, nunca é assim. Sabemos o que buscamos, temos uma estrutura e nos colocamos a trabalhar. Quando nos perdemos, paramos, fazemos uma reunião com todos, resolvemos e então voltamos ao trabalho. (BOGART apud IRVIN, 2003, p. 23-33.)

Um dos exercícios com vistas a trabalhar o unísono propõe uma caminhada pelo espaço, em que todo o grupo se move imediatamente quando alguém se movimenta, e para, subitamente, quando alguém cessa de se mover no espaço. Na aparente simplicidade da proposta reside uma conduta extremamente difícil para o trabalho em grupo: a de sensibilizar o *corpomente*¹¹ para agir não de maneira solipsista, mas em relação ao ambiente que o 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.

O *Viewpoints* e o trabalho sobre a composição oscilam entre o movimento e a pausa, entre o desejo pela variedade de ações e a economia do gesto. Ora limitando o corpo a ações mínimas, ora incitando a profusão e diversidade de formas, o método permite ao ator ou bailarino 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. Como afirma Bogart (2005, p.133): “para estar no momento, para escutar, para responder ao que seu parceiro doa a você”.

¹¹ Para ressaltar que o corpo, ao qual me refiro, não está separado da mente, os termos corpo e mente serão acoplados, gerando a terminologia *corpomente*, numa licença lingüística que se justifica, na ausência de uma terminologia que abranja o entendimento encarnado da mente, bem como a perspectiva de um corpo que “pensa”.

Em grande parte dos exercícios desenvolvidos em sua proposta, Bogart (2005) insere conselhos àqueles que estão dirigindo os trabalhos práticos em relação às escolhas do grupo realizadas no momento presente, chamando a atenção para a justa medida do movimento, tais como: “O objetivo deste exercício é praticar mais a escuta do que criar eventos no palco” (p.69); “Deixe a decisão de se mover ou de ficar parado ser feita pelos outros que o afetam, quando eles passam por você, iniciam ao seu redor, param ao seu redor.” (p.70). Estas indicações apontam para um dos “pontos de vista” mais importantes do método, a saber: *Kinesthetic Response*¹², ou o “o movimento espontâneo que ocorre a partir da estimulação dos sentidos” (BOGART, 2005, p.8). Optamos pelo termo sinestesia ao invés de cinestesia (percepção de movimento, peso, resistência e posição do corpo), entendendo que o primeiro se aproxima mais do que Bogart propõe, visto que compreende a “relação que se verifica espontaneamente (e que varia de acordo com os indivíduos) entre sensações de caráter diverso”¹³.

No exercício intitulado grade (*grid*), onde os nove pontos de vista são articulados através de deslocamento no espaço sobre ângulos retos e linhas imaginárias¹⁴, Bogart se remete ao pensamento de Brecht para enfatizar o aspecto sinestésico do treinamento *Viewpoints*: “Não se mova a não ser que haja uma razão para se mover e o desejo por variedade não é uma razão suficiente (BRECHT apud BOGART, 2005, p.70).

Em todas as improvisações o movimento deve ser feito por uma razão. A razão não é psicológica, mas ao invés disso, formal, compositiva e intuitiva. *Viewpoints* = escolhas feitas sobre o tempo e o espaço. Todo movimento é baseado em algo que já está acontecendo. A razão para se mover pode ser uma Resposta Sinestésica de uma proposta ou pode clarear uma Relação Espacial ou uma escolha sobre velocidade em relação a um Andamento que já está presente no palco. O movimento pode ser feito conforme um padrão de chão ou em relação a temas sobre Duração que surgem com o grupo. Uma escolha pode ser feita em relação à Arquitetura existente ou pode ser a Repetição, Forma ou Gesto.

¹² Tradução: resposta sinestésica. Estesia, do grego *aísthésis* ou *aísthésíe*, significa *sensação*, capacidade de perceber sensações; sensibilidade, cruzamento de sensações; associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão. Fonte: Dicionário eletrônico Houaiss.

¹³ Fonte: Dicionário eletrônico Houaiss.

¹⁴ “Imagine uma série de linhas retas, cruzadas em ângulos de noventa graus no chão, como um gigante pedaço de papel quadriculado no chão [...].o grupo se move para qualquer lugar das linhas desta grade imaginária no chão. Eles não precisam ficar juntos enquanto grupo; estão livres para explorar a grade em qualquer direção.(BOGART, 2005, p.39).

Mas nenhum movimento deve acontecer arbitrariamente ou por um desejo de variedade (BOGART, 2005, p.71).

O trabalho sobre a percepção no espaço e no tempo é determinante para a formação do ator, sendo um dos eixos do treinamento *Viewpoints*. Vale ressaltar que o problema da percepção ganhou impulso na atualidade devido aos estudos promovidos pelas ciências cognitivas, permitindo outros entendimentos sobre o aparato sensorio. As percepções, numa visão mais abrangente, constituem-se de “hipóteses” que o organismo avança na apreensão das situações vividas. Através dela, o organismo seleciona, organiza e transforma as informações que lhe chegam do ambiente. Neste sentido, os estudos sobre teorias da percepção realizados no grupo de pesquisa contribuíram para ampliar a compreensão deste fenômeno. Partimos do entendimento de que o conhecimento é incorporado, ou seja, diz respeito ao fato de sermos *corporemente*, com uma infinidade de possibilidades sensorio-motoras. A cognição emerge da corporeidade¹⁵ na experiência vivida.

É por princípio que toda a percepção é movimento. A cognição dependeria da experiência que acontece na ação corporal, o que significa que a percepção e a ação, como processos sensorio motores, são essencialmente inseparáveis da cognição. Alain Berthoz (apud CORIN, 2001) alerta para a reversão do que entendemos como função cerebral, a exemplo do senso comum que vê a separação entre percepção e ação. Como não há, praticamente, nenhum dispositivo sensorial que não se encontre conectado a sinais motores, a ação seria, também, organizadora da percepção, e não somente a sua resultante. Berthoz nos mostra que a percepção do movimento já simula a execução do próprio movimento, uma vez que as terminações nervo-musculares já são ativadas quando imaginamos ou observamos movimentos. Perceber já é, afirma Berthoz (2003), de alguma forma, agir, pois a percepção é guiada para a ação e a intenção da ação modifica a percepção (BERTHOZ apud CORIN, 2001, p. 92). Neste sentido, o método improvisacional proposto por Bogart permite vivenciar de forma intensa a transição permanente que ocorre da ação à percepção e da percepção à ação (considerando que não são processos separados temporal e hierarquicamente) no compartilhamento de situações cênicas entre os atores.

Organicidade compartilhada

¹⁵ 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.

Além do enfoque sobre a percepção e a sinestesia, outra questão instigante na proposta de Bogart refere-se ao modo com que esta investiga a organicidade das ações, numa perspectiva descentralizada e compartilhada. A noção de organicidade e de corpo vivido, em contrapartida à noção cartesiana de corpo objeto ou instrumento da mente ou alma, foi disseminada no século XX, especialmente pelo pensamento fenomenológico, ressaltado na filosofia de Merleau-Ponty. Este nos lembrou que não temos um corpo, mas somos um corpo, num entendimento deste como relação.

Thomas Richards (2001), o discípulo mais próximo a Jerzy Grotowski (1933-1999) e que tornou-se um parceiro nos métodos de investigação do diretor polonês, define a organicidade no pensamento de Stanislavski como as leis naturais da vida cotidiana que, por intermédio de estruturas significativas de composição, se transformam em arte, desta forma, trazendo à cena a naturalidade ou naturalismo da vida. Enquanto que, para Grotowski, organicidade indicaria algo como a potencialidade, uma corrente de impulsos, um “fluxo de vida quase biológica que vem do interior do organismo e vai à busca da realização de uma ação precisa” não se atendo, especificamente, à criação de um papel. (RICHARDS, 2001, p. 93).

Tanto Stanislavski quanto Grotowski situaram o trabalho sobre as ações e o comprometimento do corpo como chave para o contato com a memória, as emoções e demais estados considerados anímicos. As ações permitiriam o acesso a um potencial criativo e orgânico, evitando a hegemonia do pensamento analítico e racional, visto como empecilho e amarra para a livre associação de idéias e imagens e a organicidade final do ato. O sentido de organicidade, para Thomas Richards (2001) seguindo a linha de investigação de Grotowski, opõe-se ao pensamento discursivo da mente, e refere-se à dinamização nas ações de um fluxo de vida.

Ao discorrer sobre o seu método de composição Bogart (2005, p.187) chama a atenção sobre o que seria para ela o teatro: um ato feito de contrastes e por caminhos diversos, abrindo brechas para séries de ações físicas diferenciadas convergirem e criarem sentido muitas vezes ao acaso. Ao colocar em relação ações geradas por aspectos distintos e não causais, sendo que um não ilustra ou explica ao outro, o sentido gerado pelo atrito destas condutas dos atores potencializa-se. Ela cita o dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), quando este insiste que o teatro começa no desacordo e na diferença entre o que vemos e o que ouvimos, e não na coincidência destes caminhos.

O exercício intitulado ‘peça da cadeira’ exemplifica esta questão, sendo que os atores, em duplas, criam uma seqüência de ações buscando sentidos através do jogo entre eles. De acordo com a orientação de Bogart (2005, p.116):

Uma vez que todos os A/B estabelecerem uma seqüência, e somente depois que todos os movimentos estão seguros, peça a eles para achar um modo de colocar o texto do Pinter¹⁶ “no topo” da seqüência sem mudar os movimentos ao falá-lo. Assegure-se que eles simplesmente permitam que o texto flutue no topo de cada movimento. Chame a sua atenção se (ou quando) eles começarem a forçar o texto ou forçar a atuação.

De acordo com a proposição de Bogart, apoiada na idéia de Durrenmatt, a justaposição¹⁷ casual do texto e do movimento serve para clarear um ao outro. Desta forma, os atores tendem a não mais representar “psicologicamente”, mas, ao invés disso, atuar organicamente uns com os outros atentos as modificações de sentido quanto à velocidade e dinâmica das ações, deixando as conclusões para os espectadores. A quebra de hierarquia e a justaposição entre as coisas podem ser aproximadas de lógica da multiplicidade contida na noção de rizoma¹⁸ desenvolvida por Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs*:

Qualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. Descentramento do sujeito, negação da genealogia, afirmação de uma heterogênese em oposição à ordem filiativa do modelo de árvore e raiz. O rizoma é distinto disso tudo, pois não fixa pontos nem ordens - há apenas linhas e trajetos de diversas

¹⁶ Num exercício anterior, a diretora propõe um pedaço de algum diálogo a ser memorizado na hora, de preferência de seis a doze linhas de texto que sejam concisas e de significado aberto. No caso, o diálogo de Sarah e Richard extraído da peça *O Amante*, de Harold Pinter (BOGART, 2005, p.111). É este diálogo que é retomado mais tarde, ganhando outras funções e sentidos.

¹⁷ No emprego lingüístico, justaposição significa “reunião, em uma só palavra com significado independente, de palavras distintas que conservam, cada uma, sua integridade fonética (p.ex.: *laranja-pêra, porta-malas, pé-de-moleque, madrepérola, cantochão*)”. Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss.

¹⁸ O termo rizoma vem da botânica, e refere-se a um tipo de caule que certas plantas possuem, que cresce horizontalmente. O conceito desenvolvido por Deleuze e Guatarri amplia esta definição, inserindo a noção de multiplicidade. “Cada vez que há ruptura no rizoma as linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas estas linhas de fuga são parte do rizoma: as linhas não param de remeter umas às outras. Traça-se uma linha de fuga quando se faz uma ruptura, mas nela podem encontrar-se com elementos que reordenam o conjunto e reconstituem o sujeito.(CABRAL; BORGES, 2008).

semióticas, estados e coisas, e nada remete necessariamente a outra coisa. (CABRAL; BORGES: 2008).

O conceito de significado proposto por Deleuze (1998) igualmente auxilia no entendimento das proposições de justaposição do *Viewpoints*. O significado seria da ordem do conhecido, cujo bom senso afirma uma direção orientada na feitura do tempo, em que o mais diferenciado se torna mais conhecido, e o singular mais identificável. Já o sentido, para o filósofo francês é produzido, é sempre um efeito, não é princípio ou origem. Não é algo a ser descoberto, restaurado, mas algo que surge por meio de novas maquinações.

Ao sugerir práticas cujas “séries” divergem (texto, partitura, voz), Bogart submete o sentido ao corpo orgânico - em sua complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos – não por meio de uma “interioridade” separada, mas na relação com o outro. O sentido se faz então entre o interior e exterior, de forma que o mundo é percebido do “exterior do interior”, da zona de fronteira que separa nosso corpo do espaço que o rodeia, em conformidade com o ponto de vista aberto e relacional proposto pelo filósofo José Gil (apud FONSECA; ENGELMAN, 2004, p.25) e MÉLLO e DI PAOLO (2007).

Neste sentido, os “sujeitos” da ação (cênica) agem por meio de combinações de modos de ser:

[...] não temos uma subjetividade prévia pertencente a um mundo interno, mas inventamos (e atuamos de acordo com) nossos modos de ser. Trata-se de abrir espaços não só para ver que formas humanas estão sendo inventadas, mas para questioná-las, e inventar formas outras, sempre novas, de atuar no mundo. (MÉLLO e DI PAOLO, 2007).

Diferentemente do corpo “moderno” na dança, cuja busca por uma unidade propõe um todo orgânico que converge para um fim, no movimento dançado proposto pelos artistas americanos “pós-modernos”, e que está na origem do *Viewpoints*, “o sentido torna-se ação”, e não dependente ou restrito a formas “expressivas” *a priori*. (GIL, 2004). O “conteúdo” que eventualmente pode vir a ser gerado dificulta a leitura significativa, algo próximo da ordem do conhecido, mas, inevitavelmente, dispara sentidos. Para muitos dos criadores da pós-modernidade, período em que Bogart iniciou sua pesquisa com os *Viewpoints*, o corpo se tornou o sujeito da dança - mais do que um instrumento para metáforas expressivas, por meio de novos

usos do tempo e espaço. O propósito do *Viewpoints*, acima de tudo, é o de partir do corpo atuante.

Referências Bibliográficas:

- BERNARD, Michel. *De la création choréographique*. Paris: Centre National de la danse, 2001.
- 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.
- CABRAL, Cleber; BORGES, Diogo. *Rizoma: Uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari*. 2008, p.0-0. Disponível em: Revista Critério. <http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-rizoma-mil-platos-deleuze-guattari-diogo-borges-cleber-cabral.htm>.
- CORIN, Florence. Les sens du mouvement. Interview D'Alain Berthoz. *Vu du corps*. Bruxelles: Contredanse/Nouvelles de danse, 2001, n. 48/49.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DIXON, Michael. SMITH, Joel A. (org.) *Anne Bogart Viewpoints*. New York: A Smith and Kraus Book, 1995.
- GIL, José. Corpo aberto. IN: FONSECA, Tania; ENGELMAN, Selda (Org.). *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- IRVIN, Polly. *Directores*. Barcelona: Oceano, 2003. Tradução não publicada realizada pelos acadêmicos de artes cênicas Fabiano Lodi e Aldo Alberto Godoy.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico da língua portuguesa*, 2007.
- MELLO, Ricardo; DI PAOLO, Angela. Subjetivações, identidades e o linguajar. *Estud. pesqui. psicol.* 2007, vol.7, no.3 [citado 12 Julho 2008], p.0-0. Disponível em: World Wide Web:<http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S18082812007000300011&lng=pt&nrm=iso>.
- NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator*. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. São Paulo, 2006.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. New York: Routledge, 2001.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TOPORKOV, V.O. *Stanislavski in rehearsal: the final years*. Nova York: Theatre Arts Books,
s.d.