

SIMONIN, Camila. *Viewpoints No Ensino Médio: A Técnica Em Cena*. Rio de Janeiro: UFRJ. Estudante do 5º período de graduação no curso de Artes Cênicas – habilitação: Direção Teatral, na Escola de Comunicação da UFRJ. Bolsista PIBIC no Setor Curricular de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ. MACHADO, Celeia (orientadora)

RESUMO

A pesquisa *Viewpoints no Ensino Médio: A Técnica em Cena* está inserida no projeto *Fazendo Gênero*, desenvolvido pelo setor de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ. No trabalho, investiga-se como dialogar a pedagogia de *viewpoints* com o ensino de teatro na escola. A partir disso, tem-se em vista estudar o método de treinamento de atores e criação cênica desenvolvido por Anne Bogart, com ênfase na aplicação e investigação do *Viewpoint Forma* na composição e direção de montagem de textos teatrais com alunos de Ensino Médio. A presente análise compreende dois campos, nos quais estudou-se a importância do *viewpoint Forma*: a montagem de cenas da peça “*Rinocerontes*”, de Eugène Ionesco e, posteriormente, a encenação de “*Vestido de Noiva*”, de Nelson Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: Viewpoints; Forma; Pedagogia;

ABSTRACT

The research *Viewpoints in High School: The Technique in scene* is inserted within the project “*Fazendo Gênero*”, which belongs to the Department of Performing Arts of Colégio de Aplicação da UFRJ. In this assignment, it is questioned how to dialogue the *viewpoints* pedagogy and the education of performing arts in school. Considering that, the research intends to study the method of actor training and scenic creation developed by Anne Bogart, emphasizing on the implementation and investigation of the *Viewpoint “Shape”* in composition and direction of plays with High School students. The process is divided in two analysis branches, in which it was studied the importance of shape for staging of scenes from the play “*Rhinoceros*”, from Ionesco and, afterwards, for “*Vestido de Noiva*”, a play from Nelson Rodrigues.

KEY-WORDS: Viewpoints; Shape; Pedagogy;

A pesquisa *Viewpoints no Ensino Médio: A Técnica em Cena* possui como base teórica a técnica para treinamento de atores/performers e criação cênica desenvolvida por Anne Bogart: os *Viewpoints*. Nesse sentido, vale fazer um breve panorama da origem dos *Viewpoints*, a fins de contextualização. Em primeiro lugar, os *Viewpoints* foram criados em 1979 por Mary Overlie, mas desenvolvidos e expandidos no período de 1987 a 1997 por Anne Bogart na NYU. Visados inicialmente para bailarinos, os *viewpoints* foram pensados para uma estruturação da dança no tempo e no espaço e para expansão da técnica no que tange ao movimento. Esse conceito, porém é ampliado por Bogart em seu livro, *The Viewpoints Book*, no qual define os *Viewpoints* como:

(...) uma filosofia traduzida em técnica para (1) performers em treinamento; (2) um grupo em construção; e (3) criação de movimentação para o palco. [...] *Viewpoints* é um conjunto de nomes

dados a certos princípios de movimento através do tempo e espaço; estes nomes constituem uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco. [...] Viewpoints são pontos de consciência que um performer ou criador faz uso enquanto trabalha.

(BOGART; LANDAU, 2005, p. 7-8)

O interesse pelo estudo dos Viewpoints surge do desejo de estudar formas de fazer teatral que procurassem também o corpo como meio de expressividade na criação e produção da cena. Entende-se, portanto, que estudar Viewpoints é também investigar uma outra abordagem do corpo em cena e outras maneiras de criar e gerar ações no palco.

Esta pesquisa, que está inserida no projeto Fazendo Gênero, é pertencente ao setor Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ. O trabalho teve início em 2015, quando o plano de atividades concentrava-se na observação das aulas de duas turmas de primeiro ano do ensino médio e na tradução parcial do livro *The Viewpoints Book*, um guia prático da técnica escrita pela Anne Bogart em 2005, que ainda não possui tradução para o Brasil. Como questão principal que permearia todo o trabalho realizado em 2015 e 2016, pensou-se como dialogar a pedagogia de viewpoints com o ensino de teatro na escola.

Em 2016, acompanhando as turmas do segundo ano do Ensino Médio, a pesquisa teve como recorte o Viewpoint Forma. Anne Bogart compreende Forma como o traçado que o corpo desenha no espaço e o diálogo desse corpo com a arquitetura e os outros corpos ao seu redor. Segundo suas próprias palavras:

Toda Forma pode ser quebrada em (1) linhas; (2) curvas; (3) uma combinação de linhas e curvas. Portanto, no treinamento com Viewpoints nós criamos formas que são redondas, formas que são angulares, formas que são uma mistura dessas duas. (...) Por fim, Forma pode ser feita em um dos três modos: (1) o corpo no espaço; (2) o corpo relacionado com a arquitetura fazendo uma forma; (3) o corpo relacionado com outros corpos fazendo uma forma”

(BOGART; LANDAU, 2005, p. 9)

O avanço da pesquisa resultou no desdobramento em dois trabalhos de campo, em 2016. O contexto destes trabalhos compreende o processo de prática de montagem, conforme estabelecido como programa curricular do segundo ano do ensino Médio no Cap- UFRJ. Para o trabalho com o segundo ano do Ensino Médio dentro da disciplina de Artes Cênicas do Colégio de Aplicação da UFRJ, são selecionados, por turma, dois bolsistas de graduação na área artística: direção teatral e dança. Esta primeira etapa do ano letivo tem como nome Exercício de Cena, em que os alunos de cada turma do segundo ano dividem-se em grupos e cada um encena trechos de obras dramáticas em uma pequena mostra interna da escola. Desse modo, essa pesquisa é realizada a partir do olhar de uma estudante de Direção Teatral a qual, em parceria com um licenciando do curso de Dança, foram designados três grupos neste primeiro trabalho de campo: 2 duplas e 1 quarteto, totalizando 8 alunos das turmas 22B e 22D. O primeiro trabalho de campo da pesquisa está situado no Exercício de Cena.

Partindo para o segundo trabalho de campo da pesquisa, denominado “Vestidos de Nelson”, em que o contexto de trabalho com as turmas do

segundo ano do ensino médio muda um pouco. Depois do Exercício de Cena, cada dupla de bolsistas (um aluno de Dança e outro de Direção Teatral) ficou designada a uma turma especificamente. Passa-se para uma etapa do ano letivo denominada “Encenação”, em que as quatro turmas do segundo ano do ensino médio são responsáveis por montar uma única peça a ser apresentada na Mostra de Teatro da UFRJ. Será analisado na parte referente ao segundo trabalho de campo o processo de montagem da turma 22B, composta por 6 alunos que, em conjunto com as outras turmas, foi desafiada a encenar a peça rodriguiana “Vestido de Noiva”.

Primeiro Trabalho de Campo: “Rinocerontes”

O primeiro Trabalho de Campo ocorreu no período de março a junho de 2016 e intitula-se “Rinocerontes”, em referência à montagem do texto homônimo de Ionesco. Esta obra foi escrita em 1959, conta a história de uma cidade que se encontra em uma epidemia na qual seus moradores se transformam em rinocerontes. Na época, o autor fazia uma comparação à adesão ao nazismo como “virar rinoceronte”. Dessa forma, decidiu-se fazer a contextualização com o cenário político do país de extrema instabilidade, utilizando da metáfora de Ionesco como alusão à abertura a elementos fascistas dentro de um meio civil.

Como objetivos para o trabalho com esses grupos, previu-se: a construção de um corpo capaz de formar imagens que não pertencessem a uma organização humana socialmente elaborada e a utilização desse corpo como modo de evidenciar as características “não-humanas”, ou seja, traços que transbordassem a forma humana naturalizada. Além disso, foi proposta a geração de imagens ao longo das cenas compostas por seus diferentes elementos, tais como: ator/ator, ator/cenário, dentre outros.

Nesse sentido, o Viewpoint Forma mostrou-se um elemento fundamental para pensar a construção desses personagens de Ionesco que se transformam de homens a paquidermes ao longo da peça. Foram selecionadas do *The Viewpoints Book* práticas que trabalhassem com a forma a partir de uma composição individual e depois coletiva e do trabalho com retas e curvas; estudou-se ainda a relação dessas formas dialogando entre si e com o espaço ao redor. É importante colocar que esses exercícios foram aplicados nos ensaios, pensando na força visual dessas formas para as cenas já escolhidas. Como exemplo de alguns dos exercícios aplicados, segue abaixo o exercício “Forma, o básico”, tradução da autora deste artigo do *The Viewpoints Book*:

EXERCÍCIO 8: INTRODUZINDO FORMA, O BÁSICO

1. **Linhas.** Todos devem ficar de pé em algum lugar do espaço, com o foco em seu próprio corpo, começando em uma posição neutra, relaxada (foco *suave*). Torne---se ciente de que seu corpo já está construindo uma forma, i.e., um contorno no espaço, uma silhueta. Tenha clara essa imagem como se ela fosse uma extensão do espaço, um ciclorama. Permanecendo no lugar, comece a criar novas formas, movendo partes de seu corpo, concentrando---se primeiro em formas que sejam *lineares* ou *angulares*. (Na pintura, é comum praticar desconstruir e entender forma como uma combinação de linhas e curvas). Faça somente formas que incluem

ângulos, linhas, limites rígidos. Use outras partes do seu corpo além de pernas e braços: use seu cotovelo, seu joelho, sua língua. Continue com a consciência em *legibilidade*, i.e., quão fácil é ler a forma para quem está de fora.

2. **Curvas.** Agora pegue as formas que você está fazendo e traduza---as em formas que sejam *curvas* ou *circulares*. Toda forma deve agora ser composta somente por linhas e limites arredondados. Note a sensação diferente que chega até a você pelas curvas ao invés dos ângulos.
3. **Combinação.** Combine linhas e curvas no seu corpo, isolando diferentes partes dele e tendo uma parte do corpo em uma linha reta e outra em uma curva sutil. Experimente combinações diferentes. Crie contraste e justaposição e tensão em várias formas.
4. **Fluidez e espontaneidade.** Note agora que você está fazendo uma forma, parando, fazendo outra forma. Tente manter um movimento fluido, para que uma forma conduza a próxima, para que o processo seja uma forma *evoluindo* para outra. Depois, adicione mudanças de tempo e note quantos tempos diferentes levam a diferentes tipos de forma. Deixe que os variados tempos mandem você para espontaneidade; trabalhar com um tempo rápido vai te dar menos tempo para predeterminar.
5. **Viajando.** Forma pode ser estática ou em movimento. Pegue a exata forma em que você está e comece a se mover pelo espaço com ela, permitindo que a forma dite uma maneira nova e provavelmente incomum de atravessar o espaço. Quando você atravessar a sala, permita que a forma evolua. Ache novas formas com as quais você possa viajar.
6. **Outros.** Forma pode ser criada de forma individual ou em grupo. Quando você viajar pelo espaço na Forma, permita contato com outras formas (nesse caso, outras pessoas). Permita que as formas se fundam e mudem para que você esteja agora criando *uma* forma de dois ou três corpos. Nesse ponto, a tendência comum para um grupo enquanto trabalha com Forma é torna--las formas internas, transformando o grupo em um bolo amorfo de corpos escorregadios. O grupo provavelmente irá terminar no chão, todos entrelaçados uns nos outros em uma massa imprecisa, sem definição legível. Você terá fazer essa observação em voz alta, pedir a eles que observem o que ocorreu. Encoraje--os a trabalhar em duplas ou trios, criando formas fortes, gráficas que tornam---se externas ao invés de internas.
7. **Viajando com outros.** Pegue a forma na qual você está com sua dupla ou trio e viaje com ela. Quando você estiver viajando, permita que ela mude. Ao se encontrar com outros, desvincilhe--se de seu(s) parceiro(s) originais e ache outras formas com novos parceiros. Pratique *achar vocês mesmos* em algum lugar, na mesma posição, em alguma forma, sem planeja--la. Permita que coisas aconteçam. Esteja aberto para encontros surpresa.

(BOGART, 2005, tradução livre)

Como resultados, obteve-se três cenas da peça já mencionada, das quais duas serão analisadas individualmente a seguir:



Figura 1: cena final da peça – transformação de Daisy

Em todas as cenas, preocupou-se em pensar no corpo desses seres humanos que virariam rinocerontes. Durante das experimentações em ensaios, percebeu-se que as **retas** forneciam formas mais condizentes com o animal pesado, bruto e do ser humano que estaria aos poucos endurecendo-se (metaforicamente e literalmente na peça). Além disso, a reta também sugeria movimentos e falas mais diretas, ríspidas e rudes que foram vistas nesses personagens. Desse modo, convencionou-se a forma vista na foto – joelhos semiflexionados e cotovelos apontados para frente simbolizando os chifres - como uma indicação de transformação dos rinocerontes.

Nessa cena retratada na figura 1, em especial, pensou-se na força da forma coletiva. Representando a última transformação da peça – o embrutecimento de Daisy -, em uma cidade que já está tomada por rinocerontes, surgiu a imagem de um exército de paquidermes frente ao último habitante humano, imagem essa que é retratada na foto. A partir dessa ideia, surgiu como solução cênica, dentro das experimentações feitas, explorar a relação ator-ator e ator-cenário como meio de geração de imagens.



Figura 2: A transformação de Jean

Nessa cena da figura 2, também o signo do rinoceronte foi explorado, com a diferença agora de que era a forma individual que estava em evidência. Mais uma vez a relação com o cenário foi elemento de pesquisa. Dialogando com as manifestações ocorridas em 2016 que possuíam diversas pautas – muitas delas inseridas na temática de “adesão de elementos fascistas dentro de um contexto civil” – e que se utilizavam das cores da bandeira nacional como um elemento padrão dos manifestantes, pensou-se uma transformação que partia dessa “contaminação pelas cores verde e amarela”. Portanto, trabalhou-se a forma e os elementos plásticos da cena, através de uma partitura de movimentos em um cenário e figurino completamente brancos que iam colorindo-se, contaminando-se, à medida em que o personagem Jean ia transformando-se em animal, um ser irracional.

Segundo Trabalho de Campo: “Vestidos de Nelson

Em 2016, o texto escolhido para as turmas do segundo ano do ensino médio, que fariam o EncenAção foi “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues. A obra foi usada para trazer à tona e debater com os adolescentes questões como a figura da mulher na sociedade, as lutas feministas, as práticas de controle social entre gêneros através da utilização do “Vestido de Noiva” como ferramenta de crítica ao machismo na vida e no corpo da mulher. O objetivo do trabalho foi fazer dialogar as reflexões surgidas e a vivência artística, por meio da prática teatral, a partir das três figuras femininas principais do texto: Alaíde, Mme. Clessi e Lúcia.

A metodologia do processo de “Vestidos de Nelson” para a turma 22B foi dividida em duas grandes etapas: a primeira concernia ao levantamento do espetáculo, onde se pensou, além da concepção geral que fosse reger todo o terceiro ato da peça (parte destinada à 22B), uma concepção cena a cena. Ou seja, cada cena possuiria seu tema, ou uma estrutura que a regesse. Nesse sentido, apareceu despropositadamente o trabalho com outros viewpoints.

Como exemplo, vale citar a cena em que Clessi se encontra com o namorado de 17 anos, em que a primeira personagem tenta convencer o

adolescente a aceitar dinheiro seu, enquanto este último recusa de maneira agressiva a proposta. O primeiro comando foi de que a aluna-atriz que interpretava Clessi se movesse apenas em curvas e o aluno-ator que interpretava o namorado, somente através de retas. Dessa forma, começou-se a trabalhar com a topografia. Como topografia, entende-se:

O *panorama*, o *padrão no chão*, o design que criamos em movimento através do espaço. Quando definimos um panorama, por exemplo, nós talvez decidamos que área do proscênio possui uma alta densidade, na qual é difícil de se locomover, enquanto a parte posterior do palco possui uma densidade menor e, portanto, envolve tempos mais fluidos e rápidos. Para entender o padrão do solo, imagine que as solas de seus pés estão pintadas de vermelho; à medida em que você se move no espaço, a imagem que se constrói no chão é o padrão do solo que emerge com o tempo. Além disso, encenar ou criar para performance sempre envolve escolhas entre *tamanho* e *forma* do espaço no qual trabalhamos. Por exemplo, nós talvez escolhamos trabalhar em um uma faixa estreita de 90 cm por todo o palco ou em um uma forma triangular que cobre todo o chão, etc.

(BOGART, 2005, tradução própria)

A compreensão do trabalho com a topografia ajudou, portanto, não só na marcação da cena, mas também na construção de personagens para os alunos-atores, geração de gestos, dentre outros.

Além desse trabalho de concepção específica, compreendeu-se uma estrutura de ensaios que unisse os processos de laboratório e de marcação das cenas forma mais direta, para que o que fosse elaborado pelos alunos na experimentação não se perdesse ou se desconectasse com o que fosse construído em cena. Assim, trabalhou-se com o seguinte planejamento de aula:

- Aquecimento vocal e corporal;
- laboratório - em que já era trabalhada a concepção da cena e a estrutura implicada (aqui também foram usados exercícios extraídos do *The Viewpoints Book*);
- marcação da cena - a estrutura trabalhada no laboratório era de alguma forma inserida e a proposta de cena colocada explicitamente para os alunos que fariam a cena. Os demais alunos estavam envolvidos em outras atividades;
- apresentação do que havia sido marcado na aula para o restante dos alunos, que não estavam na cena. Esses alunos deveriam, então, fazer a conexão do laboratório que fizeram com o que haviam visto, além de fornecer comentários e sugestões aos alunos em cena.

Levantada toda a estrutura da peça, passou-se à segunda grande etapa do processo, que consistia em um trabalho mais dedicado a determinados elementos a fim de aprimorar o trabalho já realizado, a qual denominamos *oficinas*. Essas oficinas tinham como temas: ritmo, conectividade e o corpo-voz. Sobre esse último tema, vale ressaltar sua

inerência ao objetivo da pesquisa nesse segundo trabalho de campo, que é a utilização do conceito “Forma” para a construção de personagens dilatados a partir do corpo e da voz. A intenção dessa oficina foi construir personagens com uma estrutura corporal não realista, mas ampliada, teatralizada. Evidentemente, o estudo de formas está aí mais uma vez inserido através do trabalho com personagens-tipo e máscaras corporais e vocais. Abaixo, um registro do trabalho com posturas corporais “dilatadas”:



Figura 3: cena de “Vestidos de Nelson”

Estando esse trabalho inserido em um contexto escolar, acredita-se ser essencial terminar este artigo falando sobre algumas reflexões a respeito das relações pedagógicas de uma bacherelanda dentro da sala de ensaio. A primeira foi a **importância da relação ator-diretor não-hierárquica**. Isso porque os alunos possuem diferentes níveis de investimento, tempo e disponibilidade no trabalho na sala de aula. Assim, não é coerente aplicar a todos a mesma proposta de direção. Ao contrário, foi importante sempre tentar estabelecer um processo de troca com o aluno, balanceando o quanto o diretor podia dar como alimento de criação e o quanto recebia de propostas e ideias dos atores para concepção da cena.

O segundo ponto trata da **responsabilidade dos alunos-atores como co-criadores do que se obtém como resultado**. Essa segunda ponderação, torna clara a contribuição dos viewpoints como ferramenta no trabalho na escola. Isso porque a técnica se mostra uma maneira de manter o aluno envolvido no processo de criação, além de proporcionar uma linguagem não autoritária, mas coletiva dentro do ensaio. Segundo Anne Bogart e Tina Landau,

A exploração de um tema, a descoberta da encenação e a escavação de linguagem, por exemplo, podem ser um ato coletivo no qual ideias foram propostas e ajustes foram feitos por todas as partes. *Viewpoints* e Composição oferecem uma maneira de *coletivamente* enfrentar as perguntas que surgem durante o ensaio. Os atores, libertos de uma busca pela aprovação parental, ganham responsabilidade como co-criadores do evento. *Viewpoints* e Composição mudam a tabela para que cada participante possa achar uma razão forte para estar na sala, para ter um envolvimento ou interesse pessoal no processo e para dizer que ele/ela tem uma propriedade do resultado.

(BOGART; LANDAU, 2005, tradução própria)

Por fim, cabe citar a **emancipação do aluno-ator**, que também está inserida no debate sobre hierarquização da relação dentro da sala de aula. Ao tratar o aluno-ator como alguém que “não sabe ou não entende de teatro” e portanto não tem muito a contribuir com a composição cênica, relegando a ele um papel de mero executor/objeto das ideias do diretor - pensamento e preocupação esta já colocada por Paulo Freire e Jacques Rancière nos livros *Pedagogia da Autonomia* e *O Mestre Ignorante*. Depois deste processo, parece evidente a necessidade de produzir um processo tendo em vista a emancipação do aluno, oferecendo a ele ferramentas de busca, para que ele crie, por si só. No caso da sala de ensaio, como na sala de aula, parece ser mais rico se o diretor possa ser capaz de construir com os atores uma obra será defendida em conjunto como uma propriedade do grupo.

Referências bibliográficas

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book - A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nova York: Consortium Book Sales & Dist, 2005.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético - Uma Pedagogia de Criação Teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC, 1997.

ECO, Umberto. *O Fascismo Eterno*. In *Cinco Escritos Morais*. Tradução Eliana Aguiar. Editora Record, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia - Saberes necessários à prática educativa*. Editora Paz e Terra, 1996.

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre Ignorante*. Tradução Lilian do Valle. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.