

A cena como campo ampliado: o ambiente e o *Viewpoints*

Giselly Brasil

Para citar este artigo:

BRASIL, Giselly. A cena como campo ampliado: o ambiente e o *Viewpoints*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0209>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

A cena como campo ampliado¹: o ambiente e o *Viewpoints*²

Giselly Brasil³

Resumo

Este artigo apresenta considerações sobre a cena como campo ampliado a partir da noção de ambiente presente em propostas e projetos de Richard Schechner e Hélio Oiticica e de perspectivas da prática dos *Viewpoints*. Propõe-se aqui um olhar para a abertura da cena a partir de iniciativas que articulam corpo, espaço e tempo nos processos de criação. Schechner e Oiticica lançam propostas ambientais que ampliam as possibilidades de reflexão sobre o fenômeno da arte como espaço de relação no tempo e no espaço. O *Viewpoints*, por sua vez, estimula a investigação desse campo ambiental do ponto de vista da prática e da experiência da cena. Pretende-se assim, abordar perspectivas de uma cena ampliada levando-se em consideração a noção de ambiente, bem como das experiências ambientais propostas pelo *Viewpoints*.

Palavras-chave: Ambiente. Cena. Espaço. Tempo. *Viewpoints*.

The scene as an extended field: the environment and the *Viewpoints*

Abstract

This article brings considerations about the scene as an expanded field from the notion of environment present in proposals and projects by Richard Schechner and Hélio Oiticica and from the perspectives of the *Viewpoints* practice. It is proposed here a look at the opening of the scene, taking into account initiatives that articulate body, space and time in the creation processes. Schechner and Oiticica create environmental proposals that expand the possibilities for thinking on the phenomenon of art as a space of relationship in time and space. The *Viewpoints*, in its turn, encourages the investigation of this environmental field from the point of view of the scene's practice and experience. It is intended, therefore, to approach perspectives of an enlarged scene taking into account the notion of environment, as well as the environmental experiences proposed by *Viewpoints*.

Keywords: Environment. Scene. Space. Time. *Viewpoints*.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada pelo Prof. Dr. Fabio de Carvalho Messa. Doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC - 2002). Mestrado em Literatura (UFSC (1997). Graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC-RS (1991). Graduação em Letras - Licenciatura - Língua e Literatura Bras. pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS -1993).

² Este trabalho resulta em sua maior parte do material produzido na tese de doutoramento, da autora, em Artes Cênicas, na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. Ver: Brasil, 2016.

³ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP) com bolsa sanduíche pelo Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico - Deutscher Akademischer Austauschdienst - (DAAD), em Theaterwissenschaft, na Universidade de Giessen, na Alemanha. Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciada em Artes Cênicas (UDESC). Professora no curso de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR). ✉ gisellybrasilw@gmail.com

🌐 <http://lattes.cnpq.br/9843583356648145>  <https://orcid.org/0000-0002-6980-8126>



La escena como campo extendido: el ambiente y los Viewpoints

Resumen

Este artículo presenta consideraciones sobre la escena como campo expandido desde la noción de ambiente presente en las propuestas y proyectos de Richard Schechner y Hélio Oiticica y desde las perspectivas de la práctica de Viewpoints. Aquí proponemos una mirada a la apertura de la escena, teniendo en cuenta iniciativas que articulan cuerpo, espacio y tiempo en los procesos de creación. Schechner y Oiticica lanzan propuestas ambientales que amplían las posibilidades de reflexión sobre el fenómeno del arte como espacio de relación en el tiempo y el espacio. Los Viewpoints, a su vez, fomentan la investigación de este campo ambiental desde el punto de vista de la práctica y la experiencia de la escena. Se pretende, por tanto, abordar perspectivas de una escena ampliada teniendo en cuenta la noción de ambiente, así como las experiencias ambientales propuestas por los Viewpoints.

Palabras clave: Ambiente. Escena. Espacio. Tiempo. Viewpoints.



Apresentação

Neste artigo⁴ trarei considerações sobre a cena como campo ampliado⁵ a partir da noção de ambiente apresentada por Richard Schechner e Hélio Oiticica e a prática dos *Viewpoints*⁶. Schechner aborda o conceito de ambiente sob o ponto de vista da criação teatral e de possíveis encaminhamentos para a abertura da cena. Oiticica, referência das artes visuais, apresenta um projeto ambiental que ampliará as possibilidades da pintura e da escultura ao mesmo tempo em que provocará a ação do corpo do espectador. Ambos se aproximam da noção de ambiente, ou mesmo de uma perspectiva ambiental, ao considerarem o espaço como dinâmica e potência para o movimento.

Os *Viewpoints*⁷ aparecem, neste contexto da cena, como campo ampliado, como prática amplamente investigada na cena contemporânea para a criação de dinâmicas que articulam corpo, espaço e tempo. E são essas orientações que expandem as possibilidades da cena que aproximam as experiências propostas pelos *Viewpoints* de condições ambientais sugeridas por Schechner e Oiticica.

Na apresentação do assunto aqui proposto, apontarei importantes quebras de paradigma na produção de arte e, na sequência, abordarei as propostas ambientais de Hélio Oiticica e Richard Schechner. No momento seguinte, apresentarei considerações sobre a cena expandida do ponto de vista da noção de ambiente, de Schechner e Oiticica. Por fim, apresentarei o contexto da criação e elaboração dos *Viewpoints* e abordarei as suas dinâmicas do ponto de vista de experiências práticas. Neste ponto, compartilharei impressões pessoais, como artista, que partiram de inquietações provocadas pelos *Viewpoints*, na tentativa de descobrir a cena como campo ampliado e ativado por relações ambientais.

⁴ Trago neste artigo apontamentos que dialogam com questões transversais que investiguei em minha tese de doutorado. Ver: Brasil, 2016.

⁵ Termo utilizado pela autora Rosalind Krauss no texto *A Escultura no Campo Ampliado*, de 1984. O texto foi originalmente publicado em 1979 e traduzido para o português em 1984.

⁶ Mantere o nome em inglês, tendo em vista que artistas em diferentes partes do mundo se referem à prática utilizando o seu termo original. Viewpoints, aparecerá aqui como proposta associada ao trabalho de Anne Bogart junto à SITI Company, muito embora outros nomes estejam envolvidos na elaboração desta prática.



A ampliação do campo da arte

Na virada do século XIX para o XX aconteceram importantes transformações sociais, econômicas e filosóficas que traçaram novos modos de pensar e agir no mundo. A supremacia da razão provocou questionamentos que reorientaram abordagens e conceitos sobre a própria noção de conhecimento, mudanças decisivas que provocaram a transformação de paradigmas.

“A filosofia, que vem abrindo mão da afirmação de uma verdade universal, sobretudo com o enfrentamento da ideia do absoluto, noção pontualmente refutada por Friedrich Nietzsche (1844-1900)” (Brasil, 2016, p.234), surge como parceira e aliada na construção de olhares múltiplos que transitam por diferentes direções e sentidos.

Filósofos como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Gilles Deleuze (1925-1995), Félix Guatarri (1930-1992), entre tantos outros, produziram uma ampla literatura que foi e continua sendo intensamente utilizada como referencial para propostas teóricas ou práticas que enfatizam a constituição do sujeito e a produção de conhecimento sob uma perspectiva dinâmica (Brasil, 2016, p.234).

“Se o pensamento cartesiano parte de pressupostos estáveis que traçam regras e constroem referenciais fixos, abordagens do pós-estruturalismo e, sobretudo da fenomenologia lançam linhas e traços complexos” (Brasil, 2016, p.235). As orientações passam a coincidir com vínculos que percorrem caminhos imprevisíveis e confrontam o sujeito com múltiplas e inesperadas associações, quedas, pausas e silêncios.

Neste contexto, importantes contribuições da fenomenologia foram tecidas, sobretudo, pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Ponty (1999) aborda o sujeito como processo, como instância em constante devir e como aquele que apreende o mundo em suas relações perceptivas com o entorno. Sua capacidade de perceber, de interagir corporalmente com o mundo coincide com o ato de conhecer.



Esta perspectiva de um conhecimento que acontece no corpo e nas relações com o entorno incentivará o surgimento de inúmeras propostas de criação nas quais o sujeito irá experimentar situações diversas com estímulos e materialidades no campo da produção de arte.

Multiplicam-se as abordagens e os procedimentos que reconhecem a própria prática em arte como produção de conhecimento. Perceber, escutar, desenhar, caminhar, parar, dançar e olhar são algumas das orientações que, conjugadas, movimentam processos de conhecimento sobre o mundo.

Tal abordagem, que diz respeito à ação, à percepção e às relações do corpo com o entorno, apresenta uma noção de espaço que entra em conflito com aquela adotada pela física clássica. “O espaço surge agora como instância, trânsito e interação e não como um território previamente mensurado e delimitado por regras e medidas, como queria a noção euclidiana de lugar” (Brasil, 2016, p.160).

Neste contexto expansivo, no qual os elementos interagem entre si, o corpo gira, desliza e se move em uma rede de relações que evidenciam avessos, memórias, sons, tonalidades, cores, temperaturas e texturas. O corpo age, percebe, pensa.

A partir das considerações apresentadas acima, é possível dizer que a “fenomenologia e correntes consideradas pós-estruturalistas têm exercido uma forte influência no pensamento e na produção de arte, sobretudo a partir de meados do século XX”. (Brasil, 2016, p.235). Temas e abordagens filosóficas que priorizam os processos e as relações provocam o interesse de artistas e motivam o surgimento de procedimentos e propostas que irão superar o espaço da representação e assumir o movimento e a dinâmica dos eventos.

Na dinamização da pintura, por exemplo, surge a *action painting*, a *performance*, o *happening*. A pintura aos poucos experimenta novas condições e se revela como movimento, matéria e presença. Na dinamização da escultura surge o ambiente, a instalação que reconfigura o espaço e altera a posição do espectador.

Aliás, o reconhecimento do espectador parece ser uma das condições fundamentais nesse movimento que articula novas relações de tempo e espaço



na produção de arte e uma das chaves de acesso a novas possibilidades investigativas.

A partir das considerações apresentadas acima, é possível dizer que um campo de caráter efêmero e processual é inaugurado. O espaço ganha, na produção de arte, novos contornos e uma perspectiva ambiental tratará das experiências que vinculam corpo, espaço e tempo.

O ambiente - um campo ampliado

A autora Rosalind Krauss, no texto *A Escultura no Campo Ampliado*, de 1979, e que foi traduzido para o português em 1984, nos apresenta um panorama da arte - entre 1969 e 1979 - que coincide com um período no qual as categorias se tornaram mais maleáveis. Esse processo, de acordo com Krauss, fez com que categorias como pintura e escultura fossem moldadas, esticadas e torcidas, demonstrando extraordinária elasticidade. Krauss comenta sobre o campo da escultura:

Nos últimos 10 anos, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto (Krauss, 1984, p.129).⁸

Este movimento de transformação da escultura coincide com um período de transição da arte moderna para a arte contemporânea, quando a produção de arte se desvincula de suportes e espaços de representação. Esse momento presencia o surgimento de procedimentos investigativos que consideram tempo e espaço como parceiros dos projetos de criação.

Neste ponto, surgem diferentes termos que tentam dar conta dessa condição temporal e espacial das propostas de arte. De acordo com a autora Julie H. Reiss (2001, p.6):

⁸ Acesso em: 01 out. 21:

https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf

Antes do termo "instalação arte" tornar-se parte do vernáculo da arte contemporânea, havia o termo "Ambiente", que foi usado por Allan Kaprow, em 1958, para descrever seus trabalhos multimídia do tamanho de uma sala. A crítica apropriou-se deste termo para descrever uma série de trabalhos por duas décadas. Em meados dos anos 1970, o termo "Ambiente", embora ainda popular, se juntou a outros, incluindo "projeto de arte" e simplesmente "arte temporária".⁹

Essa "arte temporária" apresenta os trabalhos como processos e não como objetos acabados em si e confere ao evento da arte condições que se comprometem com a ativação e inclusão do espectador, seja de modo direto, a partir de sua presença física, ou na provocação da sua percepção.

A partir dessas considerações, apresentarei essa condição temporária e transitória a partir do conceito de ambiente que surge nas perspectivas ambientais de Richard Schechner e Hélio Oiticica. O termo ambiental, que surge nas propostas de ambos, coincide com uma concepção na qual:

[...] os fenômenos artísticos se apresentam como potencialidade de relação, como compartilhamento e como surgimento de pontos de observação múltiplos e dinâmicos. Um evento sem ponto de fuga, sem um orientador fixo que garanta o reconhecimento de fórmulas e padrões instituídos" (Brasil, 2016, p.162).

Richard Schechner, na introdução da edição expandida do *livro Environmental Theater*, informa que o termo Environmental, usado em seus trabalhos, sobretudo na década de 1970, vem do conceito de Allan Kaprow, que em 1966 escreveu o livro *Assemblages, Environments e Happenings*. "A noção de Environmental no contexto de Kaprow se relaciona com o mundo da pintura e é a partir daí que Schechner irá colocar tal noção em diálogo com a perspectiva teatral" (Brasil, 2016, p.163). O autor faz ainda algumas considerações sobre a sua concepção de ambiental:

Os significados teatrais e ecológico dos ambientes não são antitéticos. Um ambiente é o que envolve, sustenta, envolve, contém, aninha. Mas ele é também participativo e ativo, uma concatenação de sistemas vivos. Em termos de planeta terra, o ambiente é o lugar onde a vida acontece. O

⁹ Before the term "Installation art" became part of the vernacular of contemporary art, there was the term "Environment", which was used by Allan Kaprow in 1958 to describe his room-size multimedia works. This term was picked up by critics and used to describe a range of works for two decades. In the mid-1970s, the term "Environment", while still popular, was joined by others, including "project art" and simply "temporary art". (Tradução nossa)

ambiente da terra é afetado por seres vivos (bem como por eventos naturais não vivos, como erupções vulcânicas, tempestades, inundações, etc.) (Schechner, 1994, p.5).¹⁰

O conceito de teatro ambiental, de Schechner, implica uma série de noções que são estruturadas a partir de um texto seu de 1967, *Six Axioms for Environmental Theater*, Seis Axiomas para um Teatro Ambiental, que foi republicado no livro *Environmental Theater*, em 1994. Esse livro apresenta uma reflexão sobre o teatro ambiental a partir de temas como espaço, participação, nudez, performer, xamã, terapia, texto, grupos e diretor.

Das orientações previstas em seu texto de 1967 e das noções que ele adiciona a sua edição mais recente, destaco considerações sobre o espaço e sobre a participação.

Uma das bases principais do conceito de *Environmental Theater*, de Schechner, é a rearticulação espacial a partir da afirmação de relações e perspectivas que geram encontros e fusões da cena com o espectador. Como comenta o autor: “Em uma palavra, ambientes ecológicos ou teatrais podem ser imaginados não só como espaços, mas como participantes ativos em sistemas complexos de transformação.” (Schechner, 1994, p.5).¹¹ Schechner chama a atenção para a observação do fenômeno teatral sob uma perspectiva ecológica na qual diferentes agentes de um sistema se relacionam e se transformam.

O autor afirma ainda que o *Environmental Theater* trata de aspectos da direção teatral, da composição de trabalhos, da organização do espaço, da formação ou término de grupos e é também um manual de treinamento para o performer, ou o atuante, baseado em práticas corporais de relaxamento, respiração e produção de sons (Brasil, 2016, p.164).

¹⁰ The theatrical and the ecological meaning of environments are not antithetical. An environment is what surrounds, sustains, envelope, contains, nests. But it is also participatory and active, a concatenation of living systems. In terms of the planet earth, the environment is where life happens. The earth's environment is affected by living beings (as well as by non-living natural events such as volcanic eruptions, storms, floods, etc.). (Tradução nossa)

¹¹ In a word, environments ecological or theatrical can be imagined not only as spaces but as active players in complex systems of transformation. (Tradução nossa)

No texto “Six axioms for Environmental Theater”, Schechner descreve os seis axiomas:

[...] o primeiro se refere ao evento teatral como um conjunto de negociações relacionadas; o segundo diz que todo o espaço é aproveitado pela performance; o terceiro afirma que o evento teatral pode acontecer tanto em um espaço totalmente modificado quanto em um espaço que é “fundado”; no quarto Schechner diz que o foco é flexível e variável; o quinto é sobre os elementos que constituem a produção teatral e neste axioma o autor diz que todos os elementos falam sua própria língua; o sexto e último axioma afirma que o texto não deve ser nem o ponto de partida e nem o objetivo de uma produção e que é possível que não exista texto verbal (Brasil, 2016, p.164).

Com esses seis axiomas Richard Schechner apresenta um panorama daquilo que define a sua noção de um teatro ambiental. Este texto, que foi escrito cinco anos antes de Schechner terminar o livro “Environmental Theater”, foi a sua primeira investigação do que viria a ser a sua noção de teatro ambiental. Os aspectos destacados pelo autor, nesse texto, dão ênfase às relações ativas entre os elementos que constituem as suas abordagens. Schechner explica:

Nem ambientes ecológicos nem performances são passivos. Eles são agentes de interação em eventos que de modo orgânico ocupam completamente espaços vivificados. O ambiente da performance é uma “posição” no sentido político, um “corpo de conhecimento” no sentido acadêmico, um “lugar verdadeiro”, no sentido teatral. Assim, encenar uma performance “ambientalmente” significa mais do que simplesmente mover-se para fora do proscênio ou para fora da arena. Uma performance ambiental é aquela em que todos os elementos ou partes que compõem a performance são reconhecidos de modo vivo. “Estar vivo” é mudar, desenvolver, transformar; ter necessidades e desejos; até mesmo, potencialmente, adquirir, expressar e usar a consciência (Schechner, 1994, p. 5).¹²

No segundo axioma, que aborda diretamente o espaço, o conceito de ambiental proposto por Schechner fica claro quando ele fala sobre a superação

¹² Neither ecological nor performance environments are passive. They are interactants in events organically taking throughout vivified spaces. A performance environment is a “position” in the political sense, a “body of knowledge” in the scholarly sense, a “real place” in the theatrical sense. Thus, to stage a performance “environmentally” means more than simply to move it off of the proscenium or out of the arena. An environmental performance is one in which all the elements or parts making up the performance are recognized alive. To “be alive” is to change, develop, transform; to have needs and desires; even, potentially, to acquire, express, and use consciousness. (Tradução nossa)

de divisões entre a área de atuação e a área do espectador. Um espaço se entrelaça no outro formando uma ampla área de trocas e interações.

Aqui as considerações de Schechner sobre um teatro ambiental se aproximam das questões colocadas nos experimentos de Hélio Oiticica.

Em 1954, Oiticica inicia estudos de pintura e desenho e escreve seu primeiro texto sobre artes plásticas. A partir daí textos e reflexões acompanharão a sua produção. Participa do Grupo Frente em 1955 e 1956. Em 1957, inicia suas pinturas geométricas de guache em cartão, que nos anos 1970, ele dará o nome de *Metaesquemas*. Segundo Oiticica, essas pinturas geométricas já apresentam o conflito entre o espaço pictórico e o espaço extra-pictórico, o que o levou a superação do quadro como suporte da pintura (Brasil, 2016, p.168).

A partir dos seus trabalhos conhecidos como *Metaesquemas*, que foram criados em um período no qual Oiticica ainda investigava estruturas geométricas, o artista empenhar-se-á na criação de propostas espaciais e instalativas que descolarão de uma vez por todas as linhas e as cores dos suportes tradicionais da pintura e do quadro.

Com a série *Invenções* (1959-1962), pequenos quadrados monocromáticos, o artista inicia a transição da tela para o espaço antes reservado ao público. E em 1959 apresenta as suas primeiras obras tridimensionais: os *Bilaterais* - chapas monocromáticas pintadas suspensas por fios de nylon - e os *Relevos Espaciais*.

Em 1960, Hélio Oiticica cria os primeiros *Núcleos*, formados por placas de madeira coloridas e geométricas suspensas que permitem a interação do espectador. A partir de 1961, Oiticica cria Os *Penetráveis*, que são composições de grandes chapas de madeira cromáticas que podem ser penetradas e percorridas pelos corpos dos espectadores. Os *Penetráveis* são uma espécie de radicalização dos *Núcleos* por ampliarem as possibilidades de interação entre obra e espectador. Em ambos os trabalhos, o deslocamento do espectador e a movimentação das placas integram o acontecimento da obra.

Com os *Núcleos* e os *Penetráveis* as manifestações ambientais passam a fazer parte de um programa no qual a participação do espectador é efetivada em experiências físicas e sensoriais com cores e movimentos.

As relações plásticas e físicas que são criadas confirmam os pressupostos ambientais propostos por Oiticica (Brasil, 2016, p.165).

As experiências ambientais de Hélio Oiticica coincidem com a sua produção a partir da década de 1960, quando o artista abandona o espaço bidimensional e passa a propor o espaço como ação. Neste contexto de criação, o espectador aparece como participante ativo.

Em 1963 são criados *Os Bólides*, as primeiras estruturas manuseáveis através das quais o espectador é convidado à experiência da cor como matéria e estímulo sensorial.

“Os primeiros *Bólides* são recipientes que contêm pigmentos de diferentes cores. Surgirão, a seguir, variações de *Bólides*, também chamados de Transobjetos, compostos por diferentes materiais, como conchas e latas” (Brasil, 2016, p.171).

A estrutura Bólide reúne a matéria e estimula a percepção do espectador para aquilo que já é conhecido e que está disperso no mundo. “Pode-se dizer que os Bólides são estruturas compostas por elementos e materiais que condensados ou agrupados fundam diferentes percepções sobre o estar das coisas” (Brasil, 2016, p.171).

De acordo com o filósofo Celso Favaretto (2000), “é possível identificar duas fases na obra de Oiticica: uma mais visual, que tem início em 1954, na arte concreta, e vai até a formulação dos Bólides, em 1963, e outra sensorial, que segue até 1980”.

Dando continuidade à criação dos *Bólides*, Oiticica concebe, em 1964, o primeiro *Parangolé*, que viria a ser a primeira capa como proposição da experiência da cor no corpo. O *Parangolé* é uma espécie de capa colorida que deve ser vestida pelo participante. Vestir o *Parangolé* e dançar constituem princípios desta proposição que prevê a experiência do corpo em movimento. O ato corporal como ação formadora e transformadora da percepção. Os *Parangolés* são como pinturas ou esculturas vivas e ambulantes (Brasil, 2016, p.172).

Bólides e *Parangolés* são proposições ou estruturas que provocam interferências no campo da percepção. Mais do que criar novos objetos, Oiticica coloca em prática um projeto estético.



Para Helio Oiticica, o ponto central daquilo que ele chama de “arte ambiental” está no ato do espectador e no uso de diferentes materialidades e meios que incentivam a participação do sujeito. A autora Angela Varela Loeb comenta:

O Parangolé passará a designar um programa no qual toda a produção daquele período se insere; ele passará a ser sinônimo de Programa Ambiental. Isto porque é por meio dele que "cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia" e a ação do participante se fundem, tornam-se indissociáveis uns dos outros, em prol da "totalidade-obra". O ambiental é uma visão ampliada do artístico que faz uso irrestrito de meios e linguagens e tem ampla abertura às possibilidades participativas do sujeito (Loeb, 2011, p.57).¹³

Em 1967, o destaque da sua produção é o trabalho *Tropicália*, considerado o apogeu de seu programa ambiental e apresentado na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM/RJ. *Tropicália* é um labirinto de madeira, que ao ser percorrido pelo espectador, coloca-o em contato direto com elementos naturais, como areia, plantas etc.

“Oiticica transita da teoria do Não Objeto, de Ferreira Gullar, que questiona a dissolução do objeto de arte para a criação em um espaço coletivo que integra e solicita a participação” (Brasil, 2016, p.173). Percebe-se que, aos poucos, o espectador é convidado a participar de ações que fundamentarão as suas propostas.

Propositor de experiências que farão parte de um projeto ambiental, Oiticica dá ênfase aos aspectos dinâmicos e temporais quando promove alterações estruturais que libertarão seus trabalhos da dependência de suportes e configurações espaciais que separam a obra do entorno. Uma obra ambulatória e em constante diálogo com o meio fundamentará as propostas de Hélio Oiticica. O espectador é convocado à ação ao mesmo tempo em que o artista pensa a “obra” como o “mundo”.

Helio Oiticica fala sobre o surgimento de novas condições estéticas quando seus trabalhos se desdobram pelo espaço e provocam interações entre diferentes

¹³ Acesso em: 10 ago. 2021: <https://www.scielo.br/j/ars/a/P5hDGHRTbV8w4YpnBtG96tK/?lang=pt>



elementos. Isto marca uma das principais características do que serão suas obras ambientais. De acordo com Oiticica (1986, p.27):

Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malévitch, Tatlin, Mondrian etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem “geométricos”, mas por que atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade.

Celso Favaretto (2000) comenta ainda o projeto ambiental de Oiticica, que é visto pelo autor como uma espécie de antiarte no que se refere à negação de padrões estruturais e estéticos que determinavam a noção de arte. “A antiarte ambiental é consequência da expansão das operações construtivas ao espaço das vivências e exemplo da nova situação estética” (Favaretto, 2000, p.123).

Obra ambiental é uma noção abordada neste artigo com o intuito de favorecer a observação da produção em arte sob uma perspectiva ampla e complexa. Neste contexto, proponho um olhar para a cena como ambiente, como espaço que é produzido no cruzamento de forças e potencialidades, de terceiras e quartas dimensões nas quais público e obra se entrelaçam, o que extrapola a ideia da cena como imagem, como plano bidimensional, como tela.

A cena como campo ampliado: considerações sobre o ambiente

Levando-se em conta as perspectivas de ambiente propostas por Schechner e Hélio Oiticica, é possível afirmar que a produção de arte assume novas condições temporais e espaciais na elaboração de suas estruturas e dinâmicas. O espaço assume o entorno, incorpora os estímulos, acontece na interação entre elementos.

Sob esta perspectiva, o corpo do artista da cena ou mesmo o do espectador se torna um dos principais focos de interesse da produção de arte. Reconhecer o corpo como lugar da percepção, escuta e produção de conhecimento é

experimentar espaços mais sensíveis para a elaboração de gestos, narrativas, fábulas e escritas que percorrem trajetos menos previsíveis.

A cena no campo expandido surge como ambiente, formação espacial e processo aberto que provoca o movimento, que solicita uma presença ativa do corpo do artista. O corpo, neste ambiente, negociará com o meio a partir da descoberta de trajetos, matérias e temporalidades. Uma cena ampliada é orientada pela produção de experiências sensíveis, imagéticas e fenomenológicas.

Essa perspectiva ambiental está entrelaçada com uma qualidade de atenção que é produzida na relação consciente com o entorno e não na afirmação ou na insistência em se relacionar de acordo com alguma regra ou imposição que leve à construção de narrativas pré-estabelecidas. Os contatos produzem qualidades e forças que não podem ser mensuradas de antemão. O corpo, neste contexto, precisa se aventurar e descobrir sentidos a partir de impactos que atravessam e ativam a percepção (Brasil, 2016, p.250).

As noções de ambiente, elaboradas por Schechner e Oiticica, ampliam as possibilidades de observação da cena ao apresentarem uma perspectiva espacial expandida e livre de limites impostos por convenções que impunham à prática da arte um espaço de representação definido. A ampliação de possibilidades de relação entre corpo, espaço e tempo propostas por Oiticica e Schechner coincide com procedimentos apresentados pela prática do *Viewpoints* em processos de criação.

Neste artigo localizo a prática do *Viewpoints* em um contexto de mudanças de paradigma que alteraram profundamente o modo de se pensar e fazer arte. A prática, que nasce na dança, é absorvida pela prática teatral e pela performance ao mesmo tempo em que estimula processos de criação em diferentes contextos. O surgimento do *Viewpoints* coincide com um momento no qual a arte se lança ao desafio de estabelecer relações mais diretas e sensíveis com o mundo.

Neste sentido, considero importante trazer considerações que surgiram em práticas de *Viewpoints*. Quais os procedimentos metodológicos presentes nas práticas do *Viewpoints*? Como que artistas de cena percebem, em seus próprios corpos, orientações propostas pelo *Viewpoints*? Como descrevem essas experiências sensíveis que engajam corpo e espaço em dinâmicas temporais? Para



responder a essas perguntas, trarei, a seguir uma contextualização do *Viewpoints*, considerações sobre a metodologia, bem como me lançarei ao desafio de compartilhar algumas dessas impressões do ponto de vista da prática.

Viewpoints, práticas e reflexões

No livro *The Viewpoints Book* as autoras e diretoras de teatro americanas Anne Bogart e Tina Landau (2005) apresentam os *Viewpoints* como processo aberto ou estímulo para investigações que ultrapassam qualquer rigidez técnica. Os *Viewpoints* são propostas que preveem adaptações por parte daqueles que se lançam ao desafio da criação. Artistas da cena se apoiam nesse conjunto de possibilidades e estímulos que compõem os *Viewpoints* em processos investigativos nos quais a tônica está na articulação entre corpo, espaço e tempo.

Os *Viewpoints* são inspirados em experimentações que ampliaram as possibilidades da produção de arte. Bogart e Landau (2005) comentam sobre esse momento de transformação e abertura, no contexto dos Estados Unidos, durante os anos de 1960¹⁴, destacando os movimentos sociais, políticos e artísticos que alteraram o modo como os artistas passariam a pensar sobre os seus processos, sobre o lugar do espectador e a função da arte no mundo.

Neste contexto, é importante mencionar o grupo de artistas da *Judson Church Theater* na elaboração de alternativas para os processos de produção de arte. Pintores, compositores, artistas da dança e outros faziam parte desse coletivo que tentava liberar a prática da arte de limites e normas instituídas.

Diante deste cenário de aberturas e transformações, acontecem inúmeros experimentos que pautam suas práticas em estruturas não hierárquicas e a utilização do "tempo real", como pontuam Bogart e Landau (2005). No âmbito da produção em dança, o jogo entre elementos no tempo e no espaço em que se dá a ação se torna mais importante do que a criação a partir de conceitos e categorias fixas. Nesta condição, artistas da dança irão experimentar a interação com

¹⁴ As autoras citam como exemplo os protestos contra a guerra do Vietnã, as marchas por direitos civis e o nascimento do expressionismo, pós-modernismo e minimalismo.

diferentes espaços e materialidades. A dança acontece em diferentes circunstâncias, em telhados, jardins e na suspensão do corpo no ar, por exemplo. Quando as regras mudam, o campo de ação da arte se expande e novos pontos de vista surgem, reposicionando o espectador e alterando a dinâmica de todo o sistema.

Nesse caso, a improvisação se afirma como uma importante metodologia que ampliará as possibilidades de criação. E é a partir desta perspectiva que Mary Overlie, dançarina e coreógrafa que atuou no Judson Church, criará os "Six Viewpoints: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história", que influenciarão artistas de diversas gerações.

A abordagem de Overlie foi logo compreendida por Anne Bogart e, mais tarde, por Tina Landau, como um importante recurso aplicável ao teatro para a criação de movimentos e dinâmicas para a cena (Bogart e Landau, 2005). A partir de práticas e experimentações, Bogart e Landau, expandiram os *Viewpoints* de Overlie, criando nove *Viewpoints* físicos (Relação Espacial, Resposta Cinestésica Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Andamento, Duração e Topografia) e seis vocais (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Silêncio e Timbre), que estruturam as práticas de improvisação em relações de tempo e espaço.

Anne Bogart, em sua abordagem dos *Viewpoints*, enfatiza o espaço, as relações e o modo como os artistas respondem aos estímulos espaciais. A materialidade desses espaços é ressaltada em detrimento da construção de espacialidades fictícias.

Os artistas devem explorar fisicamente a arquitetura e se relacionar com o entorno de modo atento e consciente. A atenção aos detalhes e às frestas que compõem o espaço ativam relações físicas nas quais os mais variados agentes interpelam o campo perceptivo do artista. Os exercícios tendem a provocar o olhar para novas orientações e possibilidades de interação com elementos e qualidades que se apresentam nos demais corpos que transitam pelo espaço e nos aspectos arquitetônicos que evidenciam materialidades e a articulação entre formas e traçados espaciais. O corpo é lugar de escuta e passagem que trepida ao interagir com o meio (Brasil, 2016, p.250).



O que os *Viewpoints* propõem é o exercício da ação que gera contatos e diálogos com o entorno. A superação dos padrões de resposta que determinam muitas vezes o modo como lidamos com estímulos é uma das questões fundamentais abordadas pela prática dos *Viewpoints*.

Estar atento ao percurso, aos desdobramentos do corpo no espaço e aos estímulos ambientais favorece a construção de experiências singulares e até mesmo fenomenológicas nas quais os percursos estão sempre em transformação. Beth Lopes tece considerações sobre esse assunto:

Para entender os *Viewpoints*, assim como na Fenomenologia, deve-se reconhecer o mundo em que estamos inscritos antes de qualquer análise ou reflexão. Do quarto andar da janela onde acontecem os workshops da SITI Company os performers são estimulados a olhar para a rua e a reconhecer as relações intersubjetivas que se articulam a partir daquele recorte. Para onde vão/vem, como vão, como passam pelos outros, pelos carros, pelos prédios, pelas vitrines? Como andam e por que param? O que olham? Como são: a rua, os prédios, as janelas (dentro e fora), a arquitetura? A redescoberta do tempo/espaço e seus entrelaçamentos, chave das improvisações, constitui a experiência destes elementos em seu próprio corpo e são a fonte de toda composição discursiva. Esta descoberta vivencial e originária fundamentada na vida constitui o conhecimento dos Viewpoints, uma pedagogia que faz brotar do corpo inesgotáveis combinações de ações e reações para além do senso comum (Lopes, 2010, p. 9).

Neste contexto, a sensibilização do olhar, a atenção, a escuta e a abertura são condições que tendem a gerar um campo de forças que provoca relações. Essa abordagem coloca artistas da cena em “uma dimensão que depende do modo de “estar-no-mundo”, do quanto se está impregnado por ações constituídas do des-aprender, perceber e reconhecer o mundo vivido que atravessa o seu corpo e o do outro” (Lopes, 2010, p.11).

No que se refere à importância da experiência e da percepção nas práticas dos *Viewpoints*, compartilharei, a seguir, uma breve narrativa elaborada a partir de sensações e impressões que surgiram das relações diretas do meu corpo com elementos e condições destacadas por algumas orientações dos *Viewpoints* de espaço e tempo. Destaco esta experiência como possibilidade de acesso às elaborações teóricas sob o ponto de vista da prática, da experiência. Como que o



meu corpo se relaciona com o meio? Como amplio a minha percepção na relação com o entorno? Como assimilo e dialogo com os estímulos? Como experimento uma perspectiva ambiental?

Embora a prática do *Viewpoints* foque, na maioria das vezes, em propostas coletivas e na "escuta extraordinária", o que amplia as possibilidades de relação em dinâmicas de grupo, proponho aqui um olhar para as sensações que me ocorreram enquanto investigava sozinha, em uma sala de ensaio, os seguintes Viewpoints de tempo e espaço: Resposta Cinestésica e Arquitetura¹⁵.

Resposta cinestésica: Reação espontânea. Movimento impulsivo. Como o corpo reage aos estímulos do meio? Resposta rápida do corpo. Como os sentidos reagem aos estímulos de modo instantâneo? O espaço estimula os sentidos?

Arquitetura:

Foque no ambiente físico no qual você está atuando e perceba como a consciência desse espaço afeta o movimento. Como explorar a arquitetura para além do espaço do palco?

Perceba as paredes, o chão, o teto, os móveis, as janelas, as portas. Quais as texturas dos materiais ao seu redor? São de madeira, metal, tecido? E como é a luz? Como seu corpo interage com as zonas mais claras e com as sombras? As diferentes cores no espaço alteram a sua relação com esses elementos? O seu corpo produz sons na relação com a arquitetura? Por exemplo, quando você toca a parede com o seu corpo algum som é produzido?

¹⁵ As orientações foram extraídas do livro *The Viewpoints Book* (2005), de Anne Bogart e Tina Landau e apresentadas aqui de forma adaptada.



O corpo ambiente¹⁶

Investigo a cena, um espaço formado por linhas paralelas, círculos, pontilhados oblíquos, formações instáveis, horizontais e caóticas que interligam pontos escorregadios como desenhos em uma folha de papel de arroz. Compartilho olhares, temperaturas, alterações atmosféricas e ambientais. Desenho.

No intervalo entre um deslocamento e outro, o silêncio faz oscilar temperaturas, colorações e uma respiração profunda na qual ouço ecos de movimentos entre os meus órgãos. A matéria se expõe de tal modo que pedaços de mim somem.

O chão é a superfície que negocia diretamente com o meu peso. A partir desse encontro meu corpo esboça as primeiras linhas de contato através das quais percorrerei a arquitetura bamba ao meu redor.

Crio suspensões para que a percepção se movimente com mais facilidade.

Deparo-me com o susto de não estar sozinha.

Janela, paredes e cadeiras me olham.

Compartilho sensações e variações que modificam a altura da fala.

Ouço ruídos cheios de imagens e trepidações que modificam o ar. Devoro aos poucos a redondeza, enquanto me sento em uma cadeira vermelha no canto da sala.

O intervalo dinâmico entre a pele e o entorno, o toque de um interfere no outro. Sou o lugar que reage a minha pele, da mesma forma que altero as proporções das geometrias dos caminhos que percorro. Uma dinâmica que não começa em mim e nem no ambiente, mas que está na intersecção, no ponto de contato que aciona múltiplas possibilidades de existir e perceber o mundo.

Uma dança com objetos, paredes, muros e janelas. Paro com os pés descalços para deixar que a temperatura do solo toque os meus ossos. Resíduos de gerações inteiras, passos e corpos que se diluem com o tempo. Habito lugares em transição, prédios e estruturas efêmeras, e é nessas passagens que meu corpo

¹⁶ Experiência realizada no período de produção da tese. Ver: Brasil, 2016.



se dissolve em linhas, pontilhados e intervalos que se sobrepõem e ativam vetores e forças incisivas que me impulsionam para lugares desconhecidos, que me apresentam camadas e intensidades que me fogem aos olhos. Esse olhar que desfoca os pontos fixos de observação cria pensamentos, pontos de vista improváveis, transitivos e dinâmicos que compõem lugares porosos em constante construção.

As leis que se aplicam às flutuações e indeterminações espaciais dizem respeito às interações entre corpo e espaço e alargam a minha percepção para novas condições ambientais, para novos modos de conhecer e me relacionar com o mundo.

A matéria frágil e porosa do meu corpo se depara com instabilidades temporais, com movimentos que atualizam e modificam constantemente o modo que meus olhos devoram e são devorados por coisas, pessoas e estímulos.

A instabilidade dos eventos, a constatação da impermanência e dos fluxos migratórios, que inventam e transformam o ambiente constantemente, levam-me a suspeitar de verdades, de pontos de vista rígidos, de valores absolutos e de dualidades que me colocam dentro ou fora, à direita ou à esquerda e em cima ou embaixo.

Um corpo não se move no espaço porque ambos são instâncias processuais e agentes em um processo complexo de somatórias, sobreposições, reorganizações e desaparecimentos.

Considerações finais

Se as vanguardas artísticas do início do século XX, principalmente, impulsionaram reflexões e propostas que lançaram o evento artístico a experiências múltiplas, sensoriais e dinâmicas, o que vemos hoje é uma espécie de reverberação dessas iniciativas que aparecem no livre trânsito e nos intervalos entre suportes, linguagens e perspectivas.

Quando a produção de arte se desvincula de suportes e espaços restritos de representação, percebe-se o surgimento de procedimentos investigativos que



consideram tempo e espaço como elementos fundamentais em projetos de criação, como verificamos em abordagens de Schechner, Oiticica e Bogart.

Trazer as noções de ambiente e as perspectivas ambientais elaboradas e experimentadas por Schechner e Oiticica, em diferentes contextos, amplia as possibilidades de compreensão das dinâmicas apresentadas pelos *Viewpoints*. O corpo, nas experiências propostas pelos Viewpoints, e do ponto de vista ambiental, joga com estímulos, dialoga com o entorno e constrói relações temporárias.

A cena, neste contexto, se amplia, e é vivenciada a partir de qualidades que se manifestam no espaço, nas relações entre moléculas, coisas, objetos, corpos e arquiteturas. Artistas da cena experimentam princípios físicos, matemáticos e equações em aberto que geram um emaranhado complexo no qual estão sujeitos a oscilações, desvios, quedas, flutuações e demais perturbações ambientais.

Não ocupamos o centro do quadro e tão pouco nossas trajetórias são retilíneas, previsíveis e organizadas por pontos de fuga estáveis e duradouros. Fazemos parte de um sistema dinâmico e instável, observar suas características é voltar a atenção para princípios que promovem encontros, dissoluções e o surgimento do novo (Brasil, 2016, p.34).

Cena ampliada é campo temporário que surge e desaparece.

Referências

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints book. A practical guide of Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BRASIL, Giselly. *Paisagens Frágeis, um estudo sobre condições espaciais e instalativas em procedimentos do coreógrafo William Forsythe*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura*. PUC-Rio, p. 87-93, 1984.

LOEB, Ângela Varela. Os Bóides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica. *ARS* (São Paulo- 2011), 9(17), 48-77. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202011000100004>



LOPES, B.; MELE, C. M.; & BONFITTO, M. (2010). 3 - NOSSA EXPERIÊNCIA COM A
SITI COMPANY. *O Percevejo Online*, #2.2.

<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1442>

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora
Martins Fontes, 1999.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

REISS, Julie H. *From Margin to Center: The Space of Installation Art*. Inglaterra: MIT
press, 2001.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New, expanded ed. Applause
Theatre & Cinema Books. Roundhouse Publishing Ltd., UK, 1994.

Recebido em: 15/08/2021

Aprovado em: 23/11/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br