

ANNE BOGART

ENTREVISTADA¹ POR CLAUDIA MELE, BETH LOPES
E MATTEO BONFITTO

Anne Bogart

(SITI Company e Columbia University, EUA)

Tradução de Isabel Tornaghi

Resumo

Essa entrevista apresenta alguns aspectos centrais do trabalho da diretora Anne Bogart com a SITI Company, tais como o papel da composição no processo de criação e o lugar da improvisação. Discute-se ainda a relação entre a arte e a ciência, o interculturalismo e a interdisciplinaridade. Anne Bogart analisa a estreita relação entre o ensino, a pesquisa e a criação artística, situando seu trabalho em um contexto histórico.

Palavras-chave | Anne Bogart | improvisação | composição | interdisciplinaridade | interculturalismo



Imagem 1: Anne Bogart. Foto: Michael Brosilow.

Matteo Bonfitto: Em que nível a composição é explorada durante os ensaios das peças dirigidas por você?

Anne Bogart: Ah, no começo. Em outras palavras, é a maneira de começar. Porque para você começar, você tem algumas ideias, [...] você imagina qual o universo da peça. O que eu faço é chegar no início do processo de ensaio com toneladas de material de pesquisa, como todo mundo faz. E eu falo cada ideia que já pensei, todas elas, toda mera noção, cada ideia estúpida ou boa - basicamente, é "botar tudo para fora". A partir desse momento, o trabalho de composição vira uma maneira para os atores, e às vezes para a equipe técnica também (cenógrafo, figurinista, iluminador), começarem a fazer o seu trabalho; não necessariamente "na ordem" da peça, mas para perceber as ideias e começar a criar um mundo usando tempo e espaço - de modo que é cedo, é principalmente no início. É um tipo de trabalho de base. É um modo de dizer: - "aqui temos muitas ideias intelectuais; como fazer para transformá-las em teatro, em ideias poéticas?" Portanto, é um uso muito prático.

MB: Ok. Que tipo de materiais você usa nesse processo de composição?

AB: Depende do projeto, por exemplo, eu estava trabalhando nas fotos do *Hotel Cassiopéia*, que é sobre o artista norte-americano Joseph Cornell. Não sei se você conhece a obra dele, ele fazia trabalhos em pequenas caixas. Então, você literalmente pega os objetos com que ele trabalharia, ou adereços, ou pedaços de textos que talvez você esteja pensando em usar... Ou talvez eu dissesse: - "como se faz para cair sem bater no chão? Vai, tenta entender isso em uma composição." Ou: - "de que 22 maneiras uma escada pode

ser usada?" Ou... "Como você pode andar para trás no tempo?" Esse tipo de ideias. Depois é ver o que os atores trazem como solução para as ideias intelectuais que, em seguida, tornam-se ideias físicas genuínas.

Claudia Mele: Existe algum espaço para improvisação nas suas peças?

AB: Nós não gostamos, mas quando trabalhamos com o dramaturgo Charles Mee – ele é um membro da companhia – ele sempre quer que a gente faça *Viewpoints*. Ele costuma escrever nas suas peças: "Aqui é onde vocês fazem *Viewpoints*, aqui é onde vocês improvisam". E nós sempre dizemos não, não, não! Porque nós somos todos malucos por controle, não gostamos de improvisar diante de uma platéia, e nós gostamos de ter tudo [marcado]. Mas uma vez nós fizemos isso por ele, na mesma peça de que eu estava falando, *Hotel Cassiopéia*, aquela sobre Joseph Cornell. Tivemos uma sessão que foi improvisada, mas fora isso tudo é muito, muito, muito definido. Porque a ideia é que se você definir as coisas com cuidado, então você tem que encontrar a improvisação *dentro daquilo*. Você se diz - "sempre, neste momento, minha mão está aqui", mas um tempo pode mudar, então [a respeito da improvisação] a questão é sempre: o que permanece igual e o que é diferente?

MB: Então, é uma espécie de nível oculto de improvisação?

AB: É exatamente isso. Então, a interpretação [varia], por exemplo: a emotividade é sempre diferente; o tempo é sempre diferente. Mas o *quê*, o corpo, será o mesmo, embora o ataque seja muito diferente – então é exatamente isso.

MB: Você sabe o ponto de partida e o ponto final, e aí a viagem pode ser uma espécie de [improvisação]...

AB: O que poderia ser: o ponto de partida [está] aqui, e [o] ponto final aí. Então, entre aqui e aí, há um monte de variações. Mas se tem um público assistindo eles vão dizer sempre: - "ah, é a mesma peça – parece que tem algo diferente, mas eles não estão fazendo nada de diferente; mas é diferente".

MB: Depois de ler seus livros e refletir sobre as suas peças e a formação que você oferece, é possível perceber que o interculturalismo permeia seu trabalho em três níveis: na sua companhia; no processo explorado por você, por exemplo, a associação entre as técnicas Suzuki e *Viewpoints*; e através da presença de atores de culturas diferentes nas suas oficinas e nas oficinas conduzidas pelos seus atores. Então, baseado nisso, como você vê o interculturalismo no seu trabalho?

AB: Bem, eu li recentemente que o único jeito de não ficar velho é se confrontar constantemente com coisas que não fazem o menor sentido. E eu estou interessada nisso, já que estou ficando velha. Em outras palavras, o ser humano tende a suposições e definições – por isso, ser intercultural é um ato de sobrevivência como artista. Isso significa

que cada peça deve ter algo que não é conhecido, seja uma pessoa, ou uma ideia, ou uma língua que tenha sido incorporada. Para mim, torna-se cada vez mais importante, como uma escolha consciente, trabalhar interculturalmente. E isso pode se manifestar de muitas maneiras. Pode ser intercultural no sentido de países diferentes, mas também pode ser no sentido de tipos de profissão diferentes, por exemplo, que um físico quântico se envolva em um trabalho, ou que a temática seja algo com que você discorde - então é um tipo de interculturalidade diferente. Isso se torna central para a abordagem, para que não se envelheça, eu acho.

MB: Na verdade, seu trabalho também é muito interdisciplinar, você pode falar um pouco sobre isso também?

AB: Sim, tem isso também. Eu estou interessada no teatro que existe no momento em que você diz: "espera um minuto isso não é teatro, isso é ópera", ou "isso não é teatro, é dança", ou "isso não é teatro, é música", e quando [...] Eu sempre tenho a impressão de que na fronteira onde duas disciplinas se encontram tem uma área em ebulição que é muito viva. Quer dizer, o que é maravilhoso no teatro é que ele pode ser tantas coisas, pode ter tantos tipos diferentes de relação com o público. Então, eu acho que é sempre importante em cada projeto trabalhar com alguém de outra disciplina, ou trabalhar com um assunto que é interdisciplinar.

MB: Eu li no seu blogue que você também está interessada em neurociência. Para você, esse tipo de relação entre arte e ciência é importante?

AB: Sim, muito mesmo. Principalmente, porque eu acho que artistas e cientistas estão trabalhando, em alguns aspectos, nas mesmas questões. Por isso, se você observar historicamente e olhar para, digamos, 1915, que é um momento muito importante, você tem ao mesmo tempo [...] a descoberta do Princípio da Incerteza, por Werner Heisenberg, e a [publicação da] teoria Geral da Relatividade [de Einstein], mas no mesmo tempo você também tem o Cubismo de Picasso - de repente, a maneira como se pensa sobre arte e experiência [mudou]. Naquela época, no teatro também se fez algumas [descobertas]... Eu acho que uma das razões pelas quais *Viewpoints* é interessante, e pela qual as pessoas se interessam por *Viewpoints*, é porque o *Viewpoints* é realmente um reflexo de uma nova maneira de se criar, e uma nova maneira de se viver, que é não-hierárquica, da mesma forma que um computador ou um hipertexto é não-hierárquico. Portanto, ele é um reflexo de certas mudanças culturais que estão acontecendo - que os cientistas estão identificando, e os artistas estão encontrando formas para essas coisas.

MB: Muito interessante.

Beth Lopes: Qual é a sua percepção sobre a divulgação das suas práticas através das oficinas internacionais da SITI Company?

AB: Bem, é uma rua de mão dupla. Porque toda vez que trabalhamos internacionalmente nós mudamos, porque aprendemos alguma coisa. Então é um pouco egoísta... para nos desenvolvermos como artistas precisamos de relações internacionais, e precisamos ser contestados a respeito das nossas próprias ideias. Eu acho que cada vez que você traz aquilo a que você está acostumado no seu treinamento, por exemplo, para um ambiente onde aquilo significa algo diferente, isso nos permite olhar de um jeito diferente. Quero dizer, eu sempre acho que quando estou neste país [Estados Unidos] eu não sei quem eu sou, porque isso é tudo que existe, mas se vou para o Japão posso realmente ver o que significa ser deste país. Da mesma forma, se eu levar o meu trabalho, ou formação, para um contexto diferente: [por exemplo] duas semanas atrás eu trabalhei com adolescentes, eu nunca tinha feito isso antes, foi fantástico. Eu aprendi mais do que eles. Eles são como uma cultura diferente e eu fui muito nutrida por essa circunstância. É por isso que a noção de intercâmbio internacional é fundamental para a nossa missão, para o que estamos fazendo.

MB: Existe alguma ligação entre seu trabalho como diretora e seu trabalho como professora?

AB: Com certeza. Claro. Até o fim do comunismo, na Rússia, você poderia ter dois anos para ensaiar uma peça, certo? Agora talvez sejam dois meses, mas aqui nós temos três semanas, e é só isso! Então você não pode fazer investigação dentro do processo de ensaio. O ideal seria se nós tivéssemos dois anos para trabalhar em uma produção - eu não precisaria ser professora, ou seja, eu não teria que colocar a pesquisa aqui e ensaio ali. Então, como o nosso período de ensaio é tão curto - por razões financeiras - eu preciso da mesma forma de um tempo para fazer pesquisa. O trabalho como professora é o que me permite passar um tempo com os alunos nesse tipo de investigação. Eu também pensei - tem um equilíbrio - que [...] vem de uma noção que os médicos cirurgiões têm, eles dizem: um terço estudo, um terço prática, um terço ensino. E quando eu ouvi isso eu pensei: - Oh! Isso é o que eu preciso também! Eu preciso de um terço do tempo para estudar, um terço do meu tempo para prática, e um terço do meu tempo para ensinar. Se isso fica embaralhado, se essa proporção fica: dirigir muito e não dar aulas o suficiente, eu não fico tão saudável. Manter tempo o suficiente para o estudo, tempo suficiente para dirigir e tempo suficiente para ensinar [é primordial] - esses tempos têm de se manter em equilíbrio uns com os outros.

MB: Você pode situar o seu trabalho dentro do teatro contemporâneo? Eu sei que é uma pergunta complexa.

AB: Quando fui para a faculdade, estudei o que é hoje chamado de "estudos de performance", na NYU [New York University] - chamava-se na época "crítica de teatro" ou algo assim. Mas eu sempre me interessei pela relação entre: de onde o teatro vem e para

onde o teatro está indo, não só historicamente, mas antropológicamente e sociologicamente também. Meu trabalho tem sido pensar a respeito do passado de um jeito que me faça entender como as formas estão mudando. Assim, a minha missão na vida é alterar o DNA do teatro, transformá-lo de alguma maneira, e contribuir para esse desenvolvimento. É aí que se situa muito do nosso trabalho, é a razão pela qual às vezes você diria a respeito da SITI Company que é uma companhia que trabalha para outras pessoas de teatro, que ela lhes serve de inspiração. Mas tudo bem, porque é para ser assim mesmo, a gente pensa a respeito dessa área, para onde o teatro está indo culturalmente...

MB: Em termos de investigação sobre a linguagem do teatro ou em experimentação, você acha que, com a sua companhia, você tenta fazer uma pesquisa sobre a hibridação, em linguagens híbridas, também?

AB: Você quer dizer literalmente, línguas faladas?

MB: Não, em termos de códigos teatrais.

AB: Sim, a resposta é sim. E isso através de uma relação com a antropologia, a sociologia, e as formas tradicionais em que o teatro é comunicado e como essas formas vão se metamorfoseando. Refiro-me a como a percepção está mudando agora por causa da tecnologia, e o que isso significa em termos de teatro.

MB: Você está interessada em ultrapassar limites também, porque, por exemplo, essa experiência com a companhia da Martha Graham²... Você está interessada em romper limites, a não definir o que é teatro, o que é dança, o que são outros tipos de gêneros teatrais?

AB: Sim!

MB: Ok, então a última pergunta: você tem consciência da ressonância produzida no Brasil pela sua abordagem de *Viewpoints*, e você estaria disposta a conduzir um workshop no Brasil?

AB: Não e sim. [Risos] – Não, a Roberta Pereira me diz, certo, que as pessoas prestam atenção no Brasil. Não tenho a menor ideia, mas adoraria, sim.

MB: Porque o *Viewpoints*, [...] Suzuki também, mas principalmente o *Viewpoints* tem uma ressonância enorme no Brasil.

AB: Bem, é tão legal que muitos brasileiros vêm treinar com a gente, isso é fantástico, então estou me dando conta disso. Mas fico feliz por saber, obrigado pela informação.

Notas

¹ Entrevista realizada por Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto com a diretora Anne Bogart, em 11/02/2010, na sede da SITI Company, em Nova Iorque, durante o curso de inverno 2010 de Suzuki e Viewpoints, ministrado pelos atores da Companhia.

² Em 2010, Anne Bogart e a SITI Company foram convidadas para criar uma peça – *American Documents* – para a companhia de dança moderna Martha Graham Dance Company. A peça é baseada na obra homônima de Martha Graham de 1938. [N.E.].

ANNE BOGART é graduada em Artes pelo Bard College (1974), com Mestrado em Artes pela New York University's Tisch School of the Arts (1977). Fundou o Saratoga International Theatre Institute (SITI Company) com o diretor japonês Tadashi Suzuki, em 1992. Recebeu inúmeros prêmios, tais como: *Obie award* (duas vezes), *Bessie award*; e foi bolsista da Guggenheim. Atualmente é Profa. Me. da Columbia University. Dirigiu para a SITI Company, entre outros: *Radio Macbeth*; *Hotel Cassiopeia*; *Death and the Ploughman*; *La Dispute*; *Score*; *bobrauschenbergamerica*; *Room*; *War of the Worlds*; *Cabin Pressure*; *The Radio Play*; *Alice's Adventures*; *Culture of Desire*; *Bob*; *Going, Going, Gone*; *Small Lives/Big Dreams*; *The Medium*; *Hay Fever* e *Private Lives*; *Miss Julie*; e *Orestes*. É autora de vários livros que concernem o trabalho do ator, como: *A Director Prepares*, *The Viewpoints Book* e *And Then, You Act*.