



Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes - IdA

Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN

**Pablo Dílson de Almeida Magalhães - 20/0085387**

**VOZ E MOVIMENTO:**

**Uma análise da práxis de Zygmunt Molik**

Brasília

2022

**Pablo Dílson de Almeida Magalhães**

**VOZ E MOVIMENTO:**

**Uma análise da práxis de Zygmunt Molik**

Dissertação apresentada à Universidade de Brasília como pré-requisito parcial para obtenção do título de mestre em artes cênicas.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli.

Brasília

2022

**PABLO DÍLSON DE ALMEIDA MAGALHÃES**

**VOZ E MOVIMENTO:**

**Uma análise da práxis de Zygmunt Molik**

Projeto Expandido apresentado à Universidade de Brasília como pré-requisito parcial para obtenção do título de mestre em artes cênicas.

Orientador e presidente da banca: Prof. Dr. César Lignelli.

Brasília, 24 de Novembro de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. César Lignelli (presidente da banca)  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN - UnB)

---

Profa. Dra. Juliana Alves Mota Drummond (membro efetivo)  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei  
(PPGAC - UFSJ)

---

Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo (membro efetivo)  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia  
(PPGAC - UFU)

---

Prof. Dr. Lídia Olinto (suplente)  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN - UnB)

## Resumo

Esta dissertação tem por objetivo principal analisar as técnicas de trabalho vocal desenvolvido por Zygmunt Molik durante e após sua trajetória ao lado de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório. Aborda temas como “Os Ressonadores”, “O Alfabeto do Corpo” e um enfoque particular na condução de Molik em seu *workshop* solo “Voz e Corpo”. No que tange aos recursos metodológicos, a pesquisa conta com informações adquiridas a partir de uma entrevista com Giuliano Campo; descrições e análises dos registros audiovisuais *Acting Therapy* (1976), *Dyrygent* (2006) e *Alfabeto do Corpo* (2009); registros pessoais do autor acerca de um *workshop* realizado no Instituto Grotowski em 2019; e análises dos registros bibliográficos que tratam destas técnicas, abarcando autores da linha grotowskiana. A pesquisa aposta nestes múltiplos acessos buscando fornecer ao leitor uma perspectiva dialógica acerca do tema tratado.

**Palavras chave:** Voz, Movimento, Molik e Grotowski.

## Summary

The main objective of this dissertation is to analyze the vocal work techniques developed by Zygmunt Molik during and after his career with Jerzy Grotowski at Teatr-Laboratorium. It addresses topics such as “The Resonators”, “The Body Alphabet” and a particular focus on Molik's conduction in his solo workshop “Voice and Body”. With regard to methodological resources, the research relies on information acquired from an interview with Giuliano Campo; descriptions and analyzes of the audiovisual recordings *Acting Therapy* (1976), *Dyrygent* (2006) and *The Body Alphabet* (2009); author's personal records about a workshop held at the Grotowski Institute in 2019; and analysis of bibliographic records dealing with these techniques, including authors of the Grotowskian line. The research bets on these multiple accesses, seeking to provide the reader with a dialogic perspective on the topic addressed.

**Keywords:** Voice, Movement, Molik and Grotowski.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Renna Mirecka Executando os Exercícios Plásticos .....	58
Figura 2 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> – Puxar .....	87
Figura 3 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> – Empurrar .....	89
Figura 4 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> – Lançar .....	90
Figura 5 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Rotação dos Ombros.....	92
Figura 6 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Abertura do Plexo.....	93
Figura 7 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Rotação da Cabeça.....	94
Figura 8 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Um Parceiro Desconhecido no Chão.....	95
Figura 9 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - tocar o Céu .....	96
Figura 10 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Grande Cansaço .....	98
Figura 11 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Puxar o Sino.....	99
Figura 12 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - A Borboleta Procura uma Flor para Pousar .....	101
Figura 13 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Voar .....	102
Figura 14 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - A Cobra .....	103
Figura 15 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Lançar (do chão) .....	105
Figura 16 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Brincar com os Pés .....	106
Figura 17 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - A Grama Reagindo ao Vento.....	107
Figura 18 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Alcançar um Parceiro Atrás de Você .....	108
Figura 19 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Andar sem Sair do Lugar.....	109
Figura 20 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Andar na Água .....	110
Figura 21 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Correr sem Sair do Lugar .....	111
Figura 22 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Diálogo do Quadril com a Parede.....	112
Figura 23 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Esticar o Corpo Durante a Caminhada.....	113
Figura 24 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Brincar com a Pipa .....	114
Figura 25 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Abrir o Peito.....	115
Figura 26 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - Caminhar Livremente, Observando Galhos e Segurando-os .....	116
Figura 27 - Ação do <i>Alfabeto do Corpo</i> - No Chão, Chutar para Trás .....	117
Figura 28 - <i>Acting Therapy</i> - Molik Desbloqueando a Voz do Aluno - Parte 1 .....	142
Figura 29 - <i>Acting Therapy</i> - Molik Desbloqueando a Voz do Aluno - Parte 2 .....	143
Figura 30 - <i>Dyrygent</i> - Trabalho Individual dos Alunos.....	149
Figura 31 - <i>Acting Therapy</i> - Trabalho em Grupo .....	159
Figura 32 - <i>Dyrygent</i> - Exercício Final Levitação .....	163

# Sumário

Resumo	4
Summary	4
Lista de Figuras	5
Sumário	6
INTRODUÇÃO	7
<b>1º Relato Pessoal</b>	16
Capítulo 1: Ressonadores	18
<b>1.1 Da Voz aos Ressonadores</b>	18
<b>1.2 Perspectiva de Molik e Grotowski a respeito dos Ressonadores</b>	23
<b>1.3 O abandono dos Ressonadores</b>	37
<b>2º Relato Pessoal</b>	44
Capítulo 2: Partituras e Termos - Paralelos entre Grotowski e Molik	45
<b>2.1 Da Partitura ao Binômio Reprodutibilidade / Espontaneidade</b>	45
<b>2.2 Dos Impulsos ao Corpo - Memória / Corpo - Vida</b>	48
<b>2.3 Os Exercícios Plásticos</b>	53
<b>2.4 A perspectiva de Molik sobre as partituras</b>	59
<b>3º Relato Pessoal</b>	70
Capítulo 3: Alfabeto do Corpo	72
<b>3.1 A criação e funcionamento do Alfabeto do Corpo de Zygmunt Molik</b>	72
<b>3.2 As “Letras” do Alfabeto do Corpo</b>	83
<b>3.3 Improvisando com as Letras: Do Corpo à Voz</b>	119
<b>4º Relato Pessoal</b>	135
Capítulo 4: Desbloqueio Vocal - A Condução de Molik	137
<b>4.1 Voz e Vida no indivíduo</b>	137
<b>4.2 Voz e Vida em Grupo</b>	152
<b>5º Relato Pessoal</b>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
<b>6º Relato Pessoal</b>	176
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	177
APÊNDICE A - Entrevista traduzida	179
APÊNDICE B - Entrevista original	203

# INTRODUÇÃO

CAMPO: *E quem foi o criador desse sistema de exercícios?*

MOLIK: A Vida. Em outras palavras, eu mesmo. Não sei dizer o que foi minha inspiração porque nada vinha do exterior. Veio simplesmente do aprender e experimentar. Comecei porque estava interessado nesse tipo de pesquisa, na voz. Mas sabia quase nada. Tinha apenas vontade de fazer isso e a área me interessava. (CAMPO, MOLIK 2012:37-38).

Esta pesquisa partilha do mesmo interesse de Zygmunt Molik<sup>1</sup> pelo estudo da voz, e esta vontade, por sua vez, reflete em minhas próprias investigações acerca das possibilidades cênicas que a vocalidade do ator pode produzir. Entre estas inquietações, foi recorrente a seguinte pergunta: como as ações cinéticas podem potencializar a presença da vocalidade no espaço?

Partindo desta pergunta inicial, pude encontrar o autor Giuliano Campo<sup>2</sup> por meio do livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik (2012)*, livro este que se tornou a base desta dissertação e proporcionou também a pergunta central da pesquisa: Como se dá a práxis de Molik, em especial, no seu *workshop* “Voz e Corpo”?

Inspirada por estas questões e pela presente conexão entre voz e movimento como pilar fundamental das técnicas de Molik, esta pesquisa desatou a trilhar por registros bibliográficos, audiovisuais e até pessoais acerca do trabalho de Molik e Jerzy Grotowski com seu Teatro Laboratório e além, para sanar tais inquietações introdutórias, ou quiçá, ampliá-las.

Em suma, esta pesquisa objetiva contribuir com a bibliografia nacional acerca dos estudos da voz no campo das artes cênicas, mais especificamente, pela linha de pesquisa grotowskiana abordando as técnicas de trabalho vocal de Molik que são relativamente pouco dissertadas nas produções acadêmicas brasileiras.

É graças ao caráter subjetivo, intuitivo e até “xamânico” (CAMPO, 2012:19) destas técnicas e também devido à “tradição” (MOLIK, 2012:70) que Molik dizia seguir, que essa pesquisa utiliza como ferramentas metodológicas uma escrita dialógica baseada na entrevista com Campo, em análises de registros audiovisuais, relatos de experiências do autor no

---

<sup>1</sup> Ator do Teatro Laboratório. Mais informações em *IN MEMORIAM: Zygmunt Molik (1930-2010)* 2010

<sup>2</sup> Giuliano Campo é ator, escritor e diretor. Ele é ex-pesquisador associado do British Grotowski Project, <sup>2</sup> Giuliano Campo é ator, escritor e diretor. Ele é ex-pesquisador associado do British Grotowski Project, sediado na Universidade de Kent, Reino Unido. É membro do European Theatre Research Network (ETRN) e do Leverhulme International Research Network em colaboração com a escola do Teatro de Artes de Moscou (MXAT)

Instituto Grotowski e na revisão bibliográfica de Grotowski, Molik e demais autores desta linha, intuindo fornecer ao leitor múltiplos acessos aos temas tratados.

Estes acessos reúnem, em material audiovisual, a análise dos filmes *Acting Therapy* (1976) e *Dyrygent* (2006) e também do documentário *Alfabeto do Corpo* (2009) fornecendo transcrições de cenas e apontando visualmente os exercícios e termos presentes nos registros escritos. Em instâncias bibliográficas reúne, primordialmente, os diálogos entre Campo e Molik acerca dos temas de cada capítulo, ademais cria conexões com fundamentos do próprio Grotowski e com os desdobramentos de demais autores contemporâneos.

A entrevista realizada com Campo, autor do livro citado acima, vital para a presente dissertação, por sua vez reúne aprofundamentos de temas tratados ligeiramente nos registros bibliográficos; confirmações acerca da origem de termos e exercícios e suas conexões com as práticas do Teatro Laboratório; e demais informações inéditas acerca da estrutura do *workshop* “Voz e Corpo” de Molik, e também a respeito de importantes exercícios desta técnica como o *alfabeto do corpo*.

Para compreender melhor a análise proposta destes registros bibliográficos e audiovisuais e também as informações obtidas a partir do diálogo com Campo, será necessária uma breve contextualização histórica e conceitual dos trabalhos e pesquisas destes autores. Esta contextualização visa também abordar concepções de Grotowski que foram fundamentais para a criação e desenvolvimento dos exercícios, termos e técnicas relacionadas à práxis vocal de Molik que serão amplamente analisados no decorrer desta dissertação.

Para nos localizarmos temporalmente, a pesquisa utiliza o livro *The Grotowski's Source Book* (2006) de Richard Schechner e Lisa Wolford que divide a trajetória de Grotowski em diferentes fases em que cada uma está vinculada ao seu objetivo artístico e sua forma de trabalho em cada época. Tais fases são organizadas cronologicamente e divididas em: Fase teatral (1959 - 1969), Fase Parateatral (1969 - 1978), Teatro das Fontes (1978 - 1982), Drama Objetivo (1983 - 1986) e Arte como Veículo (1986 - 1999).

Desta linha temporal de Schechner e Wolford serão comentados exercícios e termos provenientes apenas da Fase Teatral (1959 - 1969) e sua transição para a Fase Parateatral (1969 - 1978) e que influenciaram na práxis de Molik após suas experiências como peça fundamental do Teatro Laboratório. Esta abordagem do trabalho grotowskiano visa exercícios como os ressonadores e os *exercícios plásticos* desenvolvidos por e serão discorridos nos capítulos 1 e 2. Enquanto que nos capítulos 3 e 4 será dissertado acerca do que ocorreu após 1985, abordando os exercícios e termos que compõem o *workshop* solo de



Molik, “Voz e Corpo”, criado anos após a dissolução do Teatro Laboratório, possuindo seu último registro em 2006.

Ainda no início da Fase Teatral, em meados da década de 50 na Polônia, Grotowski e Molik se conheceram nos acampamentos das escolas teatrais de sua época e a partir deste encontro permaneceram juntos até 1985. No período inicial, na Fase Teatral, fundaram o grupo “Teatro das 13 fileiras” em Opole e ao longo desta fase produziram 11 peças baseadas em textos teatrais, famosos poemas poloneses e até escritos bíblicos (no caso de *Apocalypsis Cum Figuris*<sup>3</sup>). Durante muitos anos deste período Molik era o único ator profissional da companhia e por isso vivenciou os protagonistas das produções até ocorrer a chegada dos atores Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieślak (protagonista de *O Príncipe Constante*<sup>4</sup>).

Grotowski mesmo nesta Fase Teatral já apresentava revoluções no fazer artístico, em especial na “modificação contínua das relações espaciais entre os atores e os espectadores, realizada em colaboração com o arquiteto Jerzy Gurawski, seu parceiro desde 1960” (CAMPO, 2012:266). Esta fase foi marcada, também, por uma autonomia na criação teatral frente a literatura dramática e um bom exemplo deste feito é a peça *Akrópolis*<sup>5</sup> baseada no poema de mesmo nome de Stanislaw Wyspianski, peça esta considerada por Peter Brook como “uma das obras primas teatrais do século XX” (2012:14).

Zygmunt Molik passou a ser reconhecido após desempenhar um papel protagonista em *Akrópolis* com uma performance que desfrutava de sua fisicalidade e vocalidade como ator em uma peça que, de acordo com ele, possuía “uma partitura que oscilava entre o canto e a fala. Tudo era exprimido como se houvessem notas muito específicas” (2012:219). No fim da peça, Molik agraciava os espectadores com um canto em que seu personagem “cantava quando tentava provocar uma disputa com Deus” (MOLIK 2012:222). Vale ressaltar que serão apontados nesta dissertação comentários acerca deste canto final e como este momento pode ter influenciado as práticas de Molik posteriormente.

---

<sup>3</sup> *Apocalypsis Cum Figuris* (1969) foi a última peça do Teatro Laboratório, seu processo de desenvolvimento e apresentação das muitas versões levou 12 anos. O foco do processo de criação desta peça era a investigação de formas pós-teatrais.

<sup>4</sup> *O Príncipe Constante* (1965) foi a peça teatral grotowskiana conhecida por ser o “ápice do método de atuação e da pesquisa de Grotowski” (CAMPO, 2012:272) provenientes da busca pelo *teatro pobre* no trabalho com o *impulso*.

<sup>5</sup> Grotowski, em 1962, ao se inspirar no poema de Wyspianski para criar sua obra, transferiu o contexto para Auschwitz dirigindo a peça na perspectiva dos judeus confinados nos campos de concentração, e assim, atualizando-a para a conjuntura política pós nazista da época. Nesta versão “os atores eram os mortos ressuscitados dos crematórios e os espectadores eram os vivos” (CAMPO 2012:270).

Dois anos depois, em meados de 1964 - 1965, Grotowski juntamente com Molik, Ludwik Flaszen (diretor literário do grupo) e com a atriz Rena Mirecka<sup>6</sup> fundaram o Teatro Laboratório em *Wroclaw*. Este novo grupo ficou conhecido pelo seu forte caráter experimental em que o objetivo principal nunca foi a criação de entretenimento para o público por meio de realizações técnicas e habilidades direcionadas, mas sim, estimular o ator a buscar um trabalho sobre si mesmo.

Molik, ao longo de todo o período do Teatro Laboratório, foi o ator que mais se aprofundou no trato vocal, tanto no seu próprio quanto no de seus colegas. Nas palavras de Campo, este retrata a atuação de Grotowski e Molik no Teatro Laboratório da seguinte forma:

Enquanto Grotowski, o guia ‘espiritual’ da companhia, desenvolvia suas habilidades como diretor teatral e teórico com a colaboração do diretor literário Ludwik Flaszen, ele também trabalhava ao lado de Molik no desenvolvimento dessa inovadora maneira de trabalhar com a voz, que é, ainda, altamente influente no teatro contemporâneo”. (CAMPO 2012:14).

Foi durante este período, no Teatro Laboratório, por meio das investigações do trabalho do ator sobre si que Grotowski chegou a desenvolver o tão famoso *teatro pobre*. Este teatro de Grotowski se manifestou em oposição ao “teatro rico” ou “teatro sintético” como ele próprio chamava as produções teatrais de sua época que eram glamourizadas por buscarem ser uma síntese de todas as artes. Esta opção estética se contrapõe à busca de Grotowski pela “essência” da arte teatral, aquilo que é do teatro e de mais nenhuma outra arte, o que ele chamou de *o teatro pobre*.

Durante essas pesquisas, Grotowski, por meio do trabalho sobre as *ações físicas*, desenvolveu o termo *impulso* e passou a buscá-lo em seus atores como ponto primordial da atuação. Nesse sentido, "Grotowski (2007, p. 220) associou o Impulso iniciado no interior do corpo do ator a uma catapulta que o lança corretamente em direção à Ação. Destacou o fato de que, mesmo sem aparecerem, as Ações Físicas estão no corpo, na forma de ‘in/pulso’” (RICHARDS, 2012:108). Este pode ser considerado o termo mais importante desenvolvido por Grotowski e proporciona até hoje diversas publicações no meio acadêmico. Ademais, serão investigadas as possíveis influências destes termos nos criados por Molik.

Grotowski acreditava que o ator alcançaria estes *impulsos* após passar por um processo de “desautomatização”, liberando assim o que ele chamava de *corpo-vida*<sup>7</sup>. Durante a busca pelo *corpo-vida*, Grotowski pôde notar detalhes no movimento de cada ator,

---

<sup>6</sup> Uma das mais antigas integrantes do Teatro Laboratório

<sup>7</sup> Importante ressaltar que tanto estes termos quanto os exercícios grotowskianos serão amplamente dissertados no capítulo 2: Partituras e Termos - Paralelos entre Grotowski e Molik.

características específicas em suas movimentações, e estes detalhes passaram a ser o objeto de estudo dos *exercícios plásticos (plastiques)* desenvolvidos por Mirecka. Este foi um dos exercícios que o grupo utilizou para desbloquear o *corpo-vida* e chegar no “nível dos *impulsos* e da motivação” tanto para estudos pessoais quanto para a composição de suas últimas peças. Posteriormente, este exercício serviu como uma das bases para a criação do *Alfabeto do Corpo* desenvolvido por Zygmunt Molik e que será analisado no capítulo 3.

Após diversas revoluções nas encenações de suas peças na Fase Teatral, muito aprofundar nos “trabalhos do ator sobre si”, na busca pelo *impulso* como fator primordial da atuação (experimentando o ápice dessa ferramenta metodológica em suas peças finais *O Príncipe Constante* e *Apocalypsis Cum Figuris*), e também depois do contato com outras culturas em diversas viagens à Ásia (especialmente China e Índia), Grotowski decidiu abandonar os palcos e passou do “Teatro dos Espetáculos” para “as novas fronteiras da pesquisa pós-teatral que ele chamou de ‘Parateatro’, ou de ‘Teatro das Participações’” (CAMPO 2013:274). Este novo fazer artístico era fundamentado em improvisos que duravam horas e agregavam alguns atores do Teatro Laboratório, muitas vezes como uma espécie de líderes, e aqueles que, em uma perspectiva convencional do teatro ocupariam a função de "espectadores", neste caso não observavam apenas, mas também participavam da ação improvisada.

Tanto Molik quanto Mirecka, Cieslak, Flaszen, Cynkutis dentre outros desenvolveram junto a Grotowski todos estes termos, técnicas e até visões teatrais distintas. Grotowski, durante todo o período do teatro laboratório, acabou por ajudar Molik no desenvolvimento dessa diferenciada forma de se trabalhar com a voz dos atores. Seguindo adiante neste período, pelo Parateatro e além, Molik continuou aperfeiçoando seus princípios metodológicos de trabalho vocal e teve oportunidade de testá-los em seu *workshop* “Voz e Corpo” abordando diversos atores de diferentes nacionalidades.

Alguns exercícios deste *workshop* começaram a ser desenvolvidos durante este período do Parateatro em meados de 1970 até se tornarem o curso que seguiu sendo ministrado por Molik após a dissolução do grupo em 1984. O *workshop* ocorreu até meados dos anos 2000 tendo seu último registro de vídeo realizado em 2006 no documentário *Dyrygent*.

Com o passar dos anos esses princípios metodológicos de trabalho vocal foram sendo aprimorado e acabou por gerar desde técnicas para utilizar e desbloquear a voz, como é o caso dos ressonadores e do *alfabeto do corpo*, até caros termos sobre o assunto como *voz*

*orgânica, voz plena e Vida*<sup>8</sup>, sendo este último, uma terminação de Molik estreitamente vinculado aos termos *impulso* e *corpo-vida* desenvolvidos por Grotowski. Tanto estes termos quanto os exercícios citados serão os principais materiais a serem abordados no decorrer desta pesquisa.

Isto posto, após uma breve contextualização histórica/conceitual, esta dissertação tem como objetivo analisar a práxis de trabalho vocal de Molik, dividindo o corpo do texto em 4 partes: Os Ressonadores; Partituras e Termos; O Alfabeto do Corpo; e O Desbloqueio Vocal. Salienta-se que os termos e exercícios dessas 4 partes foram desenvolvidos e trabalhados ao longo de toda esta trajetória de Molik junto à Grotowski durante a Fase Teatral, a Fase Parateatral e além. Devido a isso, estes exercícios estão estreitamente relacionados aos termos supracitados na contextualização.

O primeiro capítulo trata dos ressonadores buscando criar um paralelo entre como este termo é comumente abordado por professores de canto e fonoaudiólogos e como foi abordado no teatro por Molik e Grotowski. Intui-se aqui uma comparação entre os ressonadores vocais provenientes das cavidades de ressonância do corpo (vertente anatomofisiológica) e o que Grotowski e Molik enxergavam como ressonadores, utilizando diversas outras partes do corpo como “cavidades de ressonância” e até mesmo o corpo inteiro como um ressonador único. Um dos objetivos deste capítulo é a criação de pontes entre os conhecimentos provenientes das artes cênicas e os de outras áreas das artes, em especial com os da música, devido este termo ressonadores ser abordado em ambas as áreas possuindo, por vezes, diferentes interpretações.

Ressalta-se que analisar esta técnica nos possibilita compreender o caminho traçado por Grotowski e Molik no desenvolvimento de seus princípios metodológicos visto que, após algum tempo, os ressonadores foram “superados” pelo grupo.

No segundo capítulo serão abordadas as “Partituras e Termos: Paralelos entre Grotowski e Molik”. Aqui serão realizados paralelos entre os termos criados por ambos os autores, apontando as influências que o trabalho de um teve na práxis do outro. O trabalho com partituras, presente tanto em Molik como em Grotowski, será a linha principal deste capítulo. Essa técnica visa uma “partituração” precisa dos movimentos do corpo do ator, suas relações psicofísicas, suas entonações e demais modulações vocais proporcionando um aperfeiçoamento na técnica baseado em repetições e improvisações dos elementos estruturantes.

---

<sup>8</sup> Neste termo, especificamente, a primeira letra da palavra aparecerá sempre em maiúsculo devido a forma como Campo e Molik o tratava. Chamavam esta vida de uma “Vida com V maiúsculo”.

No terceiro capítulo será dissertado sobre as raízes e inspirações que Molik utilizou para criar o seu *alfabeto do corpo* que consiste em um conjunto de ações específicas realizadas com o intuito de desbloquear a voz. Será abordada a relação entre partituração e improvisado presente também neste exercício dando enfoque tanto na ação de cada “letra” do *alfabeto* quanto nas ações improvisadas posteriormente. Neste capítulo será levada em conta a origem destes movimentos desde as adaptações de exercícios de algumas práticas Orientais e Europeias até inspirações nos movimentos provenientes dos exercícios utilizados pelo Teatro Laboratório.

No quarto capítulo será abordada a condução de Molik durante seu workshop “Voz e Corpo” acerca do desbloqueio da voz dos alunos. Esse é um dos momentos mais intuitivos na práxis deste princípio metodológico, em que o exercício consiste em fazer, como orientador, o que o aluno “precisa que seja feito” por meio de comandos, proposições, estímulos, direções e até interferências físicas no corpo do ator em meio à uma livre improvisação vocal e física. Neste momento, “a explicação de Molik sobre seu trabalho nos leva a pensar que se trata de algo ‘xamânico’” (CAMPO 2012:19).

Ainda neste capítulo, buscar-se-á dissertar sobre a capacidade do ator de produzir esta *Vida* também a partir da voz cantada por meio de vocalizações e melodias improvisadas tanto em grupo quanto sozinho. Neste capítulo caberão comentários acerca do canto final de Molik em Akrópolis e a forma como este processo pode ter influenciado na práxis de Molik após o Teatro Laboratório.

Por fim, nas considerações finais, tendo consciência do caráter subjetivo, intuitivo e “xamânico” desta prática e levando em conta a “Tradição” na transmissão de conhecimento a qual Molik diz seguir, será proposta uma reflexão final acerca das dificuldades que essas características podem gerar na disseminação desta práxis. Tal reflexão aborda tanto os objetivos dos autores no tocante ao alcance de suas técnicas quanto o possível papel da pesquisa acadêmica no legado destes autores. A seguir, um trecho dos diálogos que Molik e Campo tiveram quanto às suas particularidades na transmissão de conhecimento:

CAMPO: Acredito que a transmissão direta da experiência possa se tornar conhecimento e, principalmente, no teatro, exista apenas como uma conexão entre a teoria e a prática em uma relação dialética sobre formas e princípios. Como é que isso funciona pra você?

MOLIK: Acredito que deve acontecer naturalmente. Se estamos juntos durante um, dois, três ou cinco dias, a transmissão deve acontecer de forma natural. E de que outra maneira poderia acontecer? De forma consciente? Não posso fazer de maneira consciente. Faço junto com o aluno. Juntos, e assim acontece a troca. É o que estamos fazendo agora, estou doando alguma coisa e você está doando de volta pra

mim. E o processo é assim, é mútuo e caminha dessa forma. Tento não ensinar, não sou professor, sou como um guia e tento guiar alguém, mostrar um caminho, uma estrada. E é apenas isso, ele tenta me seguir, responder para mim, e a transmissão segue desse jeito. Não é que explico muito e o pupilo fica cada vez mais inteligente, porque não é o propósito da nossa relação. (p.129 a 131).

No intuito de auxiliar na compreensão destas técnicas desenvolvidas por Molik, a pesquisa visa fornecer, ao longo de todo o corpo do texto, um acesso visual a esta práxis utilizando como ferramenta metodológica a análise dos filmes documentais *Acting Therapy* (1976), *Dyrygent* (2006) e *Alfabeto do Corpo* (2009) visto que estas obras revelam a evolução deste trabalho vocal ao longo dos anos devido à data de suas exibições (1976 - 2009). O Autor Giuliano Campo anexou por meio de um CD estes filmes em seu livro que, como já explicado, é o principal alicerce desta dissertação.

O filme *Acting Therapy*<sup>9</sup> (1976) aborda o período do Parateatro e consiste em filmagens documentais de sessões ministradas pelos atores do Teatro Laboratório Antoni Jahołkowski, Stanisław Scierski, Mirecka e o próprio Molik. Neste filme, além de retratar alguns exercícios que vieram a influenciar na construção do *workshop* “Voz e Corpo”, é possível visualizar a condução de Molik enquanto tentava “desbloquear” a voz de um dos alunos.

O filme *Dyrygent*<sup>10</sup> (2006), palavra polonesa que significa “maestro”, foi gravado em um dos espaços do Teatro Laboratório no interior da floresta Brzezinka em Wrocław - Polônia e retrata o *workshop* “Voz e Corpo” de Molik proporcionando cenas dos atores trabalhando partituras vocais, algumas ações do *alfabeto do corpo*, momentos da condução de Molik ao tentar desbloquear a voz dos alunos. Para além de abordagens individuais, o filme também exhibe cenas do trabalho de Molik com a voz em grupo, desenvolvendo-os como um coro de melodias improvisadas em meio aos estímulos que ele efetuava “como um maestro”.

Já o filme *Alfabeto do Corpo*<sup>11</sup> (2009) exhibe o ator Jorge Parente efetuando a maiorias das ações do *alfabeto do corpo*; em um segundo momento mostra o ator realizando uma improvisação livre com estes movimentos; em um terceiro momento exhibe um improviso por entre estas “letras” do *alfabeto* agora com o *impulso* sendo guiado pela voz; e por fim revela uma conversa entre Campo e Molik comentando o filme enquanto o assistem. Tanto este filme quanto os registros fotográficos das “letras” do *alfabeto do corpo* presentes neste

---

<sup>9</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8>

<sup>10</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw>

<sup>11</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk>

mesmo CD<sup>12</sup> e livro de Campo são materiais imprescindíveis para o capítulo 3 desta dissertação.

Quanto a esse generoso trabalho realizado por Campo ao reunir estes raros registros audiovisuais e fotográficos à um livro completamente escrito em diálogos transcritos de 7 entrevistas realizadas com Molik, o autor adverte que “Tanto o Livro quanto os vídeos que acompanham a obra são meros vestígios que ilustram seu trabalho [de Molik] através de sombras e signos que o observador estudioso deve utilizar de maneira pessoal, não como mandamentos a serem seguidos” (CAMPO 2012:18).

Evitar criar um manual prático do trabalho vocal ou até “mandamentos a serem seguidos” sempre foi uma preocupação para Campo durante a composição de seu livro e esta preocupação é dividida por Molik e Grotowski desde o início de suas pesquisas no Teatro Laboratório na abordagem do “trabalho do ator sobre si”. Devido a isso, tanto Grotowski e Molik quanto os autores Giuliano Campo e Eugênio Barba parecem prezar, por vezes, por uma escrita dialógica<sup>13</sup> (BAKHTIN, 2009), muitas vezes baseadas em transcrições de entrevistas como é visto nos livros *Trabalho de Voz e Corpo* (2012) e *Para um Teatro Pobre* (2009<sup>14</sup>).

Intuindo seguir o mesmo dialogismo, a dissertação conta como ferramenta metodológica a realização de uma entrevista com Campo acerca dessa técnica de trabalho vocal de Molik. Pretende-se manter no corpo do texto um diálogo com o autor contando inclusive com comentários acerca da visualização deste princípio metodológico de trabalho vocal nos filmes analisados. Este empenho por uma escrita em diálogo e, por consequência, o uso de entrevistas transcritas, além de se aproximar esteticamente da escrita contida nos livros de Molik e Grotowski também tem o importante papel de evitar construir um “manual prático”, buscando refletir de certa forma, a “tradição” seguida por Molik.

Tais pontos são defendidos pelo próprio Giuliano Campo ao escrever o citado livro acerca dos princípios metodológicos de Molik, logo nas primeiras páginas ele adverte que “[...] desde o princípio estava claro que, devido à abordagem específica de Molik, a forma final deste documento não deveria ser a de um manual prático. Tomei cuidado para remover

---

<sup>12</sup> Abreviação da palavra de língua inglesa *Compact Disc*. Trata-se de um disco óptico digital utilizado para armazenamento de dados.

<sup>13</sup> A linguagem **dialógica** empregada na constituição enunciativa dos discursos abrange diálogos sistematizados em uma relação de troca e de negociação de sentidos por parte dos interlocutores (Bakhtin, 2009).

<sup>14</sup> Esta data é referente à última edição do livro, edição esta que foi utilizada como bibliografia da presente dissertação. Este livro foi publicado pela primeira vez em (1968).

qualquer coisa que pudesse levar o leitor a procurar receitas acerca do que fazer” (CAMPO 2012:18).

Resumindo os recursos metodológicos utilizados pretende-se fornecer uma visão conceitual fundamentada nos registros bibliográficos da práxis Molik e Grotowski. Quanto aos acessos audiovisuais, visa expor o trabalho vocal de Molik por meio da análise dos filmes *Acting Therapy*, *Dyrygent* e *Alfabeto do Corpo*. Tal análise busca exibir partes dos exercícios vocais e da condução de Molik nos mesmos. Por fim, unindo as informações provenientes da retroalimentação entre as instâncias bibliográficas e audiovisuais, a pesquisa visa utilizar a entrevista com Campo para amalgamar os conteúdos abordados, proporcionando atualizações de informações, aprofundamentos de temas tratados superficialmente, apontamentos importantes acerca dos exercícios e da estrutura do *workshop* “Voz e Corpo”. Tudo no intuito de fornecer ao leitor um acesso dialógico aos registros desta práxis vocal de Molik.

Ademais, quanto às possibilidades que este entrelaçamento de instâncias e escrita dialógica pode gerar, faço das palavras de Campo as minhas: “Espero que um cortejo atento entre os três filmes e o livro ofereça uma imagem aceitável, ainda que limitada, do trabalho de Voz e Corpo de Molik, tanto com indivíduos como com grupos” (CAMPO 2012:19).

## **1º Relato Pessoal**

Aqui me dirijo diretamente a você, leitor, e contarei algumas de minhas experiências relacionadas às vivências no curso “*from ember to a flame*” (da brasa à chama) do Instituto Grotowski em Wrocław (Polônia), curso este ministrado na chácara do antigo Teatro Laboratório, como citado, no interior de uma abundante floresta chamada *Brzezinka*. Esta experiência foi fundamental para que eu trilhasse os caminhos teóricos e práticos que culminaram na presente pesquisa.

Foi em setembro de 2019, nos meus recém 23 anos de idade, que cheguei ao centro da acolhedora cidade de Wrocław juntamente com meu amigo de vida e companheiro de cena Enrico Scodeller. Cansados das longas horas de voo atravessando o oceano até chegar a Portugal, e das várias viagens de ônibus e trens cruzando toda a Europa Ocidental até culminar na Polônia, finalmente encontramos nossa turma e professores do curso em frente a sede do Instituto Grotowski. Eles apenas aguardavam nossa chegada para que pudéssemos todos nos dirigir ao interior da floresta, rumo à chácara em que Grotowski, Molik, Mirecka, Cieslak e tantos outros desenvolveram suas técnicas.



Este curso é estruturado de forma que aborda, assim como no *workshop* de Molik, os seguintes dois principais pilares: voz e corpo. Ressalto que por mais que esta divisão estivesse bem delimitada, a práxis deste *workshop* utiliza técnicas de trabalho com a voz em concomitância a práticas com ações cinéticas.

Foi ministrado pelos professores Przemysław Błaszczak<sup>15</sup> e Joanna Kurzyńska<sup>16</sup> e, no caso deste curso, em um dos pilares estava Kurzyńska que cuidava da parte vocal ensinando desde os ressonadores até a prática dos cantos ritualísticos. No outro pilar estava Błaszczak que trabalhava a parte corporal agregando desde exercícios do teatro físico europeu até práticas de artes marciais de culturas asiáticas.

Pretendo relatar momentos em que trabalhei os ressonadores juntamente aos professores do Instituto e pontuar as demais formas de trabalho vocal utilizadas durante esse *workshop*; viso também relatar como se davam algumas das práticas físicas deste curso e os exercícios inspirados na práxis de outras culturas, assim como fez o próprio Grotowski em relação à China e à Índia; ademais mostrar como se dava a estrutura do *from ember to a flame* e a forma como o conhecimento era transmitido, pontuando aqui as semelhanças com o *workshop* “Voz e Corpo” de Molik.

Busco dividir estas experiências com o intuito de mostrar ao leitor parte das práticas que o Instituto Grotowski tem se debruçado atualmente (cerca de 2019). Este curso possui um vídeo<sup>17</sup> de divulgação que será utilizado aqui como breve registro documental de algumas atividades. Ademais, estes relatos também demonstram minha perspectiva nesta pesquisa expondo a visão de um pesquisador / ator que possui afinidades artísticas com estas linhas grotowskianas abordadas. Por mais que se faça presente tal admiração pelos autores trabalhados, ressalto aqui que a pesquisa visou trilhar por um caminho acadêmico que mantivesse certo distanciamento do objeto de pesquisa na tentativa de evitar passionalidades.

---

<sup>15</sup> Przemysław Błaszczak é ator, diretor e professor. Desde 1995 é associado ao Instituto Grotowski (até 2007 ao Centro Grotowski). É fundador e líder do *Kokyu Studio*, operando desde 2016 no Instituto Grotowski. Desde 2005, pratica a arte marcial japonesa *aikido* (atualmente 2º DAN). Em 2005, esteve no Japão a convite de Toshi Tsuchitori, treinando sob sua supervisão a técnica *shintaido* - um sistema japonês que integra o corpo e a voz através de treinos baseados no karate tradicional. Em 2013-2016, ele foi o líder do *Two Paths Studio* operando dentro do programa de pesquisa *Body Constitution* do Instituto Grotowski. Informações adquiridas do site: <https://grotowski-institute.pl/>

<sup>16</sup> Joanna Kurzyńska é atriz, cantora, multi-instrumentista, compositora e professora. Graduada, no instrumento violino, pela Academia de Música Karol Lipiński em Wrocław. Atualmente associada ao *Studio Kokyu* do Instituto Grotowski. Agraciada com a Bolsa Criativa da Ministra da Cultura e Patrimônio Nacional, que iniciou sua trajetória original de pesquisa: *Voice In Progress*. É apaixonada pelas técnicas de liberação da voz natural no processo de trabalho com o ator, com especial atenção às técnicas de Grotowski e ao método de Kristin Linklater. Homenageada com a Medalha de Mérito da Cultura Polonesa em dezembro de 2021. Informações adquiridas do site: <https://grotowski-institute.pl/>

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Gv5a6qPodYs>

# Capítulo 1: Ressonadores

## 1.1 Da Voz aos Ressonadores

Existe uma profunda conexão entre estímulos e impulsos físicos e a voz; que provocar fisicamente o corpo abre canais que libertam a voz. Sempre pensei que apesar do uso da voz fazer parte da fisiologia do corpo, é evidente que a voz é também uma conexão para algo além do corpo. Por isso que trabalhar com a voz pode ser tão poderoso. (CAMPO, 2012:29).

Esta afirmação de Campo exposta acima é resultado de reflexões teóricas e práticas realizadas em meio a entrevistas com Molik. Tal conclusão de Campo soa como uma “epifania” que parece inclusive relacionar-se com alguns questionamentos realizados no início da introdução desta dissertação: como trabalhar “corpo e voz<sup>18</sup>”, explorando nesta relação, como as ações cinéticas podem potencializar a presença da vocalidade no espaço?

Ademais evidencia um pouco da abordagem que Grotowski e Molik possuem em sua práxis vocal, em especial após o aprofundamento no “trabalho do ator sobre si”. Ao comentar sobre a voz ser também “uma conexão para algo além do corpo”, Campo demonstra que os autores não se limitam às visões anatomofisiológicas que comumente os fonoaudiólogos e os professores de canto possuem acerca do aparelho fonador. Tal perspectiva é explicitada quando estes comentam sobre os Ressonadores.

Sendo assim, para dar início a este capítulo será exposto um pouco da compreensão que Grotowski e Molik possuem acerca da produção vocal. Em seguida, será exibido sinteticamente a forma anatomofisiológica que alguns professores de canto abordam o tema realizando paralelos com as visões grotowskianas. Por fim, é relatado como alguns professores de canto entendem especificamente o funcionamento dos ressonadores levantando os principais pontos de fricção com a compreensão de Grotowski e Molik que serão amplamente dissertados na próxima seção, em 1.2.

Dando seguimento ao entendimento do processo de produção vocal, para Grotowski é importante que seja prestada uma especial atenção para a qualidade e eficácia da projeção vocal “para que o espectador não apenas ouça perfeitamente a voz do ator, mas que também

---

<sup>18</sup> Ressalta-se que essa terminologia “corpo e voz”, por mais que soe sectária ao separar a voz do corpo, é utilizada por Grotowski e Molik como uma abordagem do trato vocal em concomitância a uma atividade cinética, em outras palavras, seria um trabalho com a voz em conjunto ao movimento.

seja penetrado por ela como se fosse estereofônica<sup>19</sup>. O espectador deve ser cercado pela voz do ator como se ela viesse de todas as direções<sup>20</sup> e não apenas do ponto onde o ator está” (2013:108). O autor ainda adverte que a voz só atinge esta qualidade sob duas condições: a primeira é que “A coluna de ar que emite o som deve escapar com força sem encontrar obstáculos (por exemplo, uma laringe tensionada ou subdeslocada, ou a abertura insuficiente dos maxilares)” (2013:108); e a segunda condição seria a de que “o som deve ser amplificado pelos ressonadores fisiológicos” (2013:109).

Ressalta-se que esta é a visão de Grotowski e possivelmente também de seus atores do Teatro Laboratório, durante a fase Teatral, e devido a isso não representa uma forma universal de se encarar a práxis vocal, mas sim a trajetória que o grupo decidiu trilhar nesta época. Por vezes, ao longo da presente dissertação, nos depararemos com algumas colocações que podem parecer um tanto deterministas por parte de Grotowski e Molik ou mesmo desconectadas do funcionamento do aparelho fonador.

Dando seguimento, os obstáculos citados acima que atrapalham a coluna de ar a chegar até a ressonância são reiterados diversas vezes por Grotowski, em especial os bloqueios relacionados à laringe que parecia preocupá-lo. De acordo com o autor, estes bloqueios podem vir a “fechar a laringe” (tensionar ou subdeslocar) sendo esse o maior perigo para o ator que busca “liberar a voz”. Segundo Grotowski pode-se observar um “fechamento” quando:

- a) A voz estiver monótona;
- b) Tivermos a sensação concreta de que a voz está na garganta;
- c) Escutarmos um ligeiro ruído durante a inspiração;
- d) O Pomo de adão se move para cima;
- e) Os músculos na parte de trás do pescoço estiverem contraídos;
- f) Os músculos sobre o queixo estiverem contraídos
- g) O maxilar inferior estiver muito para trás (2013:112).

Grotowski ainda associa a liberação destas tensões com um alongamento da musculatura interna da boca<sup>21</sup>, de acordo com ele, "a laringe se abre quando a pessoa

---

<sup>19</sup> “Relativo à estereofonia; diz-se do som e dos aparelhos que produzem a impressão de um espaço sonoro” (<https://www.dicio.com.br/estereo/>). O Som estéreo é proveniente de duas caixas de som que dividem sua massa sonora em dois canais.

<sup>20</sup> Importante ressaltar que nesta etapa da vida de Grotowski nos anos 60 e 70, o mundo ainda não conhecia o áudio 5.1, proveniente de cinco caixas de som diferentes, tampouco conhecia os atuais fones de ouvido. Estes recursos sonoros atualmente nos entregam uma espacialização sonora mais complexa que a proveniente do estéreo. Devido este fato, a citação abordada acima pode parecer datada.

<sup>21</sup> O termo “boca” é utilizado por Grotowski nesse caso, mas parece estar relacionado, fisiologicamente falando, à expansão da região muscular denominada “palato mole”, localizada acima da língua (no “céu da boca”) e anterior ao “palato duro”.

experimenta a sensação de ter muito espaço na parte de trás da boca (como quando você boceja)” (2013:112). Contudo esta passagem parece ser a etapa final da produção vocal, por outro lado Molik exemplifica para Campo como é, na sua visão, o processo de surgimento da voz e por quais caminhos anatômicos e “imagéticos” esta percorre:

O som sempre nasce na base da coluna vertebral. [...] É sempre esta a fonte do som. [...] A través dos pés, das pernas, da parte inferior das pernas, da parte superior das pernas, dos quadris, e assim você dá a você mesmo a energia para criar o som. [...] e então ele passa por diferentes ressonadores e pode ser moldado. (2012:177).

Esta perspectiva de que o som teria seu surgimento na base da coluna vertebral certamente está mais vinculada à possíveis ignições psicofísicas e recursos imagéticos do que apoiado propriamente na anatomia e fisiologia do aparelho fonador. Dando seguimento, por fim, Grotowski passa a aplicar o que posteriormente veio a denominar “via negativa”, uma forma de trabalho que visa ressaltar tudo aquilo que o ator não pode fazer com essa práxis. Quanto a essa abordagem pela via negativa de Grotowski dentro do tema voz temos:

Atualmente sei muito mais sobre o que não deveriam fazer com a voz, do que sobre o que deveriam fazer. Mas essa ciência: o que não deveria fazer é, a meu ver, muito mais importante; quer dizer que não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha. Talvez devam trabalhar falando, cantando, mas não devem trabalhar a voz, devem trabalhar com todo o seu ser, com todo o corpo. (2007:158).

Esta pequena reunião de trechos bibliográficos intui dar os primeiros passos no entendimento do leitor acerca das práticas de Grotowski e Molik, para que este possa se habituar a termos complexos, falas deterministas e caminhos de compreensão diferentes das comumente retratadas na ciência. A seguir, uma breve explicação acerca do funcionamento do aparelho vocal na perspectiva de Mônica Marsola e Tutti Baê. Para os autores o aparelho vocal se divide em três distintas e complementares partes: O aparelho respiratório; o aparelho fonador, em que consistem os articuladores; e por fim, os ressonadores.

Neste esquema, o aparelho respiratório seria “por onde o ar entra e passa (vias aéreas e pulmões)”;

já o aparelho fonador seria “onde o ar se transforma em som ao passar pelas cordas vocais<sup>22</sup> [...] localizadas na laringe”; é neste aparelho que estariam situadas também os articuladores que, dentre suas várias funções na formatação do som e produção de fonemas, também possuem a função de “receber o som da laringe (pregas vocais) e dirigi-lo para o

---

<sup>22</sup> Se considerarmos uma perspectiva anatomofisiológica o termo mais correto seria “pregas vocais” uma vez que este remete mais fidedignamente à sua forma.

aparelho ressonador”; esses ressonadores, dentre outras funções, por sua vez, irão “influir na cor (timbre), sonoridade e amplitude da voz [...] a outra função é ajudar na formação dos fonemas” (2000:13-15).

Após relatar como a voz é gerada e guiada pelo corpo até chegar aos ressonadores, Marsola propõe dividir esses ressonadores em duas classes: Os ressonadores inferiores localizados na faringe, traqueia, brônquios e pulmões; e os ressonadores superiores situados nas cavidades bucais e cavidades da face. Ademais, Marsola e Baê concluem que “o aparelho ressonador é o local de onde se tira a qualidade do som e sua amplitude” e ainda ressaltam que quase poderíamos afirmar que “todos os ossos do corpo entram em uma vibração para o canto” (2000:116).

Olhando agora por outra perspectiva, para Mckinney seriam no total sete áreas que poderiam ser consideradas como ressonadores vocais. Ao abarcar desde a região do peito e subindo em direção à traqueia, Mckinney considera como ressonadores a laringe, a faringe, a cavidade oral, as cavidades nasais e os seios paranasais e frontais. Para este autor “Ressonância é o processo pelo qual o produto básico de uma fonação é enaltecido em timbre e / ou intensidade pelas cavidades cheias de ar” (2005:120) <sup>23</sup>.

Para além das cavidades de ressonância anteriormente citadas, Mackinney parece considerar a região do peito também como um possível ressonador, tal afirmação se contrapõe à perspectiva de Richard Miller (1993) sobre o assunto quando este afirma que os pulmões não funcionam como ressonadores e que a “voz de peito” (*voce di petto*) ou o “ressonador peitoral” fazem parte dos “mitos” que giram em torno da produção vocal. Miller inclusive opina acerca das tentativas de se utilizar, como cavidades de ressonância, partes do corpo que não possuem essa função, quanto a isso afirma que “eles [os cantores] não devem ingenuamente induzir respostas em áreas do corpo onde tal resposta não pode ser gerada” (1993:71) <sup>24</sup>. Esta última afirmação de Miller se contrapõe veementemente à abordagem de Grotowski e Molik quanto aos ressonadores.

De modo geral é possível afirmar que para todos os autores citados acima a função dos ressonadores seria, primordialmente, ampliar a voz produzida e complementar suas características. Por mais que sejam notórias as diferenças entre as perspectivas destes professores de canto e fonoaudiólogos, em especial com relação a quantidade, localização e

---

<sup>23</sup> Tradução autoral da citação: “Resonation is the process by which the basic product of a phonation is enhanced in timbre and/ or intensity by the air-filled cavities” (MCKINNEY, 2005:120).

<sup>24</sup> Tradução autoral da citação: “they should not naively try to induce responses in areas of the body where such response cannot be generated”(MILLER, 1993).”

nomenclatura dos ressonadores, é possível afirmar categoricamente que todos se baseiam na fisiologia e anatomia do corpo humano no que tange ao aparelho fonador, fundamentando-se na ciência.

Por outro lado, há autores que parecem transpassar tais bases anatomofisiológicas e considerar a própria sensação que o cantor tem ao realizar uma vocalização utilizando determinado ressonador. Um destes autores seria Johan Sundberg que, apesar de seu reconhecido rigor científico, possui determinados trechos de sua pesquisa que podem, de certa forma, se aproximar da perspectiva de Grotowski, principalmente se comparado com os demais autores citados até então. Quanto às sensações que o cantor atravessa ao trabalhar os ressonadores, Sundberg aponta:

[...] a maior parte dos cantores afirma que é necessário “colocar” a voz na testa, no pescoço, na “máscara” ou no nariz. Essas expressões são de difícil compreensão se elas não significarem que os cantores “sentem” o som nessas áreas. Um correlato físico plausível para tais sensações parece ser o de vibrações. A ideia de que a colocação do som é um critério essencial para a produção vocal adequada é interessante. Se este fosse um critério necessário e suficiente, a sensação de colocação deveria ocorrer somente sob certas circunstâncias e sempre sob estas circunstâncias. Em outras palavras, as vibrações fonatórias deveriam ter uma relação próxima e robusta com a fonação.<sup>25</sup> (1992:361).

Este trabalho sensorial com os ressonadores, por sua vez, parece ajudar a interferir na intensidade do som produzido e, sobretudo, em seu timbre. Para compreender um pouco sobre o significado de timbre e suas influências nas características do som, serão comentadas partes da trajetória conceitual que o autor César Lignelli traçou acerca deste termo. Inicialmente o autor afirma que “na definição oficial da Sociedade de Acústica da América, timbre é tudo o que diz respeito ao som e que não seja volume nem altura” (2014:153), contudo, logo em seguida problematiza a não delimitação do termo por parte desta citação, afinal esta parece apenas afirmar aquilo que não faria parte do escopo deste termo.

Dando seguimento, o autor afirma que desde o barroco até os dias atuais o termo timbre é compreendido metaforicamente como a “cor” do som e esta seria capaz de trazer a “individualidade aos instrumentos, à música e à voz” (2014:153). Contudo, devido ao comum uso também metafórico da palavra “cor” para denominar outras características do som,

---

<sup>25</sup> [...] most singers claim that it is necessary to “place” the tone in the forehead, the neck, the “mask”, or the nose. These expressions are hard to understand if they do not mean that the singers “feel” the tone in these areas. A plausible physical correlate of such sensations seems to be vibrations. The idea that placing the tone is an essential criterion for appropriate tone production is interesting. If both a necessary and sufficient criterion, the sensation of placement should occur only under certain conditions and should always occur under these conditions. In other words, the phonatory vibrations should have a close and robust relationship to phonation. What could this relationship be?

utilizar este termo para definir timbre pode ocasionar em falhas na comunicação. Após caminhar pela trajetória conceitual, o autor afirma compreender que todo som:

produzido pela relação instrumentista e instrumento, ou humano e voz, já tem, embutido nele mesmo, um espectro intervalar. Ele contém uma configuração harmônica virtual, conferida por múltiplos intervalos, que ressoam ao mesmo tempo. Mais que uma simples unidade a produzir melodias, então, cada som possui, em si, uma formação harmônica implícita. Esta última configura uma espécie de acorde oculto, com muitas frequências, cada qual com uma intensidade distinta. (2014:154)

O timbre seria então justamente este “acorde oculto” obtendo essas “muitas frequências” que diferenciam as características de dois sons que possuem intensidade, duração e frequência iguais. Dessa forma, a título de exemplo, dois atores vocalizando a mesma nota, por mais que busquem igualar seus parâmetros sonoros, sempre possuirão pequenas diferenças tímbricas produzidas pela diferenciação contida entre os “acordes ocultos” presentes em cada voz. Por outro lado, uma forma de manipular estes “acordes ocultos” pode se dar justamente a partir deste trabalho focado em ressonadores específicos.

A seguir, retomando o tema principal do capítulo, dissertar-se-á acerca da abordagem de Grotowski e Molik a respeito deste assunto, como se deu o trabalho vocal relacionado aos ressonadores; quais as convergências e divergências desta perspectiva para com a dos professores de canto e fonoaudiólogos; quais conclusões Molik e Grotowski chegaram com este trabalho e como seguiram aplicando (ou não) ao longo do tempo.

## **1.2 Perspectiva de Molik e Grotowski a respeito dos Ressonadores**

Para localizar temporalmente a utilização dos ressonadores pelo teatro laboratório, retornaremos às fases grotowskianas citadas na introdução, definidas por Schechner e Wolford no livro *The Grotowski Sourcebook* (2006). É possível aferir que “Os Ressonadores” foram trabalhados por Grotowski e Molik, em especial, na Fase Teatral. De acordo com alguns autores (Osinski, 1979:23; Kumiega, 1985:54; De Marinis, 1995:85), a Fase Teatral de Grotowski pode ser dividida em dois períodos, de forma que, o primeiro seria reconhecido pela “autonomia da criação teatral frente à literatura dramática” e o segundo período seria aquele no qual “o conceito de ‘Teatro Pobre’ teria se constituído [...] verticalizado nas ‘ferramentas do ator’” (OLINTO, 2016:49).

Levando em conta essas divisões e subdivisões dos períodos grotowskianos, dentro do escopo desta pesquisa, conclui-se que a utilização dos ressonadores como foco do trabalho vocal de Grotowski e Molik, pelo menos da forma como foram concebidos, ocorreu na Fase Teatral, em especial, no primeiro período. Aos poucos a abordagem foi sendo modificada e, em certa instância os ressonadores foram superados, à medida que o Teatro Laboratório verticalizou suas pesquisas no “trabalho do ator sobre si”, no segundo período da Fase Teatral, em que as técnicas vocais foram direcionadas para os *processos orgânicos*.

Para Grotowski e Molik a função primordial dos ressonadores, dentre outras, não difere em nenhum aspecto das comumente relatadas anteriormente pelos professores de canto e fonoaudiólogos, nesse caso, eles sustentam que “A tarefa dos ressonadores fisiológicos é ampliar o poder de alcance do som emitido” (GROTOWSKI, 2001:114).

Quanto a forma como esses ressonadores são ativados no corpo, Grotowski defende que ocorre ao “concentrar a coluna de ar na parte específica do organismo que foi selecionada para funcionar como um amplificador para a voz” (2001:114). Como resultado deste processo, tanto o local de ressonância da voz do ator quanto as características de sua sonoridade aparentam mudar. Devido a este fenômeno, Grotowski afirma que “subjetivamente tem-se a impressão de se estar falando através da parte do corpo em questão - a cabeça, por exemplo, quando estiver usando o ressonador superior” (2001:114).

Contudo, por mais que no âmbito desta dissertação os ressonadores sejam considerados o vínculo mais próximo que o trabalho vocal desenvolvido por Grotowski e Molik possui com as técnicas vocais abordadas pelos autores supracitados, ainda assim, são notórios os pontos que divergem. Enquanto esses autores, com sua perspectiva anatômica e fisiológica, parecem considerar no máximo 7 ressonadores, em que cada um está diretamente relacionados às caixas de ressonância presentes em sua localidade (o peito, a laringe, a faringe, a cavidade oral, as cavidades nasais e os seios paranasais e frontais), por outro lado, Grotowski já acredita que “existe na realidade um número quase infinito de ressonadores, dependendo do controle que o ator possui sobre seu próprio instrumento físico” (2013:114) e ainda complementa dizendo que “quase em qualquer lugar que vocês usarem os vibradores no corpo, ali começa uma vibração física” (2010:153).

Estas afirmações de Grotowski parecem contrariar a ciência que considera estes apenas como a sonoridade proveniente especificamente das caixas de ressonância<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Importante ressaltar que os termos “Ressonadores”, “Caixas de Ressonância” e “Vibradores” possuem aproximadamente o mesmo significado. Contudo, o termo “Caixas de ressonância” é utilizado por professores de canto e fonoaudiólogos por estar mais atrelado à anatomia do corpo e os “reais” ressonadores presentes na



comentadas anteriormente. Tal problemática é criticada por Jean-Jacques Roubine, em seu livro *A arte do Ator* (2002), que ao se debruçar sobre o trabalho vocal grotowskiano com os ressonadores afirma:

A teoria grotowskiana dos ressonadores não tem nenhuma validade científica. Ela traduz, de modo metafórico, uma realidade de experiência: o ator tem a sensação de que, de acordo com o impulso dado à coluna de ar que ele inspira ou expira, a sua voz passa por uma determinada parte do seu corpo que age como um amplificador e como um fator de colorido. (2002:23).

Esta fala de Roubine inspirou outras pesquisas problematizando a nomenclatura utilizada por Grotowski para esta parte do trabalho vocal desenvolvido pelo Teatro Laboratório. Entre as produções bibliográficas em torno do assunto, a autora Sandra Furlanete no artigo científico *De Ressonadores a Vibradores de Grotowski: renomear o conhecido para conhecer o novo* (2007) propõe que “para um melhor entendimento da proposta de Grotowski, seria necessário, antes de tudo, que mudássemos a designação amplamente conhecida de ‘ressonadores de Grotowski’ [...] para a de ‘vibradores de Grotowski’ (2007:3)”.

Esta nomenclatura “vibradores de Grotowski”, segundo Furlanete, é proveniente de textos posteriores que não foram tão amplamente divulgados quanto o livro *Para um Teatro Pobre* (2009) e ressalta que este seria um termo “mais capaz de orientar em um sentido efetivo o trabalho dos pesquisadores que pretendam conhecer e/ ou realizar esse trabalho (2007:3)”.

Importante ressaltar que o próprio Grotowski em seu livro *O Teatro Laboratório* (2007) chega a comentar brevemente acerca da falta de embasamento científico para o uso dos ressonadores da forma como estes trabalhavam, inclusive, comenta sobre esta mesma mudança de nomenclatura proposta por Furlanete, porém não dá maiores esclarecimentos acerca, tampouco utiliza essa linha de raciocínio para alterar o termo que trabalhava. O breve comentário de Grotowski acerca do assunto foi: “Talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não existe algo como os ressonadores” (p. 151). É possível observar, inclusive, que Grotowski utiliza o termo “vibradores” diversas vezes ao longo de suas explicações acerca dos ressonadores.

Seguindo com as críticas de Roubine, focando agora no “modo metafórico” desta experiência, o crítico comenta que na realidade o “ator tem uma sensação” de que a

---

fisionomia do ser humano enquanto que os termos “Ressonadores” e “Vibradores” são usados por Grotowski de maneira particular e de fato são sinônimos

ressonância ocorre naquele local (que de fato - vibra - fisicamente), contudo, não possui real vínculo com nenhuma caixa de ressonância do corpo. Porém, no âmbito desta dissertação, acredita-se que a forma como Grotowski e Molik trabalham com os ressonadores parece depender mais das associações sonoras, sensoriais e imagéticas (da parte “metafórica”) do que das caixas de ressonâncias presentes na anatomia do corpo humano.

Dentro do trabalho vocal de Grotowski e Molik a forma “metafórica” como estes abordam os ressonadores é um convite para o acionamento psicofísico das potencialidades corporais e vocais do ator, tema caro para Grotowski em especial após a verticalização da busca pelo *teatro pobre*. Este mesmo tema é abordado como *binômio reprodutibilidade-espontaneidade* por pesquisadores como Barba (1989) e Lidia Olinto (2011), ademais, tal tema será dissertado no capítulo 2 “Partituras e Termos: Paralelos entre Grotowski e Molik”.

Seguindo então pela concepção dos quase “infinitos ressonadores” (2013:114) que foram abordados por Grotowski e Molik ao longo de suas pesquisas, serão apontados neste capítulo aqueles ressonadores citados nos livros *Para um Teatro Pobre (2013)*, *Teatro Laboratório (2010)* e *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik (2012)*. Nestes livros são apresentados 8 diferentes tipos de ressonadores; possibilidades de conjunção de dois ou mais ressonadores; e também a oportunidade de se utilizar todo o corpo como um “ressonador único”. Os ressonadores aqui dissertados são: Ressonador Superior (cabeça), Ressonador Torácico, Ressonador Abdominal, Ressonador Nasal, Ressonador da “Máscara”, Ressonador da Laringe, Ressonador Occipital e Ressonador Maxilar.

1. **Ressonador Superior ou Ressonador da Cabeça:** De acordo com Grotowski este seria o ressonador mais utilizado no teatro europeu. Quanto a localidade e a ativação deste, afirma que “Tecnicamente, ele funciona através da pressão do fluxo de ar na parte frontal da cabeça” (2013:114). Para certificar a ativação deste ressonador, Grotowski propõe que o ator coloque a mão na parte superior da testa e pronuncie a consoante “m”, permitindo assim, sentir a vibração definida. Resumindo o processo psicofísico utilizado para ativação deste ressonador, Grotowski afirma:

De um modo geral, o ressonador superior é ativado quando se fala em um registro muito alto. Subjetivamente pode-se sentir a passagem da coluna de ar que, comprimida, alcança a parte superior da cabeça. Ao usar este ressonador você deve ter a sensação de que a boca está situada no topo da cabeça. (2013:114).

É perceptível uma associação imagética e até subjetiva realizada por Grotowski na utilização deste ressonador o que, já inicialmente, o difere dos professores de canto que em

sua maioria possuem perspectivas mais vinculadas à fisiologia e anatomia. Grotowski defende inclusive que estas associações imagéticas sejam realizadas pelo ator no momento em que trabalha com os ressonadores. Tal perspectiva parece soar como um ponto de contato em relação aos comentários realizados acerca da visão de Sundberg em torno do tema. Ao longo deste capítulo veremos como essas associações por vezes podem remeter à sonoridades de diferentes povos e culturas bem como vozes características de famosos cantores, sons de animais e etc.

2. **Ressonador da “Máscara”**: Segundo Grotowski, este ressonador, num contexto europeu, é considerado uma tradição bastante antiga proveniente da Comédia Dell'Arte e para os atores no “teatro de prosa” soaria como um “ressonador natural”. Quanto à localização desta ressonância no corpo, o autor acredita que ela contempla “a parte do rosto que compreende a testa, as sobrancelhas e o crânio, os zigomas, toda essa parte onde, em outros tempos, o ator usava uma máscara” e ainda ressalta que “a máscara da antiguidade reforçava a voz” (2010:152). Para certificar a ativação deste ressonador, Grotowski propõe que o ator coloque uma mão “sobre a cabeça, não sobre a bochecha ou sobre a testa, mas sobre o topo da cabeça” e então afirma que “se o ator fala com essa parte do rosto, da cabeça, sente-se uma vibração” (2010:152). Contudo, provavelmente pela forte tradição do uso deste ressonador, Grotowski adverte uma possível uniformidade nas vozes do elenco talvez indesejada ou apenas não elaborada, ao afirmar que “se cada ator quiser usar o ressonador da ‘máscara’, então [todo o elenco] acaba usando um único ressonador” (2010:152). Ressalta-se que independente de estarem utilizando o mesmo ressonador, seus timbres serão distintos. Por fim, no que diz respeito às características e utilidades destes ressonadores para o palco e também quanto ao uso contemporâneo destes, Grotowski afirma:

E assim a voz tem uma certa cor, um tipo de vibração vocal usado pelos atores dramáticos, ao mesmo tempo nobre - é muito divertido - e sonante. Se observarem os atores ingleses que ainda hoje querem aplicar a tradição do século XIX para dizer Shakespeare, ouvirão claramente essa voz de “máscara”. (2010:152).

É possível notar semelhanças entre este ressonador da “máscara” e o primeiro ressonador citado, o ressonador da cabeça (superior), quiçá até confundi-los principalmente devido a localidade onde sua vibração é especialmente sentida, no caso, a área superior e frontal da cabeça. Contudo, parece existir uma distinção, mesmo que mínima, em sua localização, falando mais especificamente, nota-se que o ressonador da “máscara” parece

considerar os zigomas (fossas localizadas abaixo dos olhos e ao lado das narinas que atuam também como caixa de ressonância) enquanto os ressonadores superiores parecem concentrar sua direção exclusivamente ao topo da cabeça, da testa em diante.

3. **Ressonador Torácico:** Segundo Grotowski este seria um ressonador “conhecido na Europa, mas raramente usado com consciência” e normalmente são acionados por qualquer pessoa com facilidade quando “falamos num registro baixo ou grave” da voz (2013:114). Sendo assim, a forma como o ator pode conferir se o ressonador foi corretamente acionado, basta que este “coloque a mão sobre o peito, o qual deve estar vibrando. Para usá-lo, fale como se a boca se situasse no peito” (2013:114). Ademais, de acordo com o que Grotowski teria aprendido em certas escolas de ópera de sua época, esses ressonadores “do peito” (torácicos) seriam muito utilizados por “cantores com voz de ‘baixo’ [...] os tenores usam mais a ‘máscara’” (2010:151).

Ao apontar comportamentos nocivos quanto ao uso deste ressonador, Grotowski chega a tecer críticas sociais quanto a certos costumes que acabam por influenciar diretamente no uso destes ressonadores, é o caso das comuns expressões ouvidas por jovens rapazes como "fala grosso! fale como homem!" que acabam por forçar a constante reafirmação do ressonador torácico por parte dos homens na sociedade. Grotowski critica essa voz “viril” imposta socialmente que muitas vezes aparece no palco e adverte que “esta tendência é particularmente prejudicial, provocando inflamações na garganta e até mesmo distúrbios nervosos” (2010:118).

4. **Ressonador Abdominal:** Na descrição deste ressonador, Grotowski faz uma comparação entre as características do som produzido pela ressonância desta parte do corpo e a sonoridade da língua de outras culturas europeias, segundo ele “Em certas línguas eslavas usa-se mais o abdômen. E poderiam pensar que é o abdômen que dá a ressonância” (2010:152). Neste momento da técnica vocal, Grotowski associa a ativação deste ressonador à fisionomia dos corpos que o estão utilizando, quanto a isso pede que observemos que “as pessoas gordas [...] centram-se na barriga - como o Buda japonês com sua grande barriga. ‘Expõem’ a barriga como um grande vibrador” (2010:153). Ademais, ainda neste ressonador, Grotowski chega a comparar a ativação desta ressonância com os sons característicos de animais, inclusive, utiliza tal

associação em seus treinamentos vocais com atores, quanto à esse paralelo, ele afirma:

Por fim, observei que também as vacas usam essa voz e a procurei junto aos atores. Propus-lhes que assumissem a posição da vaca - não de quatro -, ou melhor, com as pernas dobradas, a barriga projetada para frente, e a voz que ia para baixo, com essa associação: a longa voz prolongada da vaca. Então eram utilizados os vibradores do abdômen (2010:153).

Aqui é possível notar com mais clareza o que foi comentado anteriormente a respeito da perspectiva subjetiva, associativa e imagética no uso dos ressonadores por parte deste trabalho vocal conduzido por Grotowski, principal diferença em relação à abordagem dos professores de canto e fonoaudiólogos, que parecem se basear, em sua maioria, exclusivamente na anatomia e fisiologia vocal. Dessa forma, direcionar os atores não só a imaginar o animal (vaca) com sonoridade referente ao ressonador abordado, mas também realizar um trabalho associado à cena, assumindo fisicamente uma corporeidade inspirada no animal, parece ajudar o ator, neste trabalho grotowskiano, a utilizar plenamente o ressonador em questão.

5. **Ressonador Occipital.** Inicialmente, para que não haja dúvidas, é importante ressaltar que o “occipício” se encontra na parte superior e traseira da cabeça, no alto logo acima da nuca. Ao descrever este ressonador, Grotowski segue a mesma linha de raciocínio utilizada no ressonador anteriormente descrito, o ressonador abdominal, e faz novamente um paralelo entre as características do som produzido por esta parte do corpo e a sonoridade da língua de outras culturas, neste caso indo além da Europa. Grotowski acredita que ao observar estas distintas línguas “podem ser tiradas algumas conclusões” e dispara: “Por exemplo: como falam os chineses? Emitem alguns sons muito agudos que para nós são quase artificiais. Vocês podem descobrir que é mais o ponto occipital que vibra, o occipital e sob o occipital” (2010:152). Sendo assim, em resumo, este ressonador é acionado “quando se fala em um registro muito alto” e para conseguir acioná-lo, de acordo com Grotowski, é necessário que o ator projete “um fluxo de ar em direção ao ressonador superior e, enquanto se fala num registro cada vez mais agudo, o fluxo de ar é direcionado para o occipício” (2010:152). Ao indicar como o ator pode acionar este ressonador, Grotowski faz, novamente, o uso de associações sonoras com animais afirmando que “durante o treinamento, pode-se chegar a este ressonador, produzindo um som de miado extremamente agudo”

(2010:152). Por fim, retomando aos paralelos culturais e linguísticos, Grotowski afirma que “a caixa de ressonância occipital é comumente usada no teatro clássico chinês” e ainda descreve um de seus treinamentos pessoais em que explora este ressonador:

Eu também procurei isso por meio de palavras que para mim eram muito chinesas: “King-King”, e procurei ir muito alto, o mais agudo do agudo. Para fazer isso, antes procurei falar com a boca, depois com o nariz, como falar com a testa, e depois, quanto mais possível, com o topo da cabeça e, por fim, como atacar a parte posterior da cabeça, como uma agulha que do interior vai espetar sobre o ponto occipital, e cantava “Ki-Ki”. É mais a nuca que se estica e a cabeça não fica reta. É como um pássaro que vai bicar sobre a nuca. A vibração existe e podem verificá-la com o tato (2010:152).

Um curioso fato acerca deste ressonador occipital é abordado no livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik* (2012) em que, em meio às entrevistas que Giuliano Campo realizou com Molik para a escrita do livro, estes comentam sobre algumas diferenças entre as opiniões de Grotowski e a do próprio Molik em torno do assunto. Quanto a isso Campo reconhece que Molik nunca utilizou o ressonador occipital “pelo menos não da maneira como Grotowski costumava utilizar” (2012:108) e Molik responde:

MOLIK: Sim, ele costumava brincar com o “Oh-oh”, com um ponto no topo da cabeça, que nunca me interessou. Já mencionei em algum lugar que, para mim, o lugar no corpo mais alto para a voz é *la nuque*, a nuca. No alto da nuca é possível fazer o vocalize “Eh!”.

O interessante deste fato, para além de demonstrar divergência entre eles, é que por mais que Grotowski instigasse os atores visualmente por meio do “pássaro que vai bicar sua nuca”, de acordo com Molik, a intenção deste ressonador para Grotowski era a de alcançar um ponto no topo da cabeça, talvez até na parte posterior, mas ainda assim divergente do ponto “La Nuque”. Molik não presta maiores esclarecimentos acerca deste ponto de ressonância da nuca que, segundo ele, atinge os mais altos agudos do ator, contudo, é possível encará-lo como uma diferente abordagem do ressonador occipital ou até mesmo, levando em conta esta perspectiva grotowskiana dos quase ‘infinitos ressonadores’, poderia ser classificado como o “Ressonador da Nuca” (*La Nuque*).

A seguir, um trecho da em entrevista com Giuliano acerca destas divergências:

**MAGALHÃES:** Levando em conta as divergências entre Grotowski e Molik quanto ao uso do ressonador occipital em relação ao registro La Nuque, você acredita que esta seja apenas uma diferente abordagem do mesmo ressonador ou,

possivelmente, seria o La Nuque um ressonador a parte muito utilizado por Molik? Como era a forma que Molik trabalhava com este ressonador?

**CAMPO:** De qualquer forma, todo o trabalho com todos os ressonadores, é claro, foi o trabalho de Molik que vem de uma tradição. O trabalho com os ressonadores está sendo usado há centenas de anos, se não milênios. É típico dos cantores de ópera. Portanto, quando você entra na técnica específica, posso até contar minha ideia ou a experiência que tenho, mas não temos Molik ou Grotowski para perguntar-lhes sobre isso. Mas o que posso lhes dizer é que o tom mais alto que era um interesse específico de Grotowski na verdade era do topo da cabeça e isto foi derivado por alguma informação que ele obteve da ópera chinesa. Embora Molik esteja muito mais enraizado no teatro e nas experiências europeias, ele não tem realmente esse tipo de intercâmbio. [...] A questão é essa, ele tem uma abordagem europeia muito, muito específica no treinamento. Foi isso que ele trouxe e desenvolveu. Portanto, estas são as divergências, mas tecnicamente não há grandes diferenças, honestamente. Foi uma espécie de exploração muito livre, para começar com essas técnicas e depois experimentar essas coisas e ver como elas funcionavam. Molik, quando ele estava desenvolvendo os vários sistemas, começando com os ressonadores e depois o trabalho do “Voz e Corpo”, a primeira coisa que ele fez foi experimentar coisas em si mesmo, por muito tempo, e tentar coisas com os membros do grupo.<sup>27</sup> (APÊNDICE A, 2022:186, 187).

A partir desta resposta de Campo e partindo da perspectiva grotowskiana dos múltiplos ressonadores, é possível aferir que os Ressonadores *La Nuque* e *Occipital* são ressonadores diferentes, apesar de parecem estar vinculados a pontos no corpo próximos um do outro. Foi apontado que a maior diferenciação a ser feita entre esses Ressonadores é a de que o *La Nuque*, mais utilizado por Molik, é proveniente de sua experiência a partir das abordagens europeias do teatro e da voz, enquanto que, o *Occipital* é proveniente das experiências de Grotowski no intercâmbio com a cultura chinesa.

Outra importante informação adquirida a partir da resposta de Campo é a de que o trabalho com os Ressonadores seria proveniente de Molik e também da tradição seguida a partir das utilizações destas técnicas através dos anos por diversas outras culturas. Mais a frente na presente dissertação voltará a ser pontuada esta informação de que os Ressonadores,

---

<sup>27</sup> **MAGALHÃES:** *Do you believe that this is just a different approach to the same resonator? Or, possibly, is the La Nuque a resonator itself used by Molik that did not appear in Grotowski's recordings? How did Molik work with this resonator?*

**CAMPO:** *But anyway, all the work with all of the resonators, of course, was Molik's work that comes from a tradition. Work with resonators is being used for, you know, hundreds of years, if not millennia. It's typical of opera singers. So when you get into the specific technique I can tell you my idea or the experience I have, but we don't have Molik or Grotowski and ask them about it. But what I can tell you is that the highest pitch that was a specific interest of Grotowski actually was from the top of the head and this was derived by some information, something that he got from Chinese opera. While Molik is much more rooted into European theater and experiences, it doesn't really have that kind of exchange. [...] That's the thing, but he has a very, very specific European approach in training. That's what he brought in and developed. So these are the differences but technically there are not big differences, honestly. Was a kind of very free exploration, you know, to start from those techniques and then try these things and see how they worked. Molik, when he was developing the various systems, starting with the resonators and then the voice and body work, The first thing that he did was try things on himself, for a long time, and try things with the members of the group.*

dentro da perspectiva grotowskiana, seria uma criação de Molik, tal qual os *exercícios plásticos* (a serem percorridos mais a frente) é criação de Mirecka.

6. **Ressonador Nasal:** Este ressonador também seria bastante difundido na Europa e, assim como outros ressonadores, possui fácil acionamento. Segundo Grotowski “ele funciona automaticamente quando se pronuncia a consoante ‘n’” (2013:114). Além disso, o diretor polonês levanta um curioso fato acerca deste ressonador, afirma que este “foi injustamente abolido pela maioria das escolas de teatro” de sua época, porém não dá mais detalhes a respeito tampouco explica o motivo de tal abolição. Por fim, no tocante à utilidade deste ressonador para uma peça teatral, apesar de seu embargo local e datado, Grotowski afirma que este “pode ser explorado na caracterização de alguns elementos ou até mesmo de um personagem completo”.

**Ressonador da Laringe:** De acordo com Grotowski, este ressonador, diferente dos outros difundidos na Europa, é comum ao teatro oriental e africano e, semelhante ao ressonador abdominal, também possui vínculos com as sonoridades presentes no reino animal, segundo o diretor polonês, “o som produzido lembra o rugido de animais silvestres” (2010:152). No caso deste ressonador é ressaltada sua singularidade relacionada ao tipo de etnia (segundo os autores) em que este comumente se apresenta. Quanto a isso, Grotowski afirma que este ressonador “também é característico de alguns cantores negros de jazz, Louis Armstrong, por exemplo.” (2010:152). Para uma melhor compreensão das características vocais de Armstrong que, conseqüentemente, fizeram com que Grotowski o citasse durante as explicações acerca deste ressonador, temos a seguinte fala da musicista Brenna A. Bixler:

A voz de Louis Armstrong, em contraste, contém uma qualidade rouca única e distinta. [...] Na mesma linha, Louis emprega a técnica de jazz [...] onde músicos cantam em sílabas sem sentido, imitando as articulações de vários instrumentos<sup>28</sup> (2017:3).

7. **Ressonador Maxilar:** Para Grotowski este ressonador está presente na parte de trás da mandíbula, é comum nas atuações “intimistas” e está inserido em uma série de ressonadores “que os atores usam frequentemente de forma inconsciente” (2010:153). Seguindo com suas associações culturais e sonoras, Grotowski dispara “como falam os alemães? [...] Para mim, a língua alemã está sempre associada aos dentes. São os dentes que fazem o som ‘Auf Wiedersehen’” (2010:153). Ainda sobre esse som

---

<sup>28</sup> Tradução autoral da seguinte citação: “*Louis Armstrong 's voice in contrast, contains a unique and distinctive raspy quality. [...] In a similar vein, Louis employs the jazz technique [...] where musicians sing on nonsense syllables, imitating the articulations of various instruments*”



produzido na fricção do ar com os dentes, Grotowski realiza mais um paralelo com o reino animal, desta vez afirmando que a “associação animal é o cão, um lobo e os exercícios eram: ‘Falem com os dentes’. É como um cão ou um lobo que fala uma linguagem humana” (2010:153). Durante os treinamentos vocais do Teatro Laboratório, enquanto os atores trabalhavam sobre este ressonador, Grotowski buscava de onde vinha a fonte sonora desta ressonância que a princípio parecia estar ligada aos dentes, quanto à conclusão que ele chega em torno disso afirma:

Coloquei a mão sobre os maxilares, sobre os lábios de um ator que usava esse tipo de ressonador e observei que até mesmo os dentes vibravam, vibravam imperceptivelmente. Talvez não sejam os dentes, mas os ossos dos maxilares (2010:153).

Retornando agora à afirmação de Grotowski quanto ao uso deste ressonador em atuações “intimistas”, é possível imaginar que esta pode ser uma das ressonâncias mais utilizadas, mesmo que inconscientemente, nas técnicas de atuação para câmera, abrangendo todo o universo do audiovisual na criação de personagens para o cinema e a TV.

### **Conjunção de Ressonadores**

Para além destes 8 ressonadores descritos anteriormente que foram abordados ao longo dos livros *Para um Teatro Pobre* (2013) e *O Teatro Laboratório* (2010), Grotowski e Molik chegam a comentar, tanto nestes livros quanto no livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik* (2012), sobre a possibilidade de se utilizar mais de um ressonador simultaneamente com o intuito de combinar suas características sonoras para gerar novas produções de sentido.

Quanto às diferentes qualidades vocais que podem ser estimuladas nesse processo de uso conjunto de dois ou mais ressonadores, Molik propõe que “se quiser conquistar uma voz muito leve, por exemplo, você deve acessar a partir do seu peito e a combinação pode ser feita usando ressonadores das costelas ou ombros” (2012:79). Nesta breve citação, é possível também observar outros ressonadores comentados por Molik que não foram dissertados ao longo dos livros grotowskianos, como é o caso destes possíveis ressonadores dos ombros e das costelas, contudo, tanto nos materiais bibliográficos acerca do trabalho vocal de Molik quanto nos de Grotowski, ambos deixam claro que a quantidade real de ressonadores supera e muito o número dos ressonadores descritos nos livros.

Ademais, ainda sobre as potencialidades destas conjunções de ressonâncias, Grotowski afirma:

Pode se obter um efeito interessante através de combinações simultâneas de dois ressonadores [...], fazendo com que um deles funcione como “solo” e o outro como o “acompanhamento”. Por exemplo, o ressonador maxilar pode fazer o “solo” enquanto um “acompanhamento” uniforme é produzido pelo ressonador do tórax.

Nesta perspectiva grotowskiana, ao menos aparentemente, as possibilidades de criação de diferentes sonoridades por meio da combinação de ressonadores parecem ser um terreno fértil para a construção de personagens, para a definição de um estilo vocal no canto, e até para uma simples criação de entonações específicas em falas e interjeições presentes em uma peça teatral.

## **O Ressonador Total**

Para finalizar esta etapa da dissertação que trata dos ressonadores no que tange a sua conceituação, localização e funcionalidade, será levado em conta a conclusão chegada por Grotowski após a exploração desta técnica com o Teatro Laboratório ao longo dos anos.

De acordo com o diretor polonês “a opção mais produtiva reside no uso do corpo inteiro como caixa de ressonância” (2013:115) esta afirmação parece esbarrar na afirmação de Baê e Marsola comentadas no início do capítulo (1.1) a respeito da possibilidade de que “todos os ossos do corpo entram em uma vibração para o canto”.

Aqui é possível notar que, em comparação com todos os outros professores de canto citados, Grotowski parece de fato extrapolar o entendimento de ressonador como uma caixa de ressonância específica que poderia, no máximo, agir em conjunto com uma ou mais caixas de ressonância, deixando de lado as noções anatomofisiológicas do corpo humano para a sua compreensão do que seriam os ressonadores.

É possível aferir que a utilização do corpo inteiro como um ressonador único e o entendimento desta ressonância como o ápice da técnica, ou seja, “a opção mais produtiva”, ocorre devido à capacidade que este tem de conectar o ator à suas ignições psicofísicas, ou seja, exige do artista que trabalhe simultaneamente o foco em seu corpo, sua voz e sua mente trabalhando juntos na tentativa de ampliar suas capacidades sonoras em cena.

De acordo com Grotowski este ressonador total “pode ser alcançado através do uso simultâneo dos ressonadores da cabeça e do tórax”, não num sentido apenas de uma

conjunção em que um ressonador faz a base e outro “sola”, como foi descrito anteriormente, mas no intuito de utilizar em conjunto ressonadores que vibram em localizações opostas, equalizando-os de forma que um abrange justamente o espaço que falta na abordagem do outro. Para acionar esta ressonância única do corpo, Grotowski exemplifica da seguinte forma:

Tecnicamente, deve-se concentrar a atenção sobre aquele ressonador que não é automaticamente usado no momento em que se fala. Por exemplo, quando se fala em um registro agudo, normalmente se usa o ressonador da cabeça. É preciso, portanto, investir na exploração simultânea do ressonador torácico. Neste caso, “concentrar” significa comprimir a coluna de ar dentro do ressonador inativo. O oposto é necessário quando se fala num registro baixo. Nestes casos, normalmente é o ressonador da cabeça. Esse ressonador que envolve todo o corpo pode ser definido como um ressonador total (2013:115).

Ademais, é importante ressaltar que, como já explicado, os 8 ressonadores percorridos acima não abrangem, nem de longe, todos os descobertos e utilizados ao longo das pesquisas vocais do Teatro Laboratório, contudo, é uma concisa reunião daqueles ressonadores que foram amplamente dissertados ao longo dos registros bibliográficos de Grotowski e Molik, seja escrito por estes artistas ou, no caso de transcrições de entrevistas, respondido por eles.

Com relação a isso o próprio Grotowski chega a comentar brevemente acerca de seus treinamentos pessoais com esta técnica e parece se orgulhar ao afirmar: “Quando eu mesmo procurei os diversos tipos de vibradores<sup>29</sup>, encontrei em mim vinte e quatro diferentes. E para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo” (2010:154).

Todavia, como em qualquer outra técnica, os ressonadores também possuem ciladas nas quais o ator inexperiente neste tipo de trabalho pode cair, armadilhas tanto no trato vocal quanto corporal, quanto a isso Grotowski adverte que “há muitos perigos: os atores gritam e urram. Pensam em liberar a voz berrando. Fazem somente movimentos violentos, batem e etc. Vocês deveriam procurar sem pressão, sem forçar” (2010:157). De fato, estes são pontos de suma importância a serem levantados no momento da prática uma vez que o trabalho com os ressonadores, ao ser realizado de forma equivocada, pode vir a ser nocivo para a voz.

Por fim, é fato que quanto mais o Teatro Laboratório se aprofundava no “trabalho do ator sobre si”, que mais tarde deu origem ao *teatro pobre*, mais estes atores e Grotowski verticalizavam seus estudos na busca pelo *impulso*, ou seja, procuravam uma disponibilidade, liberdade e espontaneidade corporal e vocal associada aos *impulsos* internos individuais de cada ator acionados pela imaginação, pela sensação física e também, pela memória.

---

<sup>29</sup> Relembrando que o termo “Vibradores” para Grotowski é sinônimo de “Ressonadores”

Tendo isso em vista, a crescente afinidade destes atores para com essa nova práxis parecia aos poucos afastá-los da forma como trabalhavam os ressonadores separadamente e aproximá-los da compreensão do ressonador total como o foco desta etapa da técnica vocal. Finalmente, Grotowski conclui:

Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes vibradores em uma relação complexa na qual eles se modificam continuamente. Frequentemente [no teatro] existem relações paradoxais, realmente imprevisíveis e impossíveis de dirigir conscientemente. Isso é muito mais rico do que qualquer técnica [...] A técnica é sempre muito mais limitada do que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão (2010:162).

Aqui nota-se uma nítida mudança na práxis do Teatro laboratório. É justamente a transição entre os dois períodos da Fase Teatral citados por Olinto e comentados no início deste capítulo em 1.2. Sendo assim, no âmbito desta dissertação, conclui-se que seja esta a “virada de chave” que Grotowski e Molik tiveram com relação ao trato vocal em suas pesquisas.

Infelizmente, como já apontado, devido a época em que os filmes e documentários acerca de Molik foram produzidos (1976 - 2009), os Ressonadores já não eram mais abordados da mesma forma direcionada e exclusiva de quando foram concebidos, dessa forma, são escassos os acessos a este conteúdo, limitando-se apenas aos registros bibliográficos disponíveis. Devido a isso, buscando aprofundar a compreensão da mudança de abordagem, ou quase “superação” no uso dos Ressonadores por Molik e Grotowski, foram realizados os seguintes questionamentos à Campo durante a entrevista:

**MAGALHÃES:** Nesta dissertação venho analisando os filmes que você deixou disponível em seu livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik*, contudo, é importante ressaltar que devida a época que estes filmes foram gravados e divulgados, os ressonadores já não eram mais trabalhados da forma como foram concebidos e, conseqüentemente, são dificilmente abordados nos filmes [...]. Dessa forma, gostaria de saber se você chegou a presenciar algum curso ou trabalho de Molik em que este abordava os ressonadores de forma consciente, direcionando a atenção especificamente para eles e, principalmente, se algum desses momentos foi registrado audiovisualmente. Ademais, nos filmes presentes no livro que você escreveu, esses ressonadores são abordados em algum momento mesmo que inconscientemente?

**CAMPO:** Nunca se aproximou dos ressonadores durante as oficinas, e conseqüentemente dos filmes, porque ele se concentrava no trabalho do “Voz e do Corpo”. Tive algumas sessões individuais com Molik sobre isso. Ele estava realmente começando, naquela época, a reelaborar e a pensar em como desenvolver novas abordagens, recuperando algum trabalho com ressonadores, mas não estava realmente usando isto com os estudantes. No entanto, há alguns momentos no típico ciclo do trabalho no “Voz e Corpo”, são cerca de cinco ou seis dias, logo no final do

trabalho, em que os indivíduos fazem alguma improvisação. Nestes momentos, tivemos um trabalho individual com Molik e muitas coisas estavam acontecendo na época. Portanto, nem tudo o que faz parte do método é explorado. Você poderia ter qualquer coisa de verdade. Você pode ver nos documentários que eles usam alguns movimentos e gestos que não são codificados para o uso de aspectos específicos comuns da voz, então provavelmente sim, nesse caso, provavelmente há. Em alguns momentos ele estava usando algo que você poderia relacionar com os ressonadores, mas não de forma sistemática.<sup>30</sup> (APÊNDICE A, 2022:188, 189)

A seguir será explanado como ocorreu essa transição de uma técnica aparentemente formalista (mas ainda assim metafórica) acerca dos diferentes ressonadores presentes no corpo para uma busca intuitiva e subjetiva (e muito mais metafórica) pela *voz orgânica*.

### 1.3 O abandono dos Ressonadores

Com o passar do tempo o uso dos ressonadores foi sendo modificado, inicialmente os exercícios foram aos poucos aprofundando o caráter metafórico, as indicações das caixas de ressonância deixaram de existir e o que antes era “comprimir uma coluna de ar no ressonador superior” passou a ser “fale para o teto”; o que antes era “falar como se a boca estivesse no peito” passou a ser “fale para o chão” e também indicações como “seu amigo está bem lá no fundo, fale com ele”; e até mesmo estímulos visuais como “um pássaro pousou em seu peito... cante para ele”.

Seguindo neste processo, o foco mudou por completo, o que antes parecia ser uma exploração de caixas de ressonâncias e de diferentes “vibradores”, comum a todos os atores, passou a ser a busca por uma *voz orgânica* particular de cada um. Neste novo objetivo

---

<sup>30</sup> **MAGALHÃES:** *In this dissertation I have been analyzing the films that you left available in your book, however, it is important to point out that due to the time that these films were recorded and released, resonators were no longer worked in the way they were conceived and, consequently, they are hardly approached in the films [...]. So, I would like to know if you ever witnessed any of Molik's courses or works in which he consciously approached resonators, directing attention specifically to them and, especially, if any of these moments were documented? Also, in the films in the book you wrote, are these resonators approached at any time, even if unconsciously?*

**CAMPO:** *It never approached resonators during the workshops because he was focusing on the “Voice and Body Work”. I had some individual sessions with Molik about this. He was really starting to, at that time, re-laborating and starting to think about how to develop new approaches, recovering some work with resonators, but wasn't really using this with the students. However, there are some moments in the typical “Voice and Body Work” cycle, It's about five or six days, right at the end of the work where the individuals do some improvisation. In these moments we had a one to one work with Molik and many things were happening at the time. So not everything that is part of the method is explored. You could have anything really. You can see in the documentaries they use some movements and gestures that are not codified to the use of common specific aspects of voice, so probably yes, in that case there probably is. In some moments he was using something that you could relate to resonators, but not in a systematic way.*

Grotowski defende que “pesquisas individuais devem ser realizadas para explorar organicamente o aparelho respiratório e vocal, de acordo com as múltiplas demandas do papel. É preciso determinar quais imagens e associações produzem, em certo ator, a “abertura” do aparelho vocal” (2013:117).

Grotowski ainda defende que o ator, no momento do treinamento, deve explorar essas possibilidades de forma espontânea e quase inconsciente, na medida em que executa a partitura do seu papel. No fim deste período de uso dos ressonadores, em suas últimas adaptações, Grotowski afirma que “os ressonadores continuam sendo usados nos exercícios vocais, mas agora são acionados através de vários tipos de impulsos e contatos vindo de fora” (2013:96).

Consequentemente, a parte fisiológica e anatômica desta voz orgânica também se difere da forma como os ressonadores eram localizados e trabalhados, agora de fato se afastam das caixas de ressonância e, principalmente, do uso desagregado destas em relação ao resto do corpo. Quanto a isso, Molik, já em relação ao seu *workshop* “Voz e Corpo” afirma que prefere “não usar os ressonadores durante o trabalho, porém [tento] explicá-los usando elementos diferentes, de maneira bem diferente” (MOLIK 2012:37).

Nas entrevistas de Campo com Molik estes comentam acerca dessa forma diferente de se explicar os ressonadores e, consequentemente, sobre as divergências fisiológicas e anatômicas que o trabalho com a voz *orgânica* tem com relação à antiga práxis. Quanto a este tema, Campo indaga qual seria a diferença, no corpo humano, entre os tons agudos e os tons graves, ou seja, quais as distinções no momento da produção vocal entre voz grave e voz aguda, e Molik responde:

Agudo e grave. Para mim, o fundamento para a voz é o de que qualquer voz deve ser gerada a partir da base da coluna. Essencialmente, a diferença básica é que você precisa acessar a voz grave da base da coluna, assim como a voz mais aguda, só que mais tarde a voz deverá ser acessada da parte inferior do tronco para gerar uma voz grave e, da parte superior do corpo para uma voz mais aguda, ou - e este é um caso famoso - da nuca para uma voz muito aguda (2012:78).

Aqui é possível notar as diferenças fisiológicas e anatômicas na abordagem da técnica vocal, aparentemente o foco primordial e inicial do acionamento da voz parte da base da coluna e não de nenhuma caixa de ressonância específica, o que vale tanto para a voz grave quanto para a aguda. Abordando agora mais especificamente a localidade da ressonância do som, o que antes era dividido em 8 tipos diferentes de ressonadores (daqueles que foram amplamente citados e que não abrangem todos) agora passou a ser uma simples divisão entre

parte superior e parte inferior do tronco. Ademais, Molik parece seguir ainda na mesma perspectiva que possuía no treinamento com os ressonadores acerca do ponto mais alto de ressonância vocal, que para ele se situava na nuca (*La Nuque*).

Contudo é importante ressaltar que esta mudança de objetivo central na práxis vocal ocorreu pois a forma como os ressonadores eram explorados até então se tornou nociva para os novos direcionamentos das técnicas grotowskianas abordadas pelo Teatro Laboratório, ou seja, a busca pelo “Teatro Pobre” e o “trabalho do ator sobre si”. Quanto a esse abandono Molik relata: “iniciei com os ressonadores, mas depois de um tempo achei-os completamente inúteis e até nocivos, porque a atenção dos participantes caminhava na direção errada” (2012:37).

Esta atenção dos atores que caminhava na direção errada parece ser justamente a problemática dos ressonadores para busca da *voz orgânica* uma vez que a forma como o grupo explorava os ressonadores antigamente exigia que o ator focasse sua atenção em um ponto específico do corpo e levava sua consciência vocal estritamente para aquele ponto (fragmentando a atenção), por exemplo, de acordo com Molik eles realizavam “um tipo de ‘Aah’ proveniente da área frontal, logo abaixo do pescoço, e um ‘Houu’ proveniente da nuca e um ‘Hii’ da área mais alta da nuca” (2012:37).

Sendo assim, estes comandos que antes pareciam ampliar as capacidades do ator no seu trato vocal por conhecer diferentes áreas, agora parecem enrijecer e automatizar o corpo e voz do ator durante o treinamento e, ainda por cima, prende a atenção deste em um único ponto do corpo que, por consequência, acaba perdendo a liberdade e o caráter de espontaneidade tão caro para esse período do trabalho grotowskiano. Quanto a isto Molik relata:

Não era isso que eu estava procurando. Então, concentrei-me apenas na voz orgânica, em como acessar esta voz da base da coluna, como começar os ressonadores do fim da coluna vertebral. Depois, por meio do canto, [me concentrei] em como abrir a laringe e encontrar uma maneira de abrir o peito e os ombros (2012:37).

É possível notar aqui uma mudança nos princípios metodológicos utilizada na práxis vocal, a parte fisiológica encontra-se apenas em uma concentração da atenção na coluna vertebral e em seguida, induzido pelo uso livre do aparelho vocal e ressonadores no canto, busca-se uma “abertura” da laringe, dos ombros e do peito (externo). Estes processos de “aberturas” no corpo e na voz é chamado por Molik de “desbloqueio vocal”. Este desbloqueio proposto por Molik busca uma *voz orgânica* que, de acordo com ele, é repleta de

*Vida*. Ressalta-se aqui que *Vida* é um termo entendido na perspectiva de Molik e será discorrido ao longo desta dissertação.

Todos os termos e exercícios supracitados (*voz orgânica, impulso, Vida, alfabeto do corpo*, busca no *desconhecido* e partitura vocal e física) serão apresentados, discutidos e exemplificados ao longo desta dissertação, inclusive, o processo de desbloqueio vocal resumido anteriormente será amplamente discutido no capítulo 4: Desbloqueio Vocal - A Condução de Molik.

Por fim, quanto a forma que os ressonadores chegaram a aparecer neste novo princípio metodológico, Molik relata:

Estes últimos anos, com muita suavidade, tentei retomar, mas era um processo muito, muito delicado, porque é melhor quando a busca no desconhecido encontra o ressonador certo do que conscientemente usar esses ressonadores na barriga, ou aquele ressonador no pescoço, etc. (2012:37).

A título de curiosidade, ao longo das entrevistas que Campo realizou com Molik, este indaga a respeito da existência de um possível “mapa preciso dos pontos energéticos do corpo que seja universal e idêntico para qualquer pessoa” (2012:104) utilizado por Molik em seu trabalho vocal e ainda perguntou sobre a associação deste “mapa” aos ressonadores.

Na construção das perguntas acerca do assunto, Campo comenta que “por um lado é óbvio que a estrutura corporal varia de pessoa para pessoa, mas, por outro, há muitas tradições que afirmam existir pontos fixos no corpo onde este tipo de energia se concentra” (2012:104), e então, finaliza perguntando se Molik construiu o seu próprio “mapa” e se também o utilizou em seus *workshops*. Contudo, Molik parece relutante em falar sobre este assunto. Quanto à criação de seu próprio mapa e se ele o utiliza ou não em suas aulas, Molik apenas responde que “sim, acho que sim”; quando questionado se ele poderia debruçar-se sobre, este responde “na verdade, não muito. É muito complexo, muito complicado de explicar”; Campo investe uma última vez, “você poderia tentar?”, e em resposta recebe um “não quero” de Molik (2012:105).

Para explicar sua relutância em falar sobre o assunto, Molik afirma que abordar isto seria algo desnecessário que, de certa forma, isso “dispersa a atenção” e, por fim, ainda ressalta: “digo o que é necessário e omito o desnecessário” (2012:174). Finalmente, quanto a correlação deste desconhecido “mapa dos pontos energéticos” com os ressonadores, o diálogo entre Campo e Molik se deu da seguinte forma:

CAMPO: Este é um desenvolvimento do trabalho sobre os ressonadores ou é algo totalmente diferente?



MOLIK: Não, esta questão dos ressonadores é secundária. Esta é apenas uma coisa secundária, mais externa, não é o objetivo, é muito óbvio. Ressonadores são coisas óbvias (2012:104).

Por mais que este assunto seja pouco comentado nos registros bibliográficos e, conseqüentemente abordados aqui como uma “curiosidade”, acredita-se, no âmbito desta dissertação, que tais desencontros de objetivos ocorridos na entrevista entre Campo e Molik em torno deste assunto enfatizam o caráter intuitivo, subjetivo e até “metafórico” (como diria Roubine) desta práxis vocal. É notório que o dito “mapa universal dos pontos energéticos” exista, afinal foi confirmado por Molik que ainda alegou ter construído o seu próprio, porém, a relutância em deixar registros bibliográficos acerca do assunto parece compor com as ressalvas que Grotowski, Molik possuem quanto a escrita de um “manual prático da atuação”.

Estas ressalvas citadas endossam a forma como o Teatro Laboratório passou a trabalhar após a verticalização do “Teatro Pobre” que necessita de um processo árduo que caminha sobre o limiar entre a liberdade e a precisão; sobre o improvisado e a partitura; o subjetivo e o objetivo.

A seguir, trechos da entrevista com Campo no momento em que é abordado o tema “mapa dos pontos energéticos universal”, tema este trazido por Campo em entrevistas com Molik, contudo pouco comentado. Além deste tema, a pergunta realizada a Campo busca compreender a mudança na abordagem dos Ressonadores e nas ressalvas dos atores em “não criar um manual”. O diálogo se deu da seguinte forma:

**MAGALHÃES:** [...] Molik afirmava que os “Ressonadores são coisas óbvias”, teria sido isso que contribuiu para o abandono desta técnica? E por fim, seria esse mesmo motivo que impediu Molik de prestar maiores esclarecimentos acerca do “Mapa universal dos pontos energéticos” que você o indagou em seu livro? Gostaria de deixar aqui algo acerca do assunto que não disse em seu livro?

**CAMPO:** Sim, os pontos de energia. Bem, eu fiz minha investigação acadêmica porque o que é surpreendente é a precisão com que Molik pôde identificar alguns problemas e bloqueios nas pessoas. Por isso, perguntei se ele tinha um mapa específico que utilizasse centros de energia. Isso porque treino em algumas tradições chinesas, indianas e japonesas que têm alguns centros de energia específicos que você pode operar. Muitas tradições têm este tipo de mapa. Eu estava me perguntando se ele estava usando algum desses ou algum mapa clínico ou médico. Mas não foi sua abordagem. Sua abordagem é muito diferente. Tudo vem da experiência e do conhecimento das pessoas. Você conhece as pessoas e os indivíduos. É por isso que ele dizia usar de uma abordagem xamânica, este é um tipo de conhecimento que algumas pessoas muito experientes têm, mas que provêm da experiência. Ele só pode ser transmitido através da prática. Devo dizer que tive a sorte de trabalhar muito com ele e ver como ele o opera. Mas sei que o que aprendi da parte de Molik foi praticando. Quanto mais você pratica, usando estes métodos muito extraordinários que Molik usa, você encontra mais e mais maneiras de identificar e resolver os bloqueios, mas isto vem da prática, de uma estrutura muito

forte que você tem. Porque o método funciona, mas no início você pode simplesmente tentar imitar o mestre e ver. Mas a partir desta imitação, depois de anos de experiência, você começa a entender realmente como ele funciona. Mas novamente, se você o explica e diz "Você sabe que toca aqui e ali", parece bobagem porque não se trata disso. Quer dizer, funciona assim, mas primeiro não funciona para todos da mesma maneira. Segundo, há muitos elementos que se juntam. Não é uma abordagem clínica. É uma abordagem holística.<sup>31</sup> (APÊNDICE A, 2022:190)

A partir desta resposta de Campo, compreende-se que, por mais que este tal “mapa dos pontos energéticos” ou alguma abordagem próxima possa ter sido utilizada por Molik, este não é o foco do trabalho. Para compreender a forma como Molik trabalha a voz e, por consequência os Ressonadores, deve-se ater à “tradição” na transmissão de conhecimento comentada acima por Campo. Uma tradição baseada na prática e no cotidiano entre o mestre e o aluno. Esta tradição será discutida ao longo da pesquisa, em especial no capítulo 4 e nas considerações finais.

Por fim, para arrematar o tema “Ressonadores”, durante o diálogo com Campo acerca do abandono desta técnica, ou pelo menos a “mudança de abordagem” da mesma, foi comentado acerca das motivações que levaram a esta superação e as relações destas motivações com os novos rumos que a pesquisa teatral do grupo estava tomando. O trecho com a resposta mais efetiva para os questionamentos levantados acerca da mudança de abordagem dos ressonadores retrata a seguinte fala de Campo:

**CAMPO:** Molik e também Grotowski, eles deixaram de usar os ressonadores especialmente porque basicamente abandonaram o teatro. Os ressonadores são algo que se usa principalmente como treinamento de ator porque aumentam as

---

<sup>31</sup> **MAGALHÃES:** [...] Molik said that "Resonators are obvious things", is that what contributed to the abandonment of this technique? and finally, is that the same reason that prevented Molik from providing further clarification about the "Universal Map of Energy Points" that you asked him about in your book? Is there anything you would like to say about this that you didn't say in your book?

**CAMPO:** Yeah, energy points. Well, I did my academic investigation because what is amazing is the precision with which Molik could identify some problems and blocks in people It could resolve in just a few minutes. And so I asked if he had a specific map that was using centers of energy. That's because I'm training in some Chinese, Indian and Japanese traditions that have some specific centers of energy that you can operate. Many traditions have this kind of map. I was wondering if he was using some of these or some clinical or medic maps. But that was not his approach. His approach is very different. It comes all from experience and from knowing the people. You know the people and individuals. That's why he said he uses this shamanic approach, so this is a kind of knowledge that some very experienced people have but they come from the experience. It can only be transmitted through practice. I have to say that I was lucky enough to work a lot with him and see how he operates it. But I know that the little I learned apart from Molik was by practicing. The more you practice, using these very extraordinary methods that Molik uses, you find more and more ways to identify and resolve the blocks, but this comes from the practice, from a very strong structure that you have. Because the method works, but at the beginning you can just imitate the master and see. But from this imitation, then when you own it after years of experience, you start really understanding how it works. But again, if you explain it and say "You know you touch here and there" it sounds silly because it's not about that. I mean it works like that, but first it doesn't work for everybody in the same way. 2nd, there are lots of elements that come together. It's not a clinical approach. It's a holistic approach.

possibilidades do ator, as possibilidades expressivas de um ator. Então, é claro que você pode usar os ressoadores, e francamente, eu os uso porque você pode encontrar algumas outras maneiras de abordá-los como parte do trabalho de voz, para abrir a voz em alguns casos. Na verdade, lembro-me de Molik, depois de ter deixado ressonadores por muitos anos, focalizando no "Trabalho de Voz e Corpo", ele estava voltando a usar ressonadores de tempos em tempos. A questão é que os Ressonadores não eram o trabalho principal que realmente poderia alcançar o que eles estavam tentando alcançar na época do Parateatro, basicamente porque isso fazia parte do treinamento de atores. E eles estavam se mudando para algo totalmente diferente, e Grotowski, claro que mudou até mesmo para além disso porque começou a trabalhar com as canções tradicionais. A maioria das canções tradicionais eram do Haiti e de raízes africanas.<sup>32</sup> (APÊNDICE A, 2022:187, 188)

A partir desta resposta de Campo é possível apontar que, segundo o autor, a superação dos Ressonadores ocorre atrelada à transição de fases grotowskiana, da fase Teatral para a fase Parateatral. Unindo estas informações às demais, é possível observar que a partir do segundo momento da fase Teatral, quando o Teatro Laboratório passa a investigar o “trabalho do ator sobre si”, os Ressonadores passam por uma mudança de abordagem, deixam de ser trabalhados da forma como foram concebidos. A partir da transição para a fase Parateatral, o uso dos Ressonadores passa a ser quase nulo, retornando a ser abordado já de forma alterada, como um estímulo, somente durante a pesquisa solo de Molik com seu *workshop* “Voz e Corpo”.

Por fim concluo que os ressonadores não foram “abandonados” no sentido de serem esquecidos para sempre, ou que sua função seja de fato inútil ou até maléfica, contudo, a forma como se vinha trabalhando esses ressonadores desconectado dos *impulsos* provenientes das Ações Físicas foi deixada para trás por desviar o foco do novo objetivo. O trabalho de Molik e Grotowski para com a voz, igualmente para com o movimento, está mais próximo de um apresentar-se vocalmente e corporalmente disponível para encontrar organicamente um ressonador durante a busca no *desconhecido* do que próximo à uma “receita de ressonadores” com vários tipos diferentes de vibradores a serem escolhidos conscientemente.

---

<sup>32</sup> **CAMPO:** [...] Molik and also Grotowski, they stopped using the resonators especially because they basically quit theater. Resonators are something that you used mainly as an actor training because it increases the possibilities of the actor, the expressive possibilities of an actor. Then of course you can use Resonators, and frankly, I use Resonators a lot because you can find some other ways to use resonators as a part of the work on voice, to open voice in some cases. In fact, I remember Molik, after having left resonators for many years, focusing on “The Voice and body work”, he was actually going back to using resonators from time to time. The thing is, it wasn't the main work that could really achieve what they were trying to achieve at the time of Paratheater, basically because that was part of actors training. And they were moving to something totally different and Grotowski, of course he moved even beyond that because it started working with the traditional songs, then the main part of the new work . Most of the tradicional songs were from Haiti and African kind of roots.

## 2º Relato Pessoal

Finalmente em 2019, na Polônia, há dez mil quilômetros de casa e agora no interior de uma floresta, pratiquei alguns exercícios relacionados aos ressonadores. No curso a respiração também era um tema primordial tanto para as práticas corporais quanto para as vocais, lembro-me até hoje de uma frase reiterada diversas vezes pela professora de voz do curso, Joanna, que sempre indicava que fizéssemos o “*sound of relief*” (som do alívio) que consistia em uma profunda respiração onde a expiração do ar é realizada juntamente ao som de alívio “aahr”. Esta professora costumava propor aquecimentos vocais vinculados a movimentações que começavam com um espreguiçar e desenvolvia-se até o alongar, executando a ação enquanto realizava “som do alívio”.

Em um de seus aquecimentos, Joanna Kurzyńska nos guiou à encontrarmos um parceiro, um dos dois deveria relaxar a coluna e enrolar a mão no chão (ou próximo), mantendo a parte de baixo do corpo (bacia e pernas) estática como base. A dupla então, delicadamente, encostava os dedos nas vértebras do outro, estimulando-o a desenrolar a coluna até voltar a ficar completamente no plano alto. Ao chegar ao plano alto, a pessoa iniciaria a prática com os ressonadores.

Nesta prática, o que realizará o exercício fecha os olhos enquanto o outro gentilmente tocava diferentes pontos do corpo do parceiro e, aos poucos, éramos estimulados a tentar produzir um som que reverberasse no local onde o parceiro pressionava. A exploração e dificuldade do exercício ocorriam quando os pontos pressionados eram deveras distantes das caixas de ressonâncias presentes no corpo, o que exigia de nós alunos que pesquisássemos outras vibrações em nosso organismo. É possível observar breves trechos deste trabalho nos minutos 00:36<sup>33</sup> e 00:53<sup>34</sup> do vídeo, contudo as imagens abordam mais o alongamento que o exercício em si.

---

<sup>33</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=36>

<sup>34</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=53>

## Capítulo 2: Partituras e Termos - Paralelos entre Grotowski e Molik

### 2.1 Da Partitura ao Binômio Reprodutibilidade / Espontaneidade

CAMPO: Então o ponto é como conciliar liberdade e precisão? É também a questão principal da vida comum.

MOLIK: Sim, esta é a questão. É sempre a questão principal enquanto se experimenta este tipo de processo. Você sabe que todas as estruturas começam, que tudo começou com a improvisação. (2012:90).

Neste tipo de processo tudo começa com o improvisar. Este “processo” citado por Molik faz referência à forma de trabalho que ele, Grotowski e todo o Teatro Laboratório se aprofundaram ao longo dos anos, sendo verticalizado após a consolidação do *teatro pobre*. Trata-se de um processo que caminha por entre a liberdade e a precisão; o improvisado e a partitura; chamado por pesquisadores da área como “binômio reprodutibilidade e espontaneidade” (OLINTO, 2011:71).

Este processo não se trata - apenas - de um processo de montagem teatral, mas também faz referência a formas de trabalho, treinamento e pesquisa desenvolvidas pelo Teatro Laboratório ao longo dos anos. Sendo assim, o uso da improvisação juntamente à partituração em uma relação de retroalimentação se fez presente também em exercícios teatrais criados pelo grupo, como é o caso dos *exercícios plásticos*.

Para que se possa compreender a utilização destas partituras nos princípios metodológicos vocais de Molik será realizado neste capítulo uma contextualização conceitual acerca do trabalho de Grotowski buscando explicar a trajetória dos termos *impulso*, *conjunctio oppositorum* e *corpo-vida / corpo-memória*. Dessa forma, estando a par desta base teórica, será possível apreender o uso das partituras ainda no Teatro Laboratório por meio dos *exercícios plásticos* para então, posteriormente, discorrer como estes termos e exercícios influenciaram Molik na criação dos termos *Vida* e encontro com *o desconhecido* bem como na consolidação de suas ferramentas metodológicas relacionadas às partituras vocais e físicas.

Mas, afinal, o que seria essa partitura? Ou até mesmo o ato da partiturização?

A palavra partiturização, ou mesmo partituração, por mais usadas que sejam no âmbito das artes cênicas e da música, não se encontram em nenhum dicionário de língua portuguesa. Em primeira impressão, é possível associá-las diretamente à palavra partitura,

que por sua vez é proveniente da palavra “parte” e do Italiano *partitura*, ou seja, “disposição gráfica das partes vocais e instrumentais de uma composição, a fim de permitir leitura<sup>35</sup>”. Contudo a palavra partiturização quando aparece em bibliografias provenientes ou relacionadas à Stanislavski e Grotowski é atribuída a esta palavra, muitas vezes, um caráter coreográfico intuindo um sequenciamento de ações e movimentos, uma estruturação. Nesta dissertação, assim como no trabalho de Molik, será seguido o entendimento de partituração como o processo de sequenciamento das ações provenientes do improviso, ou como Molik chama, advindas da busca pela *Vida* no encontro com *o desconhecido*.

Dando continuidade ao entendimento deste termo, considera-se falas do professor de estudos do teatro Patrice Pavis em seu livro *A Análise dos Espetáculos* (2005), quando elucubra sobre o ofício do ator no que tange aos repertórios, marcações, coreografias e afins, uma vez que ele expressa - no entendimento desta presente dissertação - o que seria a perspectiva de Molik acerca do ato de partiturar. Tal comparação é notada quando Pavis afirma que:

O ator toma como referência e se apoia em uma série de pontos que formam a configuração e a estrutura de sua atuação. (...) O ator instala passo a passo um trilho de segurança que guia sua trajetória, em função de pontos de apoio e de referência, que são, ao mesmo tempo, físicos e emocionais. (2005:91).

Propondo então um paralelo entre a visão de Pavis acerca do ofício do ator e o entendimento de Molik sobre o ato de partiturar, é possível afirmar que a partitura seria justamente este “trilho de segurança”, esta estrutura formada a partir da configuração de uma série de pontos de apoios e referências psicofísicas.

Como dito, para alcançar um entendimento mais aprofundado do princípio metodológico vocal de Molik no tocante às partituras se faz necessário um conhecimento prévio de como estas partituras funcionavam na época do Teatro Laboratório, contudo, tanto no trabalho de Grotowski quanto no de Molik, essas partituras, pontos de apoio e tais referências psicofísicas, também são abordadas em exercícios que trabalham o improviso com essas ações, conduzido pela espontaneidade. Devido a isso somos confrontados com um paradoxo, um binômio, um “*conjunctio oppositorum*” (GROTOWSKI, 2007:74).

Esta mesma passagem literária de Pavis, que trata dos “pontos de apoio”, é utilizada por Olinto e Matteo Bonfitto (2013) quando dissertam acerca dos diversos processos artísticos que também caminham nesta linha tênue entre o improviso e a estrutura. Os autores

---

<sup>35</sup> Aurélio júnior, dicionário escolar de língua portuguesa, 2011 página 661

pontuam que muitos estilos teatrais como a *Commedia Del'arte* e a Bufonaria por mais baseados que sejam na improvisação, ainda exigem uma parcela de estrutura, algo fixado como uma voz, uma movimentação, trejeitos, gags e etc.

Inclusive na performance, no caso da *Live Art*, no qual os artistas procuram desvincular-se completamente de vias estruturantes, para Bonfitto e Olinto, até mesmo as ações desses *performers* podem ser encaradas com a máxima de Schechner: “não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez [...] todo comportamento consiste em recombinações de pedaços de comportamentos previamente exercidos” (2003:27-34).

Olinto e Bonfitto apontam que o mesmo ocorre do outro lado da moeda, ou seja, em processos artísticos que priorizam a precisão e repetição exata de ações e coreografias como no *ballet* clássico, *Nô*, Ópera de Pequim e em alguns processos teatrais, o componente "espontaneidade" estará presente inevitavelmente. Isso só ocorre graças a efemeridade da arte representada ao vivo, uma apresentação ainda que perfeitamente coreografada e repetida com exatidão possuirá diversas nuances geradas a partir dos diferentes públicos; das distintas emoções e estados de espírito no qual o ator está imerso; e também de elementos não preestabelecidos nos ensaios como os problemas de ordem técnica, sons externos ao local da apresentação e etc.

Sendo assim, a reprodutibilidade e a espontaneidade, para Olinto e Bonfitto podem ser vistos como um binômio - duas partes de um mesmo processo - e Grotowski denomina este evento paradoxal como um “*conjunctio oppositorum*” (2007:74) - uma união de opostos. Os autores então concluem que “percebidos em sua processualidade, ambos, reprodutibilidade e espontaneidade passam a ser agentes de tensões geradoras de múltiplas reverberações” (2013:119). Tais reverberações geradas a partir deste binômio seriam um dos cerne da atuação grotowskiana tanto antes quanto depois da verticalização do “teatro pobre”.

Finalizando seus desdobramentos teóricos acerca deste binômio, Olinto e Bonfitto afirmam que a reprodutibilidade e a espontaneidade são características fundamentais do fazer cênico de modo que a falta de percepção do equilíbrio entre estes dois universos seria produtor do chamado - automatismo do ator - ou até mesmo da falta de presença cênica.

Por fim, Bonfitto e Olinto, ao trazer a discussão deste binômio para dentro do trabalho grotowskiano afirmam:

Entre os artistas-pesquisadores que abordaram essa questão de modo enfático, recorrente e aprofundado, sem dúvida destaca-se Jerzy Grotowski, para quem a relação entre precisão e espontaneidade, por ele intitulada “*Conjunctio*

*oppositorum*”, era um relacionamento paradoxal de fundamental importância entre dois polos integrantes do trabalho do ator, e ao qual estavam intimamente relacionados conceitos operativos cruciais nas pesquisas grotowskianas, tais como o “Impulso” e o “Contato”. Como frequentemente advertia em seus textos e entrevistas, a forma precisa (estruturada, partiturada) pode e deve servir para canalizar “o fluxo espontâneo” do ator em cena, liberando-o e potencializando-o. (2013:124).

Segundo a fala dos autores acima, de fato o binômio reprodutibilidade espontaneidade, ou até *conjunctio oppositorum* como era visto por Grotowski, parece estar fortemente vinculado ao termo *impulso* e *contato* sendo estes o ponto primário e primordial da atuação grotowskiana principalmente após a verticalização do *teatro pobre*; e vinculado também, conseqüentemente, a busca por um *corpo-vida* do ator por meio de um processo psicofísico cotidiano de desautomatização dos gestos, eliminação de artificialidades e superação de obstáculos físicos do corpo.

Tanto esta relação entre o binômio e os termos fundamentais das práticas grotowskianas, *impulso* e *corpo-memória*, quanto a aplicação destes nos *exercícios plásticos* serão o tema abordado nos próximos dois tópicos deste capítulo. Ressalta-se aqui, a importância de se compreender estes exercícios e termos grotowskianos que foram influências basilares na composição das terminologias e exercícios desenvolvidos por Molik.

É graças a esses pontos paradoxais do fazer artístico que termos como *impulso* e *corpo-vida* / *corpo-memória* ganham um teor de complexidade e contradição. Nas palavras de Alexander de Moraes, esta dificuldade apresentada é “como uma espécie de véu que encobre um termo definitivo do que seriam os impulsos” (2008:94). A seguir, a pesquisa propõe dissertar um pouco acerca destes termos a fim de reunir a visão de outros autores que desbravaram os caminhos teóricos das práticas grotowskianas.

## **2.2 Dos Impulsos ao Corpo - Memória / Corpo - Vida**

Levando em consideração essa dificuldade teórica relatada, para ser possível dissertar sobre estes termos, será exposto a seguir uma reunião de trechos em que alguns autores buscam destrinchar esses termos por meio de exemplos, comparações e esquemas. Sendo assim, retomando as palavras de Thomas Richards apresentadas na introdução desta dissertação, este afirmava que o *impulso*, para o ator, seria como “uma catapulta que o lança corretamente em direção à Ação” (2012:108).



Richards também acreditava que o *impulso* estaria ligado à tensão, contudo, não uma tensão excessiva ou nociva durante a realização do movimento, mas uma “tensão justa”, apenas o necessário para que a ação ocorra. É uma intenção visível no corpo no momento em que uma ação está prestes a ser realizada. Quanto a isso ele afirma que “Quando nós temos a intenção de fazer algo, existe uma tensão correta do interno, dirigida para o externo” (1996:96).

Stanislavski comenta ao longo de suas publicações a respeito de uma tensão nociva e excessiva presentes durante o trabalho do ator, Grotowski por sua vez contempla a perspectiva apresentada por Stanislavski e propõe inclusive um “outro lado da moeda”, adverte sobre um relaxamento nocivo também comum na práxis do ator. Quanto a isso ele discorre:

Stanislavski foi o primeiro a observar que quase todo ator, quando está nervoso, tem um certo ponto no corpo que se torna o centro da tensão, da contração. Essa tensão pode contaminar o corpo inteiro. [...] Stanislavski observou que a contração se inicia sempre em um ponto específico do corpo: por exemplo, poderia ser na testa ou nas costas ou nas pernas etc. [...] Essa hipótese está evidentemente correta. Pode ser ampliada com a seguinte observação: existem também alguns atores que têm um centro de relaxamento. Se estão em um estado psíquico artificial, provocado pelo nervosismo ou por alguma espécie de histeria profissional, relaxam demais certas partes do corpo e se tornam frouxos como farrapos. (2007:166).

Levando em consideração as falas de Grotowski e Stanislavski advertindo o ator acerca dos centros de tensão e relaxamento nocivos do corpo e colocando-as ao lado do entendimento de Richards acerca do *impulso* como uma “tensão justa” é possível afirmar que o trabalho sobre os *impulsos* exige do ator um certo controle sobre estes centros. Grotowski ao comentar sobre tensão utiliza um gato como exemplo e este parece também servir para o *impulso* na perspectiva de Richards: “o gato está sempre relaxado, mas não relaxado até a morte. Está relaxado com toda a possibilidade de fazer movimentos rápidos e eficazes. [...] seus músculos se mobilizam efetivamente até o ponto necessário e não além dele” (2007:166).

Durante suas muitas viagens para dar palestras e comparecer em conferências internacionais de Teatro, Grotowski em 1986 realiza uma destas em Liège, onde tece uma análise um pouco mais detalhada acerca do termo *impulso*. Vale ressaltar que durante essa análise, por mais que o termo *impulso* seja mais naturalmente associado à espontaneidade, é notório o vínculo que este possui com a reprodutibilidade devido ao uso das partituras físicas e vocais que, neste caso, aparecem como uma sequência de *ações físicas* entendidas por Grotowski como “vivas”. Sendo assim ele dispara aos ouvintes:

E agora, o que é um impulso? '*In/pulse*' – empurrar de dentro. Impulsos precedem ações físicas, sempre. O impulso:- é como se a ação física, ainda quase invisível, já houvesse nascido no corpo. Isto é o impulso. Se você sabe disso quando prepara um personagem, você pode trabalhar sozinho sobre as ações físicas [...] Sem ser percebido pelos outros, você está em uma sequência de ações físicas e testando uma composição permanecendo no nível dos impulsos. Isto significa que, ainda, não aparecem, mas já estão no corpo porque elas estão '*In/pulse*'. (GROTOWSKI *apud* RICHARDS 1995:94).

Dessa forma, nota-se que o *impulso* não está ligado somente a ações que ocorrem de forma involuntária como cobrir o rosto com os braços ao ser atacado ou amortecer uma queda com a palma das mãos, mas principalmente é entendido como a intenção gerada do interior corpo a partir de um determinado estímulo que desencadeará em uma “ação plena”.

Na tentativa de elencar uma possível ordem de fatores que ocorrem durante a produção de uma ação proveniente do *impulso*, Moraes, o mesmo que metaforizou a dificuldade de conceitualização deste termo como um “véu que cobre sua real definição”, buscou esquematizar as etapas deste processo da seguinte forma: “Digamos que exista um estímulo qualquer, em seguida você estabelece um contato com esse estímulo, esse contato gera um impulso que é presentificado pela ação. A seguinte sequência poderia ser desenvolvida: estímulo, contato, impulso, ação” (2008:92).

Neste caso o estímulo, que poderia vir a ser tanto a contracena com um parceiro quanto uma música ou canto por exemplo, entra em contato com o ator gerando nele *impulsos* físicos e emocionais ou até lembranças e sensações que reverberariam por fim em ações plenas. Entende-se, então, o *impulso* como algo além do movimento, é interpretado como toda a intenção de ordem psicofísica que se manifesta no corpo do ator após o contato com um estímulo, sendo assim, uma re/ação.

Embasando nas próprias palavras de Grotowski, esta expansão do entendimento de um *impulso* como reação emocional, sensorial e imaginativa temos:

Seria falso acreditar que esses impulsos pertencem exclusivamente ao domínio físico. Todo 'l'arrièreplan'<sup>36</sup> das experiências humanas, das associações mentais, das lembranças, de uma linguagem não formulada, mas presente como atrás dos pensamentos, tudo isso, e outras coisas ainda, condicionam os impulsos. [...] Se o fluxo de impulsos que precedem as pequenas ações se libera, o corpo do ator se torna – em seu comportamento – ‘orgânico’, para utilizar um termo do próprio Stanislavski. (2007:13).

---

<sup>36</sup> A palavra francesa *l'arrièreplan* pode ser traduzida ao português como “fundo”.

Para Grotowski, quando o ator atinge esta liberação do “fluxo de impulsos que precedem as pequenas ações”, ele alcança o *corpo-memória / corpo-vida* tornando-se “orgânico” em suas ações. É neste ponto que os dois termos se cruzam e devido a importância que Grotowski dava aos *impulsos*, a busca por um *corpo-vida* também sempre foi priorizada no trabalho do ator no Teatro Laboratório.

Partindo agora para um último ponto de vista, em uma das mais recentes publicações acerca deste termo temos o artigo *Diálogos entre o Impulso, nas pesquisas de Jerzy Grotowski (2017)* escrito por Carolina de Piño Barroso Magalhães, em que, baseando-se na Cia Teatro Akrópolis e Cia Zirika, descreve a busca pelo *Impulso* como “sair do automatismo dos gestos, entrar em desvelamento de si, encontrar o *desconhecido* de si, e a repetição seria ali uma das vias para esse aprofundamento” (2019:41). Neste artigo Magalhães aborda as relações que o termo *impulso* possui com os termos *corpo-vida* e *corpo-memória*. Essa mesma relação conceitual é desenvolvida por Grotowski ao longo de suas pesquisas e, quanto a este tema, ele afirma:

As associações que liberam os impulsos do corpo têm um vasto campo de amplificação por meio de imagens [...] Esse tipo de jogo libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso ‘corpo-memória’. (2007:158).

Este *corpo-memória* (ou *corpo-vida*) é proveniente de uma eliminação de características excessivamente artificiais e estéticas na relação do ator com seu corpo e Grotowski acreditava que essa eliminação proporcionaria, ao ator, atingir o que chamavam de “nível dos impulsos e da motivação”. É a eliminação de obstáculos corporais que se opõem à concretização fluente dos *impulsos* internos. Desbloquear o *corpo-vida* é buscar a organicidade do ator, uma “via orgânica” (GROTOWSKI, FLASZEN 2007, 2015).

Este termo, assim como *Impulso*, também gerou diversas publicações no meio acadêmico, dentre as mais recentes produções brasileiras acerca do assunto temos Evelin Reginaldo com o artigo *O corpo não tem memória, o corpo é memória (2019)*, fruto de seu mestrado, em que este propõe que “o corpo-memória é um corpo em estado de presença, que se revela a partir de um trabalho árduo de autoconhecimento” (2019:71).

De acordo com a autora do citado artigo, amparada por Tatiana Motta Lima, o termo memória seria um dos mais difíceis de se trabalhar na perspectiva grotowskiana por abarcar mais do que um uso nostálgico da memória e acabar por envolver “uma série de

investigações que, ultrapassando largamente a noção de teatro, diz respeito a uma noção de percepção de si experienciada pelo atuante” (LIMA, 2009:159).

Nesta perspectiva, o trabalho com o *corpo-memória* entra em contato não só com as memórias, mas também com as experiências vividas que permanecem gravadas no corpo, na pele, nos músculos, e podem ser acessadas a partir do movimento, do *impulso*. Assim, quando um ator grotowskiano trabalha com lembranças e memórias ele não as recorre de forma condicionada ou como ponto de partida de sua atuação, mas se coloca disponível para recebê-las a partir do movimento, do *impulso*. Quanto a isso Grotowski afirma: “Pensa-se que a memória seja algo independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o corpo memória” (2007:173).

Dessa forma, este desbloqueio está ligado também a um estado de prontidão e disponibilidade que o ator se coloca possibilitando ser afetado por suas próprias experiências de vida que ainda remanesçam em seu corpo. Sendo assim, o *corpo-memória* parece sobressair-se a memória em si e retroalimenta-se de toda a vida do ator. Quanto a essa relação entre corpo, memória e vida, Grotowski juntamente com Mirecka, após a realização de exercícios que visavam este desbloqueio do *corpo-memória* exemplificam este processo de utilização da experiência de vida em cena quando afirma que:

Cada rosto, com todas as suas rugas, é o traçado da nossa vida. As rugas abraçam o ciclo inteiro das experiências fundamentais que se repetiram incessantemente ao longo da nossa vida, as experiências que a vida continuamente proporcionou. Como “ah, estou cansado disso...” ou “Devo, contudo viver de algum modo...” ou “Um dia será a minha vez...” e assim por diante. Pode ser qualquer frase, até mesmo não formulada, que responda ao “mundo”. Essas frases criam os traços e depois as rugas. Podemos ler essas fórmulas não formuladas um no rosto do outro e se, enquanto se trabalha um papel, encontramos uma delas que tenha sido experimentada na nossa vida e que tenha sentido no contexto do papel, o rosto criará essa máscara sozinho. (2007:178).

Apesar desta descoberta parecer frutífera ao trabalho do ator possibilitando reflexões a respeito de nossas fisionomias relacionadas à nossas experiências de vida, Grotowski adverte fortemente os riscos que essa consciência acerca das expressões pode trazer. Neste caso, assim como no trabalho com o *corpo-memória* que pode condicionar nocivamente o ator a buscar a lembrança como ponto de partida, aqui o ator pode condicionar-se a buscar essas “frases de expressões” como tal ponto de partida e assim “procurar falsas rugas, procurar uma máscara, um ‘personagem’, uma ‘personalidade’, o *slogan* da personalidade: a

‘personificar’ alguém. Pode expor à luz somente o seu rosto ao invés de si mesmo todo” (2007:178).

Nota-se aqui que Grotowski, neste momento de sua práxis e pesquisa, parecia relutante a qualquer ponto de partida da atuação que não viesse dos *impulsos*. Sendo assim, o trabalho sobre a memória e até a fisionomia do rosto do ator na criação de expressões devem surgir durante o trabalho por meio destes *impulsos* e nunca como os primeiros passos do artista. O ator então não vai em direção a esses recursos, mas permite que estes cheguem até ele durante o movimento. Nesta perspectiva, parece ser equivocado alegar que Grotowski abdica de trabalhar com a memória e a imaginação para tratar apenas do movimento, quando na realidade, este coloca um em dependência do outro priorizando o movimento como ponto de partida.

Devido esta abrangência na visão do termo *corpo-memória* como algo além da memória e também devido às armadilhas contidas em um possível condicionamento nocivo do ator em buscar lembranças como ponto de partida da atuação, Grotowski realiza um refinamento deste termo. No tocante às relações entre o corpo e a memória ele afirma que “a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos ‘a totalidade do nosso ser’ começamos imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato corpo-vida” (2007:174).

Após uma contextualização teórica acerca de alguns dos termos grotowskianos desenvolvidos pelos integrantes Teatro Laboratório, ainda restam dúvidas sobre a utilização de partituras nesse processo e em razão disso são levantadas as seguintes questões: como todos estes desdobramentos conceituais de fato ocorrem na práxis? Como isso afeta os exercícios teatrais a serem realizados com partituras? Ou até mesmo, quais exercícios teatrais podem ser realizados para trilhar o caminho proposto por Grotowski na busca de um *corpo-vida* e seus *impulsos*?

Partindo destas questões, a seguir será dissertado acerca dos *exercícios plásticos* criados pelo Teatro Laboratório e praticados com intuito de liberar os *impulsos* vivos do ator e desbloquear em si o *corpo-vida*. Após a explanação destes exercícios será possível traçar um paralelo entre os termos e treinamentos de Grotowski apresentados e as técnicas de trabalho vocal de Molik.

### **2.3 Os Exercícios Plásticos**

Partindo da perspectiva grotowskiana de que uma ação “plena” seria uma ação radicada no *impulso*, o diretor polonês vem chamar de “gesto” toda movimentação que não possui tal conexão com o interior do corpo e se limita apenas às extremidades, conseqüentemente, podendo ser lida, segundo Grotowski, como um movimento artificial. Quanto às diferenças entre estes tipos de movimentos, Grotowski adverte que “toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os ‘gestos’) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora - falsa, morta, artificial, rígida” (2007:173).

De fato, esta afirmação parece determinista, uma vez que trata os movimentos que não nascem do *impulso* como “enganadores e falsos” ou até por interpretar as “artificialidades” como algo danoso ao ator e certamente era esta a visão de Grotowski acerca do tema. Contudo, acredita-se, no âmbito desta dissertação, que a práxis tanto de Grotowski quanto de Molik não devem ser interpretadas como “único caminho” ou caminho “certo” a se seguir nas práticas cênicas, e sim como o caminho que estes autores se propuseram a desbravar.

Isto posto, na tentativa de eliminar tais artificialidades, reações mortas e enganadoras da movimentação e buscando em seus atores reações autênticas provenientes dos *impulsos*, Grotowski desenvolveu em conjunto à Mirecka os *exercícios plásticos*. Importante ressaltar que a palavra “plásticos” aqui é referente a palavra “plasticidade” e ambas são derivadas do Latim *plasticus*, o mesmo que o Grego *plastikos*, que, de acordo com o dicionário Aurélio Júnior, possui “[...] a propriedade de adquirir determinadas formas [...] dotada de grande maleabilidade e facilmente transformável mediante o emprego de calor e pressão [...] Que tem características de beleza e harmonia” (2011:668). No caso deste exercício de Mirecka trata-se também de um treinamento de plasticidade, estético, um remodelar de certos movimentos.

Dentro do trabalho grotowskiano esse exercício pode ser considerado a síntese do binômio reprodutibilidade / espontaneidade citado anteriormente embasado por Bonfitto, Olinto e Lima, ademais, é considerado por Grotowski a *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade, isto porque os *exercícios plásticos* tratam, do fim ao cabo, de uma utilização de estruturas precisas para se alcançar a espontaneidade, em outras palavras, é um treinamento para que o ator extrapole a reprodutibilidade dos movimentos selecionados e alcance a espontaneidade com reações nascidas de um fluxo contínuo de *impulsos*.

Quanto a relação entre os *exercícios plásticos* e o *conjunctio oppositorum* Grotowski afirma:

Dizer que [o exercício plástico] se trata de um *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso. (2007:174).

Retomando as definições de Grotowski no tocante aos gestos em contraposição aos movimentos plenos radicados no *impulso*, o diretor também comenta que “nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas” (2007:171). E quanto a utilização destes “detalhes” durante os *exercícios plásticos*, Grotowski instrui: “A primeira coisa essencial é fixar um certo número desses detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os *impulsos* pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los. Transformá-los mas não destruí-los” (2007:171). Desta feita, este exercício funciona baseado na relação de retroalimentação que o improvisado (espontaneidade) mantém com a estrutura (precisão).

Para justamente “encarnar” os “*impulsos* vivos” nesses “detalhes” selecionados, Grotowski propõe que aos poucos, durante a experimentação improvisada com a estrutura, o ator modifique o ritmo destes detalhes do movimento, a ordem com a qual eles aparecem, até mesmo uma modulação em sua estrutura e na qualidade dos movimentos. Contudo o ponto crucial para que o exercício funcione é que, necessariamente, o corpo do ator deve realizar tais modulações por conta própria, sua mente não pode dominar o processo de forma condicionada nem tampouco o diretor pode ordenar que tais modificações sejam realizadas. Grotowski explana a forma mais eficaz de se trabalhar os *exercícios plásticos* afirmando:

Se começar a usar detalhes precisos nos exercícios plásticos e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente os ritmos, mudando a ordem, quase como que pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente e nem acontece por acaso, acontece, mas é o corpo-memória. (2007:173).

Diante desta explicação, é notório que o desbloqueio do *corpo-vida / corpo-memória*, que seria justamente a finalidade deste exercício, ocorre quando o ator encarna os detalhes precisos (estrutura) nos *impulsos* provenientes do interior do corpo (espontaneidade), dessa forma, o próprio corpo do ator, sem um comando prévio, realiza modulações na partitura criada mantendo-a viva e espontânea, mais próxima de um ato improvisado, porém ainda com a precisão de uma coreografia.

Segundo Grotowski, seria esse *corpo-vida* que definiria, em meio a experimentação (ou até mesmo em cena), o que fazer com as experiências de vida que remanesçam gravadas no corpo do ator, ou seja, este corpo desbloqueado estaria disponível para ser estimulado imaginativamente e memorialmente. Dessa forma, o ator poderia evocar sensações, emoções do passado, histórias e pessoas apenas por meio da movimentação, da capacidade de manter o *corpo-vida* desbloqueado e sensível aos estímulos externos e internos. De acordo com o autor este seria “um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida *no impulso*”, em outras palavras, o uso das suas experiências de vida em cena. Grotowski chega a exemplificar este fenômeno com a seguinte fala:

Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo memória / corpo vida se revela. Os detalhes existem mas são superados, tocando o nível dos impulsos, do corpo vida. (2007:173).

De acordo com Grotowski esse processo seria impossível se “os detalhes são ‘gestos’, se envolvem os braços e as pernas e não estão radicados na totalidade do corpo”. O autor ainda acrescenta que caso seja realizado dessa forma, utilizando apenas “gestos” ou abdicando de qualquer fragmento de estrutura, repertório, partitura, detalhes precisos, a experimentação “irá transformar-se em uma espécie de plasma” sem nada a ser feito. Este plasma citado seria a falta de objetivo no exercício, uma liberdade nociva e excessiva que proporcionaria artificialidades.

Pode-se comparar este plasma com o que Olinto e Bonfitto configuraram como a “falta de presença cênica” proveniente do não entendimento da função da espontaneidade em conjunto a reprodutibilidade durante o trabalho. Também é possível associar esse plasma aos centros de tensão e relaxamento (apontados por Stanislavski e Grotowski) desregulados no corpo dos atores durante a cena ou exercício.

Por fim, após o entendimento dos *exercícios plásticos* como uma ferramenta para desbloquear o *corpo-vida* dos atores e fundamentar sua atuação nos *impulsos* vivos, Grotowski conclui: “E o que alcançamos? Não *alcançamos* nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o ‘rio de nossa vida’. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo” (2007:174). Esse “liberar da semente” seria o “encarnar a vida *no impulso*”, uma forma do ator colocar suas experiências de vida e sua subjetividade



expressa cenicamente, não apenas para revivê-las, mas para utilizá-las como gatilhos para acessar uma atuação reconhecida por Grotowski como plena e orgânica.

Ademais, o diretor ainda ressalta a mutabilidade deste exercício deixando claro que não acredita em receitas e que alcançar a finalidade do exercício é mais importante do que seguir a risca, como regra, a forma como ele costumava conduzi-lo. Sendo assim tudo está suscetível à mudança, tanto os detalhes dos movimentos como a própria estrutura e base do exercício, desde que seu propósito se mantenha: utilizar a reprodutibilidade para alcançar a espontaneidade em uma atuação baseada no *impulso*. Quanto a essas possibilidades de apropriação que os artistas podem fazer deste exercício, Grotowski propõe:

Indubitavelmente, vocês podem ampliar o número dos detalhes ‘plásticos’. Podem, passo a passo, encontrar novos. O ciclo dos detalhes plásticos que criamos era o resultado de nossa própria experiência. A evolução foi como a “seleção natural” de Darwin. Podem começar os exercícios por uma base diferente. Podem encontrar um ciclo de detalhes completamente diferente. Depois de muitos anos de trabalho, naturalmente. Tudo isso implica sempre em uma longa eliminação de coisas excessivamente artificiais ou estéticas que bloqueiam o corpo-vida. O tipo de detalhe inicial não é importante, o que importa é o espírito das coisas. (2007:174).

Adicionando uma perspectiva audiovisual ao tema, analisando o filme *Acting Therapy*<sup>37</sup>, que por sua vez retrata cursos do Teatro Laboratório na fase Parateatral ministrado por vários de seus integrantes, em especial por Molik e Mirecka, nota-se o trabalho em grupo com os *exercícios plásticos* guiados Mirecka entre os minutos 07:25<sup>38</sup> - 08:35, em que os alunos todos se deslocam pelo espaço buscando detalhes em sua movimentação e reagindo aos *impulsos* internos e ao contato com os demais. Em outro momento do documentário mais a frente entre os minutos 25:13<sup>39</sup> - 28:00 retratam-se os *exercícios plásticos* sendo realizados apenas com um trio, que por sua vez reage aos *impulsos* e ao contato enquanto os outros alunos assistem. Por fim, reunindo aqui todos os momentos do filme que registram o tema abordado, temos a finalização do documentário expondo Mirecka vivenciando os *exercícios plásticos* sozinha, selecionando detalhes precisos e improvisando com eles enquanto o *camera man* à acompanha pelo espaço entre os minutos 48:54<sup>40</sup> até o fim. É possível observar este improviso de Mirecka nas imagens contidas na Figura 1.

---

<sup>37</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NtZizS0YiR8>

<sup>38</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=445>

<sup>39</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1513>

<sup>40</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=2934>

Figura 1 - Renna Mirecka Executando os Exercícios Plásticos



Fonte: Prints do filme *Acting Therapy* (1976)

Nota-se, então, o potencial paradoxal dos *exercícios plásticos* no que tange a sua execução, trata-se de fato de um *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina, entre estrutura e precisão ou entre partitura e improviso. Contudo, por mais antagônicos e contraditórios que os fundamentos teóricos destes exercícios pareçam ser, demonstram justamente os caminhos que o trabalho grotowskiano trilhava nesta época. O próprio autor inclusive adverte ao leitor acerca de sua peculiar forma de trabalho quando afirma: “Tudo o que vou dizer parecerá um paradoxo. Mas não é questão de paradoxos estilísticos; é, na verdade, tudo assim. Aqui, nada acontece no plano lógico formal” (GROTOWSKI, 2007:175).

É possível compreender a conexão entre os termos grotowskianos abordados até então da seguinte forma: para que o ator possa acessar aos *impulsos* vivos do movimento é necessário desbloquear seu *corpo-vida* precisando passar por um processo de desautomatização dos gestos e trabalho sobre os “detalhes” do movimento, utilizando para esta finalidade, os *exercícios plásticos*. Posteriormente, estes *exercícios plásticos* citados serviram como uma das bases para a criação do *alfabeto do corpo* desenvolvido por Zygmunt Molik e que será analisado no capítulo 3.

Fez-se necessário este breve estado da arte no que tange a bibliografia grotowskiana acerca de seu trabalho com o Teatro Laboratório para localizar o leitor em meio aos seus complexos termos possibilitando que este interprete as próximas páginas a respeito da práxis de Molik com esta mesma complexidade.

Por fim, é possível explicar termos de Molik como a *busca no desconhecido* entendendo-a como um momento de improvisação parecido com o utilizado nos *exercícios plásticos*; compreender o desbloqueio vocal como uma perspectiva sonora da busca pelo *corpo-memória*; e até interpretar o termo *Vida* de Molik como uma confluência entre o *corpo-vida* e os *impulsos* do movimento do ator. Sobretudo, realizar esta contextualização histórica se faz necessário para que o tema “partituras”, ao abordar Grotowski e Molik, não

fosse tratado apenas como uma estrutura, desconsiderando por completo a espontaneidade e também seus processos psicofísicos.

Ademais, também é de suma importância a compreensão do *conjunctio oppositorum* de Grotowski reverberando no binômio reprodutibilidade / espontaneidade de Bonfitto e Olinto, uma vez que, não só as práticas do Teatro Laboratório operavam em cima desta dinâmica, como este também foi o eixo central do trabalho vocal de Molik. Ressalta-se também a importância de se abordar a forma como Grotowski trabalha com a memória e como este culminou no termo *corpo-memória*, para compreender a importância das experiências de vida do ator ao se trabalhar o desbloqueio vocal e a busca pela *Vida* em cena na práxis de Molik. A seguir será dissertado acerca das reverberações que toda essa trajetória teatral empírica grotowskiana proporcionou aos princípios metodológicos vocais que Molik vinha desenvolvendo sincronicamente.

#### **2.4 A perspectiva de Molik sobre as partituras**

Após anos de jornada trabalhando exercícios e técnicas de partituração bem como desenvolvendo seu princípio metodológico vocal em conjunto ao Teatro Laboratório tanto na Fase Teatral (1959 - 1969) quanto na Fase Parateatral (1969 - 1978), Molik deu início ao seu próprio *workshop* chamado “Voz e Corpo” (1979). Neste curso imersivo de 9 dias de duração, Molik propunha “desbloquear” a voz de seus alunos por meio de técnicas inspiradas nas formas que o Teatro Laboratório buscava desbloquear o *corpo-vida* em suas práticas.

Devido a esse tempo de maturamento de suas técnicas, desde 1979 até os recentes registros em 2009, Molik desenvolve a sua perspectiva do termo *Vida* que estaria vinculado aos termos *corpo-vida* e *impulso* criados por Grotowski, contudo, possuindo suas peculiaridades. Durante seu *workshop*, Molik induzia seus alunos a buscarem, em meio à exercícios improvisados e partiturados, uma *Vida* que pudessem utilizar em cena, em um texto ou em um canto.

Este processo de “busca pela *Vida*” lida com a precisão e a espontaneidade assim como nos *exercícios plásticos* vistos anteriormente, e neste caso, para Molik, a *Vida* é encontrada após certo tempo de imersão em exercícios que possuem esta retroalimentação entre improvisado e partituração. Ocorre quando o ator acessa um “estado de espírito” após certo tempo de improvisação, quando este encontra um “lugar” em sua atuação/movimentação/vocalização que parece fluir ininterruptamente por entre seus

*impulsos* internos. Neste momento a movimentação e a voz do ator aparentam ser preenchidas de sentimento, de significado e até de memória. De acordo com Molik “Todos encontram a Vida em si mesmos. A Vida é algo conectado com a vida de cada um, com as memórias, e até mesmo com os sonhos [...] A Vida quando encontrada possui sua forma física e vocal” (2012:31).

As semelhanças entre o termo *Vida* de Molik e o *corpo-memória* / *corpo-vida* de Grotowski existem para além das nomenclaturas e ferramentas metodológicas utilizadas para desbloqueá-los. Neste caso, não somente o fato de utilizar exercícios fundamentados no binômio reprodutibilidade / espontaneidade se faz presente em ambos os princípios metodológicos, mas também a conceituação dos termos possuem fundamentos parecidos. É possível notar essa aproximação entre o termo *Vida* e o *corpo-memória* quando Molik e Campo discorrem sobre a capacidade que o movimento tem de evocar memórias do ator. Quanto a isso Molik afirma:

Sim, o corpo tem sua memória. Esta é uma verdade muito conhecida. Então, mesmo se este momento especial da Vida durar apenas quinze minutos, se manifestará através da ação. Acontece quando algo é encontrado, algo valioso, não apenas qualquer coisa, mas algo que está profundamente dentro de algum lugar esquecido seu, e em circunstâncias favoráveis irá se manifestar como ação. Depois disso, você deve se lembrar o que uma mão estava fazendo e o que uma outra mão estava fazendo, o que o centro do seu corpo estava fazendo e o que os pés estavam fazendo. Sim, e depois você precisa juntar todos os detalhes e retornar com profundidade para este fluxo de pequenas ações (2012:92).

Encontrar uma *Vida* em meio a um exercício improvisado é justamente encontrar este “algo valioso” que remanesce gravado no corpo do ator, em seguida, o trabalho com a partitura inicia para que o ator lembre o que cada parte do seu corpo estava fazendo enquanto ele apenas reagia a esses *impulsos* provenientes da *Vida* encontrada. Neste momento, o olhar externo de um observador é de suma importância pois a dificuldade deste processo é manter, na partitura, a mesma espontaneidade que o ator possuía quando encontrou essa *Vida* pela primeira vez. Este processo será discorrido com maiores aprofundamentos no decorrer da dissertação.

Esta ligeira explanação sobre a forma como os alunos de Molik encontravam e trabalhavam esta *Vida* em cena denota certa semelhança com a forma como Grotowski induzia seus atores a desbloquearem o *corpo-vida*. Na intenção de aferir a veracidade dos paralelos levantados acerca dos termos *corpo-vida*, de Grotowski, e *Vida* de Molik, foi perguntado a Campo o seguinte:

**MAGALHÃES:** Em sua opinião, quais as diferenças em termos teóricos e/ou práticos entre os termos *corpo-vida* criado por Grotowski e *Vida* desenvolvido por Molik?

**CAMPO:** Não acho que seja diferente, acho que é a mesma coisa, na verdade vem de Stanislavski! Ele diz muito claramente que estava interessado em atores que agem como se o fizessem pela primeira vez, experimentando pela primeira vez. Mesmo que esteja repetindo isso, obviamente. Mas o objetivo de Stanislavski era ter um ator criador que cada vez que ele age, ele está vivendo, logo está vivendo não repetindo. Portanto, esta é a *Vida* que todos nós procuramos quando fazemos qualquer tipo de treinamento nesta linha. Portanto, pode-se usar terminologia diferente, mas *Vida* é vida. Pode ser bastante confusa quando você a lê, mas quando você a pratica não é algo muito complicado. Você pode vê-la quando você trabalha em um estúdio e realiza práticas ou quando você apenas observa os atores ao ir ao teatro. Você pode ver quando um ator está vivendo a *Vida*, quando ele tem uma presença ou quando está vazio, mecânico ou vazio porque ele não sabe o que fazer. Quando você faz uma ação real, você deve ter algo dentro de si. Agora o trabalho é tanto externo quanto interno. Você pode usar técnicas que vêm para estimular o externo ou usar técnicas que vêm para estimular o interno ou ambos combinados, geralmente de ambos combinados, depende.<sup>41</sup> (APÊNDICE A, 2022:192, 193)

A partir deste trecho da resposta de Campo, já é possível observar pistas apontando que os termos *Vida* e *corpo-vida* na realidade abordam de fato o mesmo elemento, possuem significados sinônimos. Ademais, ainda propõe que este seja um termo, e também uma prática, proveniente de Stanislavski, associando com o que este autor buscava na atuação quando dizia que o ator deveria “viver” a cena como se a realizasse sempre com o frescor da primeira vez. Campo inclusive ressalta que esta *Vida* ou *corpo-vida* se manifesta no ator quando este mantém um trabalho de estímulos tanto internos quanto externos. Na presente dissertação este tipo de trabalho é lido como um trabalho “psicofísico” que propõe uma conexão entre o corpo e a memória / imaginação. Seguindo com o diálogo com campo acerca do tema:

**CAMPO:** Na abordagem grotowskiana, que não é nova mas apenas clara, você usa elementos da memória, da vida, da experiência, de experiências passadas e da imaginação, mas isto já está presente em Stanislavski. O diferencial está na forma como se torna mais clara, sistemática com Grotowski e também com Molik, você o

---

<sup>41</sup> **MAGALHÃES:** *So, in your experience, how do you see this “Life” concept addressed by Molik? Do you believe there is any relation with Grotowski’s “Body-Life” concept?*

**CAMPO:** *I don't think it's different, I think it is the same, it actually comes from Stanislavski! He says very clearly that he was interested in actors who act as if he is doing it for the first time, experiencing for the first time. Even if it's repeating it obviously. But the aim of Stanislavski was to have an actor creator that every time he acts he is leaving, it's actually living not repeating. So that's the “Life” that we all search for when we do any sort of training in this linkage. So you can use different terminology, but life is life. It may be quite confusing when you read it, but when you practice it's not something too complicated. You can see it when you work in a studio and you practice or when you just watch the actors when you go to the theater. You can see when an actor is experiencing life, when he has a presence or when he is empty, mechanical, or empty because he doesn't know what to do. When you do a real action, you must have something inside. Now the work is both external and internal. You can use techniques that come to stimulate the external or use techniques that come to simulate the internal or both combined, usually on both combined, it depends.*

vê lá, você vê uma direção muito clara e então você vê as pessoas trabalharem com isso, talvez elas não estejam acostumadas. Esta é realmente a essência da atuação ou até mesmo do trabalho neste tipo de parentética. O trabalho é poder liberar suas próprias energias criativas e, no caso de Molik através da voz. Mas quando você tem que criar a partitura, você tem que conseguir repetir aquele caminho que veio de lembranças da vida e da Imaginação, ou seja, um dos dois ou ambos combinados, não importa como você os adiciona. A questão é que você sabe que não está usando a "mente lógica", é uma abordagem diferente. Na verdade, todo o trabalho deles é tentar evitar a "mente lógica", Molik disse que se ele pudesse "ele cortaria a cabeça dos atores". Não é só Molik que o diz, há muitos outros. Mas Molik deixou isso tão claro e eficaz. Assim, quando você entra no processo, a propósito, você não precisa repeti-lo como 100 a 2000 vezes como Grotowski, em um momento seu foco principal era a precisão, quero dizer Molik também, mas ele demonstrou que você podia ver *Vida*, mesmo se você organizasse sua "partitura" depois de fazer três ou quatro repetições. Não precisamos criar umas 100 vezes para fazê-la, após três ou quatro repetições de sua "partitura", se ela estiver cheia desses elementos, não está vazia, você pode vê-la. Sim, você tem a *Vida*. Essa é a *Vida*, você sabe, essa é a *Vida*! É realmente a *Vida*, sabe, tem o V maiúsculo porque é, eu diria, uma vida que é vivida num momento especial, em circunstâncias especiais. E é uma seleção especial porque você está voltando a alguns momentos que são claramente importantes para você, mas é a *Vida*. É a sua *Vida*. E você a vê, você vê pessoas fazendo este trabalho porque não têm nenhum condicionamento, não têm que seguir as linhas, não tem o problema de ter que se apresentar para seu público. Aqui você cria este laboratório. É o significado do laboratório, você tem um espaço, e ele é protegido, então você dá alguns instrumentos para que as pessoas sejam livres e se expressem e façam este tipo de pesquisa e então você vê este fogo, sabe? Aparecendo. É difícil expressar com palavras. Há algo aqui para vivenciar apenas na prática.<sup>42</sup> (APÊNDICE A, 2022:192, 193 e 194).

Tanto este tema *Vida* quantos outros temas e exercícios presentes na práxis de Molik são, como afirma Campo, "difíceis de expressar com palavras", contudo "facilmente compreensíveis na prática". Isto esbarra novamente na "Tradição" na transmissão de

---

<sup>42</sup> **CAMPO:** *In the Grotowskian approach, which is not new but just clear, you use elements from memory, from life, from experience, past experience, and from imagination - but this is already present in Stanislavski - but the way it becomes clearer, systematic with Grotowski and also with Molik, you see it there, you see a very clear direction and then you see the people work their working with maybe they're not used to it but that's the really the essence of acting or even of the work in this kind of parenthetical. Work is to be able to free your own creative energies, with Molik through voice. But when you have to create the partitura you have to get that route that came from memories of life that you repeat. And Imagination, or I mean either one of the two or both combined, doesn't matter how you added them. The problem is that you know it's not using the "logical mind", It is a different approach. Actually all their work is trying to avoid the logical mind, Molik said if he could "he would cut the head of the actors". It's not just Molik that says it, there are many others. But Molik made it so clear and effective. So when you enter the process, by the way you don't need to repeat it like 100 to 2000 times like Grotowski, in a moment his main focus was precision, I mean Molik as well, but he demonstrated that you could see "Life", even if you organize your "partitura" after you do three or four repetitions. We don't need to create like 100 times to make it, after three or four times repeating your "partitura", if it's filled with those elements, it's not empty, you can see it. Yeah, you have the life. That's the life, you know, that's the life! It's really, I mean, it means life. It's really life, you know, it has the capital L because it's, I would say, a life that is lived in a special moment, special circumstances. And it's a special selection because you are going back to some moments that are clearly important for you, but it is life. It is your life. And you see it, you see people doing this work because they don't have any conditioning, they don't have to follow the lines, they don't have the problem of having to perform for their audience. Here you create this laboratory. It's the meaning of the laboratory, you have a space, and it's protected, then you give some instruments for the people to be free and express themselves and do this kind of research and then you see this fire, you know? Appearing. It's difficult to express with words. There's something here to just experience in the practice.*

conhecimento que Molik alega seguir, tradição esta em que o conhecimento é transmitido a partir da prática e da oralidade mais do que na cultura de registrar bibliograficamente o conteúdo. Dentro dos temas abordados por Campo em sua resposta, há temas que serão aprofundados no próximo tópico deste capítulo, é o caso das repetições que devem ser realizadas com a partitura. Ademais, Campo, em sua resposta, deixa claro a conexão que esta *Vida* encontrada em cena possui com a vida do ator que a experimenta.

Quanto a esta *Vida* que Molik busca e sua relação com o vocalizar e cantar, este afirma que “Precisamos primeiramente encontrar a Vida. Apenas nessa Vida que se pode tentar colocar, se é que possível dizer isso, uma voz aberta. E a partir dessa voz aberta precisamos passar de uma simples vocalização para uma música. E aí colocamos o texto” (2012:31). É evidente que a busca pela *Vida*, no princípio metodológico de Molik, é um dos caminhos para o desbloqueio vocal e a possibilidade de utilizar uma *voz plena*, como este chamava a voz já “aberta” de seus alunos. Para preparar os alunos a estarem disponíveis à esta busca, Molik desenvolveu um exercício chamado *alfabeto do corpo*.

Estes movimentos contidos no *alfabeto*, de acordo com Molik, desbloqueiam tanto a voz como o corpo do ator e os estimulam a conectar sua movimentação com os *impulsos* internos do corpo. Ademais, o exercício também serve como repertório de movimentos que o ator improvisadamente reproduz durante o exercício, funcionando de forma semelhante aos “detalhes precisos” selecionados nos *exercícios plásticos*.

Molik utilizava o *alfabeto do corpo* para limpar certas artificialidades do movimento, produzindo assim uma ação cênica considerada, em sua perspectiva, “limpa”. A visão de Grotowski acerca dos gestos como ações artificiais se assemelha à visão de Molik a respeito das “meias ações” e movimentações “limpas”. Ambos acreditavam que uma ação realizada sem intenção está fadada a ser superficial, quanto a isso Molik afirma:

Se eles realizam as ações do “Alfabeto do Corpo”, devem realizá-las direito. A ação deve ser realizada de forma limpa. Sempre ênfase: “Não faça uma meia-ação”. Por exemplo, se digo: “Toque o céu”, deve ser realmente como se ele quisesse tocar o céu, como se ele desejasse fazer isso, alongando seus braços totalmente, não apenas um “puf, puf” de lentos meio-movimentos braçais. (2012:44).

Para além da forma como os dois autores compreendiam o movimento do ator, após uma revisão bibliográfica dos registros de Grotowski e Molik, nota-se que os integrantes do Teatro Laboratório, em especial Molik e Mirecka, constantemente auxiliaram Grotowski na criação de suas técnicas e estas por sua vez reverberaram nas técnicas criadas por Molik posteriormente.

A presente dissertação propõe que, ao compararmos, por exemplo, os termos e exercícios partiturados de Molik com os *exercícios plásticos* nota-se que o repertório de movimentos, que nos Plásticos são provenientes da seleção de detalhes precisos e de movimentos específicos selecionados pelo grupo como repertório, no caso das partituras de Molik são provenientes dos movimentos do *alfabeto do corpo*. O momento de improviso dos detalhes nos *exercícios plásticos* é chamado por Molik em seus exercícios de busca no *desconhecido*. Durante essa busca improvisada, nos Plásticos a alteração das dinâmicas rítmicas dos detalhes desbloquearia o *corpo-vida* do ator, já nos exercícios de Molik o que se encontra nesta busca no *desconhecido* após "transcender os movimentos do *alfabeto*" seria uma *Vida*, uma qualidade de corporeidade e vocalidade capaz de ser utilizada em um canto, um texto ou uma cena.

Esta busca no *desconhecido* ocorre, para Molik, não apenas em exercícios teatrais, mas também em outras partes do processo artístico como em montagens e pesquisas. Trata-se de um momento de improviso em que o ator não questiona o que realiza com seu corpo e voz enquanto está imerso na ação; o processo lógico e o entendimento acerca das movimentações e vocalizações realizadas ocorrem posteriormente. Este momento serve exclusivamente para o ator conectar-se com aquele "algo precioso" que permanece gravado em seu corpo, em outras palavras, serve à busca de uma *Vida*. Molik disserta sobre esse encontro com o *desconhecido* afirmando:

O que chamo de encontro com o desconhecido, que sempre acontecia fisicamente durante a nossa pesquisa, durante o treinamento ou parte do treinamento ou em outra circunstância do trabalho; quando você está numa sala vazia e não sabe o que fazer e está aguardando uma inspiração, uma ação. É só depois que você verifica se esta ação encontrada faz sentido ou não (2021:91).

Na tentativa de aprofundar o entendimento do que seria esta busca no *desconhecido*, uma vez que, nos registros bibliográficos e audiovisuais não existe uma definição específica deste termo, foram realizadas perguntas à Campo acerca deste tema na entrevista. Buscando compreender em qual momento do *workshop* "Voz e Corpo" o aluno é estimulado a entrar nesta busca no *desconhecido*. O diálogo foi sucedido da seguinte forma:

**MAGALHÃES:** Essa busca no *desconhecido* e até encontro com o *desconhecido* é citado por você e por Molik em seu livro, contudo, Molik parece relutante em se aprofundar sobre, talvez por se tratar de algo subjetivo e conseqüentemente delicado de se descrever. A priori, nos registros bibliográficos, a busca parece estar relacionada com um momento de improviso do ator em que este procura uma *Vida*. Qual a sua perspectiva deste termo? O que pra você é esta busca ou encontro com o *desconhecido*?



**CAMPO:** Acho que precisamos evitar pensar que existe uma mitologia, vamos tentar desmistificar isso, e novamente, é outra coisa que fica muito clara se você fizer a prática. É um momento, é apenas um momento durante a prática. É um momento mágico, é um momento muito especial, mas a única maneira de explicar o que você vai fazer, o que vai acontecer, é durante a prática. Então Molik não estava relutante com isso, ele apenas usou essas palavras para explicar o que acontecesse nesses momentos. Basicamente, é uma fase do trabalho. Então no trabalho inicial com o "Voz e Corpo" você faz algumas coisas, você faz o aquecimento e alguns exercícios, mas depois você mergulha no *alfabeto do corpo*. Então você faz todo o trabalho com o *alfabeto do corpo*, você aprende as letras do *alfabeto*, depois de três dias, quando você domina o *alfabeto* você começa a usá-lo, quer dizer, ele é um instrumento. Não é algo que se aprende só para aprendê-lo. Estas estruturas são instrumentos para ajudá-lo a fazer isso, "entrar em sua consciência profunda" - Molik não usaria este termo, é apenas para explicar - Para entrar nesse tipo de subconsciente, entre no mundo que você tem dentro. A criação artística é sempre inconsciente. Você precisa encontrar algumas maneiras de instigar isso, e essa é a maneira que Molik costumava instigar em seu trabalho: as letras do *alfabeto*. Assim, naquele momento, para criar sua partitura, você precisa se livrar gradualmente das letras do *alfabeto* porque agora você não sabe o que fazer aqui neste espaço. É claro, você pode dizer que pode ter muitas outras formas, mas esta é uma forma direta, muito eficaz, porque você evita sentar e pensar no que vou fazer ou tomar notas. Você sabe, você está apenas trabalhando no espaço - costumávamos trabalhar neste espaço por três dias com outras pessoas - se você não sabe o que fazer, você repete algumas letras do *alfabeto*. Mas você sabe agora que tem que deixá-las e usá-las como instrumentos, como ganchos para entrar em outras ações, outros movimentos que podem se relacionar ou instigar; ajudá-lo a chegar a algumas imagens; ajudá-lo a investigar suas memórias, reviver suas memórias ou simplesmente deixar aparecer algumas imagens. Então você vive o momento, aqui está a *Vida*. Isto é o *desconhecido* porque antes de fazer isso você não sabe o que é que você vai ver/fazer porque eles não estão planejando isso no papel. Isto está acontecendo e você não sabe até que aconteça. É o puro momento criativo do trabalho. É muito simples, não é místico, é o que é. Antes de saber, você entra nisso, porque está se desprendendo da estrutura que o estava ajudando a mover-se no espaço e quando você deixa a estrutura você vê outro mundo. Você sabe, você vê outro mundo, e é quando você tem sua *Vida*, é quando a *Vida* aparece. Porque você não está repetindo as formas, você está fazendo outra coisa. Ela vem em seu próprio indivíduo, e não se parece com nada mais.<sup>43</sup> (APÊNDICE A, 2022:195).

---

<sup>43</sup> **MAGALHÃES:** *The "search in the unknown" and even "meeting with the unknown" is mentioned by you and Molik in your book, however, Molik seems reluctant to delve into it, perhaps because it is something too subjective and consequently delicate to describe. According to the bibliographic records, the "search in the unknown" seems to be related to a moment of improvisation by the actor, while the "meeting with the unknown" seems to be the actor's encounter with a Life during the improvisation. I would also like to open space in this interview for you to address, if you wish, subjects that Molik preferred to leave aside in his interviews with you, therefore, as in Resonators and Energy Maps, I had difficulty finding information about this "meeting with the unknown". What then is your perspective on this concept? What for you is this search or meeting with the unknown?*

**CAMPO:** *I think we need to avoid thinking that there is a mythology, let's try to demystify this, and again, it's another thing that's very clear if you do the practice. It's a moment, it's just a moment during the practice. It is a magic moment, it's a very special moment, but the only way to explain what you're going to do, what is going to happen, is during the practice. So Molik was not reluctant with it, he just used those words to explain what happens in these moments. Basically it's a phase of the work. So the initial work with the "Voice and Body Work" you do some few things, you do the warm up and some exercise, but then you delve into the "Body Alphabet". So you do all the work with the Body Alphabet, you learn the letters of the alphabet, then after three days, when you have mastered the Alphabet you start to use it, I mean, it is an instrumental. It's not something that you learn just to learn that. These structures are instruments to help you do that, "entering in your deep consciousness" - Molik wouldn't use this term, it's just to explain - To enter that kind of subconscious, enter the world that you have inside. Art creation is always unconscious. You need to find some ways to instigate that,*

A partir desta resposta de Campo é possível aferir que não há misticismo envolvendo a busca no *desconhecido*, na realidade trata-se apenas de um dos momentos presentes no trabalho com o *alfabeto do corpo*. É, resumidamente falando, um momento de improviso, contudo, seu diferencial se encontra no fato de que, nesta fase do trabalho com o *alfabeto do corpo*, o aluno que já aprendeu as movimentações do *alfabeto* e já se encontra improvisando usando-as como repertório, agora tem o dever de “se libertar” destas “letras” do *alfabeto*, “transcender” estas movimentações e se permitir encontrar algo completamente novo e ser afetado por isso. É um momento de improviso em que o ator, mesmo possuindo um repertório de movimentos, passa a realizar ações novas, fora de seu repertório, em um processo psicofísico. Ademais, ressalta-se que o *alfabeto do corpo* será amplamente discutido no capítulo 3, retornando inclusive a este tema.

Após a exposição da interpretação de Giuliano Campo a respeito da busca no *desconhecido*, retomaremos agora a perspectiva audiovisual a respeito dos temas deste capítulo, analisando o filme *Dyrygent*<sup>44</sup> (2007) no tocante aos registros de alunos do “Voz e Corpo” imergindo nesta busca no *desconhecido* é possível selecionar trechos em que se nota a linha metodológica utilizada por Molik na aplicação deste exercício com o grupo.

Nos minutos 01:30<sup>45</sup> - 01:56 retrata Molik começando com um aquecimento movimentando partes do corpo enquanto caminham pelo espaço. Contudo, aos poucos Molik passa a dar mais coordenadas acerca das movimentações a serem realizadas neste deslocamento e, devido a isso, já é possível notar tanto em 02:40<sup>46</sup> - 03:10 quanto em 03:20<sup>47</sup> - 03:30 a transformação deste aquecimento em ações do *alfabeto do corpo*, respectivamente

---

*and that's the way that Molik used to instigate in his work: the letters of the alphabet. So at that moment, in order to create your partitura, you need to get rid of the letters of the alphabet gradually because now you don't know what to do here in this space. Of course, you may say you can have many other ways, but this is a direct way, very effective, because you avoid sitting and thinking about what I'm going to do or taking notes. You know, you're just working in the space - we used to work in this space for three days with other people - if you don't know what to do, you repeat some letters of the alphabet. But you know now that you have to leave them and use them as instruments, as hooks to enter other actions, other movements that may relate or instigate; help you to get to some images; help you to investigate your memories, to relive your memories or just let some images appear. Then you leave the moment, here is the “Life”. This is “the unknown” because before doing that you don't know what it is that you're going to see because they're not planning this on paper. This is happening and you don't know it until it happens. It's the pure creative moment of the work. It's very simple, it's not mystical, it is what it is: before you don't know, then you enter this, because you are leaving the structure that was helping you to move in the space and when you leave the structure you see another world. You know, you see another word, and that's when you have your life, that's when the “Life” appears. Because you're not repeating the forms, you're doing something else. It comes on its own individual, and doesn't look like anything else.*

<sup>44</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw>

<sup>45</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=90>

<sup>46</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=160>

<sup>47</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=200>

as ações “pouso da borboleta” e “brincar com a pipa<sup>48</sup>”. Após certo tempo de imersão nesta improvisação de movimentos guiada pelas ações do *alfabeto do corpo*, nota-se em 04:00<sup>49</sup> - 04:40 vários *takes* dos alunos já imersos nesta busca no *desconhecido* em que cada um parece estar gerando “associações internas” enquanto realizam ações do *alfabeto do corpo* como “puxar o sino” e “a serpente” galgando o caminho para o encontro de uma *Vida*.

Já no filme *Acting Therapy*<sup>50</sup> (1987) há registros dos primeiros trabalhos que Molik conduziu com grupos utilizando seu *alfabeto do corpo*, ou ainda uma espécie de protótipo, uma vez que este só foi consolidado de fato em seu *workshop* autoral “Voz e Corpo”. Nos minutos 04:34<sup>51</sup> - 05:24 retrata o grupo improvisando movimentos utilizando como base algumas ações que aparentemente viriam a ser algumas letras do *alfabeto do corpo* como “a grama reagindo ao vento”, “puxar o sino”, “a serpente” e “o gato”, sempre aparecendo de forma apropriada pelos atores e não como uma repetição mecânica do movimento. Ressalta-se que nesta época o *alfabeto do corpo* ainda não havia sido criado.

Esta busca no *desconhecido* é um importante momento em meio ao processo que Molik encontrou de se realizar uma atuação cujo ponto de partida fosse a ação, mais do que o pensamento ou as emoções, assim como Grotowski. Esta característica se mantém no trabalho de ambos e foi a forma que desenvolveram para basear suas atuações no *impulso* e na *Vida*. Quando Campo indaga Molik acerca de qual era o princípio da atuação para ele, este responde: “É claro que era proveniente da ação, da *Vida* espontânea, apenas da ação. Isso é o que chamo de encontro com o inesperado. A busca do encontro com o desconhecido” (2012:91).

Seguindo com os paralelos entre os *exercícios plásticos* de Grotowski e as partituras vocais e físicas de Molik, é notório que ambos possuem momentos cruciais do exercício em que há a necessidade de um olhar externo acompanhando o trabalho do ator. Enquanto nos Plásticos o observador ajuda a selecionar os detalhes do movimento a serem trabalhados, no exercício de partitura de Molik o olhar externo ajuda o ator a lembrar o que cada parte do seu corpo fazia enquanto estava imerso reagindo à *Vida* encontrada. Este observador no exercício de Molik não se limita a captar apenas os aspectos físicos do ator, mas também busca apreender as características que compunham essa *Vida* encontrada e seus pontos de partida. Quanto a esse olhar externo Molik afirma:

---

<sup>48</sup> Ressalta-se que essas e outras ações serão mais amplamente dissertadas no próximo capítulo “O Alfabeto do Corpo”.

<sup>49</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=240>

<sup>50</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8>

<sup>51</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=274>

É por esse motivo que os olhos são necessários. Um olhar exterior. Muitas vezes não é possível que uma pessoa trabalhando sozinha se recorde do que fez. Deve haver alguém que presenciou aquela primeira vez, quando estava pleno, quando estava bom, e quando estava justo. Alguém que o relembre sobre o momento, e sobre como ele fez: era desse jeito, era daquele jeito. E, passo a passo, é possível encontrar o primeiro valor desta Vida. (2012:34).

Em suma, é possível compreender o exercício com partituras físicas e vocais de Molik nas seguintes etapas: O ator imerge em uma improvisação corporal e vocal, na busca no *desconhecido* utilizando movimentos do *alfabeto do corpo* como repertório de base. Em seguida o ator encontra uma *Vida* e passa a reagir corporalmente e vocalmente a ela. Após a experimentação, com a ajuda de um olhar externo, o ator tenta relembrar os gatilhos que evocaram essa *Vida* encontrada, suas características e a composição que seu corpo e voz desenharam no espaço. Após alguns ajustes e correções necessárias, nasce a partitura.

Uma vez que o ator desenvolve sua partitura ele começa o processo de ensaiar e repetir. Molik ressalta a necessidade de se encontrar uma precisão no trabalho a partir da repetição mantendo ressalvas para com o excesso de vezes que o ator à reproduz, neste sentido, o autor adverte os perigos de se cair em um automatismo desta estrutura. Aqui parece que encontramos mais um paradoxo, então como manter uma precisão na partitura sem torná-la mecânica? Ou até mesmo, como trabalhar com uma partitura sem perder a *Vida*?

De acordo com Molik, no início deste processo de ensaio “há 50% de chances de alguém retornar à primeira versão sem nenhuma falha. Pode acontecer quando existe uma *Vida* curta. Com uma *Vida* mais longa não é possível” (2012:34). Isto posto, nota-se que a duração da *Vida* encontrada tem influência no quanto o ator consegue retê-la e reproduzi-la plenamente e, conseqüentemente, na quantidade de ajustes e alterações que este terá de realizar para compor sua partitura.

Molik relata como funciona o processo de ensaio da partitura quando Campo indaga se o ator deveria repetir incansavelmente sua estrutura para atingir uma melhor precisão, em resposta Molik afirma:

Sim, mas você não deve repetir muito. Repetir duas ou três vezes é o suficiente. Depois, a grande questão é não perder essa Vida, porque é muito fácil ser perdida. Quando a vida dentro da construção se perde, a “partitura” remanescente torna-se apenas um espaço vazio. É uma construção vazia. Pode acontecer - na verdade sempre acontece - que quando você faça pela primeira vez, encontre pela primeira vez, esteja plena. Na segunda tentativa, talvez ainda haja plenitude - esteja vivo - mas pode ser demais ou de menos. Por este motivo, é necessário construí-la na segunda vez, porque é necessário fazer algumas correções, que muitas vezes são

minúsculas. Às vezes, na segunda tentativa tudo se perdeu e aí você deve procurar pela fonte desta *Vida*. (2012:33-34).

Importante observar que os perigos de se cair em um automatismo na reprodução da partitura também provocam, de acordo com Molik, essa mesma “construção vazia”, um “espaço vazio”, uma estrutura sem *Vida*. Em suma, após todo o processo de criação da partitura, o ator deve repeti-la a quantidade de vezes necessárias para realizar os ajustes de estrutura e para lembrar os gatilhos que provocaram a *Vida* que foi encontrada na primeira improvisação realizada.

Campo em entrevistas com Molik fricciona este paradoxo, de acordo com ele “Há sempre o risco do repertório se tornar mecânico quando é repetido em demasia, mas, por outro lado, a repetição é indispensável para atingir a precisão necessária” (2012:168). Dando seguimento, Campo indaga acerca de possíveis ferramentas psicológicas, estratégias ou “truques” que o ator possuiria em cena que o ajudasse a manter-se vivo quando a *Vida* de suas partituras aparentar desvanecer. Campo inclusive aponta, utilizando terminologias de Molik e Grotowski, que neste momento de iminência da perda de *Vida* na partitura, Stanislavski estimulava seus atores a se concentrarem em um “detalhe” específico enquanto realizavam a ação.

Molik por outro lado, por mais que validasse a tentativa de se realizar tal estratégia, ainda acreditava que não haveria instrumento algum para estes casos. Reforçava ainda que a única coisa passível de ser feita pelo ator seria utilizar toda a sua energia para “manter-se vivo” em cena.

Em uma última investida neste tópico, Campo relembra a estratégia de uma atriz desta tradição teatral com quem teve contato (cujo nome não foi especificado no registro bibliográfico) que consiste no ator, em meio a perda da *Vida* de sua partitura, buscar aprofundar-se cada vez mais em seu repertório. Molik parece inclinado a concordar com esta estratégia uma vez que sua visão de repertório abrange mais do que apenas o *alfabeto do corpo* ou ainda um conjunto qualquer de ações, gestos ou dinâmicas de movimento; para ele o repertório envolve toda a soma das experiências de vida que podem ser evocadas pela ação.

Nesta perspectiva, o repertório é algo pessoal, diferente para cada ator, e recorrer a ele em um momento de iminente ausência de *Vida* pode ajudar o ator, nas palavras de Molik, a “seguir o seu caminho”. Acerca disso ele discorre: “Você deve seguir o seu caminho, em outras palavras, você deve adentrar o seu repertório. Sim, é o mesmo conceito, você deve seguir o seu caminho e não se preocupar. Em outras palavras, você deve sobreviver a ele”

(2012:169). Nota-se que o binômio reprodutibilidade / espontaneidade se manteve presente, após anos de amadurecimento da técnica, como uma espécie de axioma primordial.

Este capítulo 2 “Partituras e Termos: Paralelos entre Grotowski e Molik” foram abordados os fundamentos grotowskianos desenvolvidos pelos integrantes do Teatro Laboratório que possibilitaram Molik desenvolver esta competência em seu *workshop*, bem como exposta as visões de teóricos posteriores como Pavis, Bonfitto, Olinto, Lima e Magalhães que proporcionaram os paralelos teórico/práticos.

Ademais, foi dissertado acerca dos exercícios e termos desenvolvidos por Molik e comentado os momentos dos filmes *Acting Therapy* e *Dyrygent* que retratavam o assunto. Tal segmento continuará sendo abordado no próximo capítulo, O Alfabeto do Corpo, que propõe detalhar este compilado de ações selecionadas por Molik que servem de repertório de movimentos para suas experimentações em busca da *Vida* e criação de partituras.

Por fim, utilizando um resumo sucinto do próprio Molik acerca de seu trabalho, o fechamento deste capítulo apresenta de forma simplória o que, do fim ao cabo, é a prática deste princípio metodológico no tocante à partituração: “Primeiro você deve encontrar o fluxo da *Vida* Orgânica e depois você se preocupa com como organizá-lo e com como criar uma forma com isso e torná-la precisa. Funciona desta maneira, simples assim” (2012:90 91).

### **3º Relato Pessoal**

Durante esta imersão em *Brzezinka*, nas manhãs, após cortar a lenha para acender a lareira e esquentar o salão de exercício enquanto comíamos a primeira refeição, começávamos nossas práticas sempre com uma hora de *Kokyo Training*. Este treinamento consiste em uma longa sequência de movimentos realizada de forma dilatada em que cada ação é executada durante o período de uma profunda inspiração e expiração. As movimentações remetiam às posições de controle presentes no Hatha Yoga e no Aikido, ao mesmo tempo em que a execução atrelada à respiração proporcionava uma qualidade meditativa ao treinamento.

Recordo-me que sempre ao final desta hora inicial do dia de trabalho, terminávamos o exercício em um tipo de “transe”, como quem acorda de uma longa meditação. Curiosamente, talvez por estarmos o grupo inteiro (cerca de 20 alunos) há 1 hora inspirando e expirando juntos no mesmo ritmo, sentia que o exercício conectava as pessoas ali presentes, potencializando a coralidade tanto corporal quanto vocal dos envolvidos. A voz, após o

*Kokyo Training*, parecia “aquecida” ou, mais precisamente, destensionada. Acredito que isso ocorria devido às repetições de respirações profundas por um longo período tempo que pareciam ocasionar um relaxamento das musculaturas que compõem o aparelho fonador.

Após este treinamento inicial, o professor Przemysław realizava o *body work* que consistia em exercícios para aquecer o corpo e a atenção, tanto individual quanto em grupo, por meio de jogos cinéticos em dupla, dinâmicas de movimento, deslocamentos pelo espaço executando comandos específicos e etc. É possível observar trechos destes exercícios do *body work* entre os minutos 00:54<sup>52</sup> e 01:24.

Na parte da tarde, sempre após o almoço, tínhamos cerca de 3 horas livres, as quais muitas vezes eu pegava caminhos por entre as árvores até encontrar um lugar devidamente satisfatório para realizar meus treinamentos diários das sequências de *Aikido* passadas pelo professor Przemysław. Estas sequências pertencem ao *Buki Waza* parte do treinamento do *Aikido* que trabalha com o *Boken* (espada de madeira) e, após retomarmos da pausa, trabalhávamos estas sequências e demais exercícios de combate em dupla do lado de fora da chácara, ao ar livre.

Estes exercícios provenientes do Aikido ajudavam inicialmente em questões basilares do trabalho do ator como aprimoramento do foco, da atenção, consciência corporal e espacial, ritmo e trabalho em grupo, uma vez que treinávamos as sequências dentro de um andamento ágil mantendo nossas ações sendo executadas simultaneamente. Além de nos proporcionar um vasto repertório de movimentos com espadas e um treinamento pessoal cotidiano, estes exercícios do Aikido, quando realizados em dupla, nos colocavam em circunstâncias de risco, simulando uma batalha real, na tentativa de fazer-nos apreender tanto a qualidade de atenção quanto a conexão do olhar entre os “rivais de uma luta”, características do combate que muito se assemelham às trabalhadas na contracena. Entre os baques e choques das madeiras das espadas que se enfrentavam, compreendemos aos poucos, por meio do risco, como o *impulso* ascendia em nossos movimentos. É possível observar alguns destes exercícios nos minutos 01:40<sup>53</sup> e 02:22<sup>54</sup> do vídeo.

---

<sup>52</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=54>

<sup>53</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=100>

<sup>54</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=142>

## Capítulo 3: Alfabeto do Corpo

### 3.1 A criação e funcionamento do Alfabeto do Corpo de Zygmunt Molik

“São exercícios muito simples. Simples de fazer, de sentir, mas não de falar sobre.”

(MOLIK, 2012:119).

Mais uma vez, inicia-se com o paradoxo que acompanha parte do trabalho de Molik e Grotowski. Dentre as técnicas e termos que desafiam a escrita por serem “simples de se fazer e sentir”, contudo complexos de se dissertar, há o *alfabeto do corpo*: um conjunto sistêmico de movimentos precisos que Molik desenvolveu com o intuito de “desbloquear” o corpo e a voz.

As dificuldades de se falar ou até escrever sobre o tema nascem por vezes da possibilidade deste conjunto de ações parecerem e/ou serem tratadas como “ginástica” (na perspectiva de Molik) quando na realidade estas ações possuem forte atividade psicofísica. Ademais, por vezes, a conexão entre a ação do *alfabeto* e o desbloqueio vocal que este propõe parece turva, entretanto, ambos Molik, Campo e Parente asseguram que na prática tal conexão se torna bastante clara.

Em entrevistas com Campo, Molik relembra dos exercícios vocais aprendidos durante sua formação na escola de teatro ao fim da década de 50. Dentre estes, ele comenta a respeito de um que na época julgava ser “muito conhecido e eficaz”, este consiste em “cantar a mesma frase em tons diferentes, sem a atuação do corpo, ou apenas vocalizando coisas simples como ‘oh-oh-oh-oh-oh’” (2012:240). Molik por mais que se interessasse por estes exercícios, acreditava que deveria buscar algo com maior atividade cinética, costumava criticar o fato de o corpo permanecer sempre parado ao longo do processo nestes casos.

Foi por volta de 1979, cerca de 20 anos depois, que Molik começou a concepção de seu *alfabeto do corpo*, ainda em suas primeiras oficinas, carregando consigo a ansiedade de trabalhar pela primeira vez a voz de pessoas que não fossem seus colegas de grupo do Teatro Laboratório. Começando também de forma inédita com um grande grupo de alunos, Molik iniciava suas oficinas com cantos enquanto andavam pelo espaço e, ao longo do tempo ministrando estes cursos, foi sentindo a necessidade de trabalhar com ações mais específicas.

Quanto a este início e a busca por estas ações específicas, Molik afirma: “Encontrei o ‘Alfabeto do Corpo’, e o trabalho teve que ser feito não somente a partir de movimentos



espontâneos, mas a partir de ações mais formalizadas e organizadas” (2012:239). Nota-se aqui novamente uma semelhança com o binômio reprodutibilidade / espontaneidade, que neste caso se apresenta como a necessidade de agregar estruturas de movimento a um trabalho de improviso.

Desde o princípio da criação deste sistema de ações, Molik segue a máxima de que “tudo é concebido para servir à voz. Todos os exercícios são feitos para servir a voz.” (2012:122), e afirmava que concebeu todo o *alfabeto do corpo* com este intuito. Quanto à realização deste objetivo e sua relação com as ações, ele afirma:

Sim, essa era a meta verdadeira. Despertar as conexões no corpo, avivar o corpo e deixá-lo pronto para responder aos impulsos. O corpo também deve estar pronto, senão apenas exercícios vocais serão feitos e essa é uma coisa bem diferente. [...] minha ideia era diferente, então comecei a criá-la. (2012:240)

Segundo a afirmação acima, Molik parece associar o desbloqueio corporal e vocal proposto por seu *alfabeto* com a disponibilidade do corpo para “responder aos *impulsos*”. Esta foi a forma que Molik encontrou de realizar seu desejo por um trabalho vocal que estivesse conectado com o movimento. Esta meta do *alfabeto do corpo* remete ao objetivo dos *exercícios plásticos* de Mirecka criados para desbloquear o *corpo-vida*, este mesmo corpo “pronto para responder aos *impulsos*”.

As conexões entre o *alfabeto do corpo* e os *exercícios plásticos* existem para além de seus comuns objetivos. Por mais que Molik tenha de fato criado a maioria das ações deste sistema a partir de sua experiência pessoal, ainda assim obteve influência de outras técnicas e pessoas. Contudo, Molik ainda assegura que estes atuavam apenas como influência, que de fato as ações e seus objetivos foram modificadas para servirem ao “desbloqueio vocal” proposto.

Esta autoria se dava em parte também pela dificuldade de se ter fácil contato com tantas outras culturas, mestres e fazeres artísticos na época. Se comparado com o mundo globalizado dos dias atuais, em que o fácil acesso a informação via internet e todo o escopo de conteúdo acadêmico registrado possibilita um maior intercâmbio de referências e fazeres artísticos, de fato os anos 60 e 70 parecem exigir de grupos como o Teatro Laboratório e artistas pesquisadores como Molik, Mirecka e Grotowski uma evidente autoria sobre suas técnicas e trabalhos.

Quanto a estas questões explicitadas e as influências dos *exercícios plásticos* no *alfabeto do corpo*, Molik afirma:

[...] conhecia as ações dos *plastiques*, peguei dali o que eu achava que seria útil e simplesmente inventei o resto. Tive que inventar tudo. Não havia um precursor de quem eu pudesse pegar emprestado alguma experiência. Quando comecei, tentei primeiramente com meus colegas que tinham problemas com a voz e depois tentei com grupos maiores, de pessoas de fora, e foi sendo construído passo a passo. O início foi assim, várias práticas sem nenhum conhecimento. Trabalhava de forma intuitiva, e fazia experimentações com certos fragmentos de conhecimento de outra pessoa. Tive que rejeitar algumas coisas imediatamente, tentei explorar mais e seguir algumas outras coisas e tudo acontecia dessa forma. Procedemos gradualmente com novos elementos (2012:239, 240).

Por mais que grande parte do *alfabeto* tenha sido criado majoritariamente por Molik, não significa que esta técnica não possua fundamentos ou referências. Foi a partir de anos de prática com o Teatro Laboratório e com artistas como Grotowski, Mirecka, Cieslak e Cynkutis que Molik pode, aos poucos, seguir construindo este sistema. Ademais, Molik seguiu sendo influenciado por outros artistas e técnicas que estavam ao seu alcance e, de certa forma, se apropriou de algumas delas.

Sendo assim este *alfabeto do corpo* foi o resultado de anos de pesquisa, Campo em dado momento faz o seguinte comentário a Molik acerca de como acreditava que esta construção havia se dado: “algumas vezes durante o seu trabalho, em diferentes fases, você encontrou e experimentou coisas excepcionalmente úteis e eficazes e depois colocou no Alfabeto.” (2012:122). Molik concorda e afirma que ocorreu de forma bastante similar.

Campo relembra que tanto Grotowski quanto outros integrantes do grupo eram praticantes do Hatha Yoga e pergunta a Molik o quanto essas experiências apareciam em seu *alfabeto*, no entanto recebe a seguinte resposta: “Não nos exercitamos com Ioga. Usei apenas uma parte física, apenas a Serpente, que posteriormente coloquei no meu ‘Alfabeto do Corpo’ [...] quero dizer a cobra, a posição. É a única coisa que utilizo do Yoga” (2012:42).

De fato, esta posição da Serpente possui influência direta sobre a ação do *alfabeto* denominada “A Cobra”, contudo, no *alfabeto*, esta ação é utilizada não como uma posição a se alcançar e permanecer, vencendo obstáculos físicos acompanhada de um trabalho meditativo, mas possui principalmente a função de abarcar ignições psicofísicas necessárias neste desbloqueio vocal proposto por Molik. A título de exemplo é possível assistir o ator Jorge Parente ensinando e realizando esta letra do *alfabeto* entre os minutos 10:55<sup>55</sup> e 12:00, também é possível observar o ator utilizando esta letra em exercícios de improvisação entre os minutos 21:25<sup>56</sup> e 21:54 do filme *Alfabeto do Corpo* (2009). Reitera-se que cada letra do

---

<sup>55</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=655>

<sup>56</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1285>

*alfabeto* será descrita e comentada em 3.2 As “Letras” do Alfabeto do Corpo, acompanhadas de análise deste mesmo filme documental.

Molik constantemente exprime certo anseio de que esse sistema seja tratado apenas como uma repetição “vazia” de ações, vazia no sentido de não haver um trabalho que engaje a imaginação e as memórias do ator enquanto ele realiza as ações. Molik, à sua maneira, chama esta abordagem “vazia” de “fazer ginástica”, e reitera que este trabalho “não tem nada a ver com ginástica ou mesmo com pantomima. Embora, alguns elementos tenham vindo da pantomima” (2012:122).

Neste momento da entrevista realizada por Campo, Molik afirma que uma de suas “letras” do *alfabeto*, no caso o “Andar na Água” é proveniente da Pantomima, porém não especifica exatamente de qual ação provém. Ainda ressalta que sua abordagem sobre essa ação é trabalhar especificamente a região da cintura, buscando desbloquear a base da coluna vertebral. Molik defendia que este local reunia parte dos bloqueios vocais.

O anseio de Molik em não permitir uma execução formal de seu sistema de ações está enraizada na própria composição do *alfabeto*, uma vez que até a nomenclatura de alguma dessas letras remetem imediatamente a circunstâncias, imagens, acontecimentos mais até do que apenas movimentações. É o caso das seguintes letras (ações): “Grande Cansaço... O Corpo Está Muito Pesado”, “Puxar o Sino”, “A Borboleta Procura uma Flor para Pousar”, “Voar”, “A Grama Reagindo ao Vento”, “Andar na Água”, “Brincar com a Pipa” e “Caminhar Livremente, Observando Galhos e Segurando-os”.

Outro importante ponto acerca do trabalho com o *alfabeto do corpo* é o público alvo ao qual Molik direcionava esta prática. Para ele, qualquer pessoa poderia realizar não só o trabalho com essas ações, mas todo o seu *workshop* “Voz e Corpo”. Molik acreditava que suas práticas não chegavam nem mesmo a serem material específico para o campo das artes cênicas, ou utilizadas necessariamente para o trabalho dos atores, objetivando uma melhor performance artística no palco apenas. Apesar de tanto ele quanto Campo ressaltarem que estas técnicas servem e muito ao ofício cênico, estas práticas visam, sobretudo, uma conexão de cada pessoa com sua própria voz, corpo e *Vida*, independente de qual área de trabalho esteja atuando.

Na entrevista realizada com Campo comenta acerca deste assunto afirmando que tanto o *alfabeto do corpo* quanto toda a prática concebida por Molik “não é apenas para atores. Porque a voz e o trabalho corporal é aberto a qualquer pessoa. A questão é essa: não é para

profissionais, é para seres humanos de qualquer tipo, qualquer qualidade, qualquer habilidade, idade, sexo, não há limitação.<sup>57</sup>” (APÊNDICE A, 2022:184).

Neste dado momento da entrevista, Campo também relembra de seus primeiros encontros com Molik e suas primeiras oficinas, conta que era estudante de Direito e, antes de entrar para as artes, almejava se tornar advogado. Comentou que o trabalho de Molik chegava a todos os tipos de pessoas, inclusive a ele, um ex-estudante de direito. Alunos de diferentes áreas, idades, culturas, gêneros e habilidades físicas eram bem-vindos e costumavam realizar todas as letras do *alfabeto do corpo* bem como os demais exercícios do *workshop* sem exceção.

A respeito dessa abrangência de público alvo em suas práticas docentes, Molik comenta:

É real, porque depois as pessoas de fato fazem essas coisas. Talvez não façam com muita competência [...] Mas, de qualquer maneira, fazem, todos tentam fazer a mesma coisa. Não demanda força e nem ginástica. Você é um ser humano, tudo o que precisa é um organismo normal e é, portanto, capaz de fazer os exercícios presentes no filme, mesmo aqueles que parecem mais difíceis. Talvez não com muita qualidade, mas todos são capazes de fazer (2012:126).

De volta à entrevista, Campo comenta a respeito deste mesmo tema, completando de certa forma as afirmações citadas por Molik. Campo, no tocante aos alunos que costumavam compor o curso, afirma que: “É claro que a maioria deles eram jovens atores ou estudantes, mas em muitos casos eram pessoas que não seriam capazes de fazer nenhum exercício físico ou vocal particularmente estressante<sup>58</sup>”. (APÊNDICE A, 2022:184, 185)

Esta abordagem de Molik que busca abarcar qualquer pessoa em seu trabalho difere seu *workshop* das práticas autorais solas de outros integrantes do Teatro Laboratório que seguiram suas pesquisas e cursos após a dissolução do grupo. Em especial, difere da abordagem de Cieslak que, segundo Campo e Molik, possuía um incrível treinamento voltado especificamente à execução de exercícios físicos de alta performance. De acordo com os autores, estes exercícios propostos por Cieslak não poderiam abarcar a todos que almejam participar, exigia dos integrantes que possuíssem avançadas habilidades físicas e até “corpos atléticos” para aguentar a carga das atividades propostas.

---

<sup>57</sup> “is not for actors only. Because the voice and body work is open to anybody. That's the thing. That's important: it's not for professionals, it's for human beings of any kind, any quality, any skills, age, gender, there's no limitation.”

<sup>58</sup> “Of course most of them were young actors or students, but in lots of cases were people who wouldn't be able to do any particularly stressful, physical or vocal exercise”.

Ainda na entrevista realizada com Campo, este afirma que o trabalho que Cieslak concebeu de fato “É algo incrível, mas o problema é que para seguir este tipo de exercícios físicos, você precisa ser uma espécie de atleta, você precisa ser jovem, extremamente habilidoso e ser muito capaz de fazer este tipo de exercícios físicos incríveis.<sup>59</sup>” (APÊNDICE A, 2022:184).

Quanto aos comentários que o próprio Molik proferiu acerca das diferenças entre sua abordagem e a de Cieslak temos:

E, de qualquer forma, este tipo de trabalho é bem distante do que Cieslak costumava fazer com seus exercícios. Porque tudo naqueles exercícios era extremamente forçado como é possível observar no famoso filme sobre seu treinamento no Odin Theatret<sup>60</sup>. E no seu filme com Jorge nada é forçado, tudo flui, é fluente. Os exercícios com Cieslak eram muito baseados na ginástica, alguns eram muito difíceis e não eram para pessoas normais. E aqui, no “Alfabeto do Corpo”, tudo é para pessoas normais. (2012:126)

Acredita-se que quando Molik utiliza o termo “pessoas normais” esteja se referindo a qualquer pessoa que não necessariamente possua um trabalho avançado nas artes cênicas ou habilidades atléticas desenvolvidas. Ressalta-se que a presente pesquisa não considera qualquer um dos dois caminhos abordados, o de Molik e o de Cieslak, como “o caminho certo” a se seguir, tampouco crê que exista um único caminho com tal finalidade. No entanto, acredita no potencial dialógico desenvolvido ao disponibilizar certas convergências e divergências no fazer artístico do Teatro Laboratório e de seus integrantes durante e após a separação do grupo.

A seguir, um trecho da entrevista realizada com Campo para a composição desta dissertação. Esta passagem faz referência aos assuntos levantados até o momento no tocante ao *alfabeto do corpo* aprofundando na sua origem, correlação com outras técnicas, objetivos e relação com os bloqueios vocais e físicos do corpo.

**MAGALHÃES:** Gostaria inicialmente de perguntar se você conhece a origem deste *alfabeto*. De onde vêm todos aqueles movimentos? Molik teve alguma inspiração ou até práticas físicas que este treinava e passou a utilizar como parte deste *alfabeto*? De acordo com seu livro, algumas das “letras” do *alfabeto*, aparentemente, possuíam certa inspiração nos movimentos do Hatha Yoga, Tai Chi Chuan e, de certa forma, Molik parece ter utilizado até alguns “detalhes” provenientes dos exercícios Plastiques. Sendo assim, na sua experiência acerca do assunto, como se deu a criação deste *alfabeto*?

---

<sup>59</sup> “It’s something incredible, but the problem is that in order to follow that kind of physical exercises, you need to be a sort of athletic, you need to be young, to be extremely skilled and be very able to do these kinds of amazing physical exercises”.

<sup>60</sup> *Treinando no Teatr Laboratorium em Wroclaw*, dirigido por Torgeir Wethae, produzido por Odin Theatret Film, 1962.

**CAMPO:** Sim, é isso que está dizendo. Sei por que também pratiquei *exercícios plásticos* com várias pessoas como Renna, basicamente quem criou isso, e também Cynkutis, e a esposa de Cynkutis, mas também com os atores do Odin Theatre que aprendem com Richard Cieslak. Então sei que conheço muito bem os *exercícios plásticos*, o seu desenvolvimento do corpo teatral, na verdade. E sim, você pode ver claramente essas referências. Algumas destas letras do *alfabeto* são versões ou partes dos *exercícios plásticos*, ou mesmo algo que foi desenvolvido por alguns colegas, em particular por Rena Mirecka, como A Pipa. A Pipa é algo que Renna costumava fazer. Mas sim, outros são do Hatha Yoga, quero dizer, Molik não era praticante de yoga, mas alguns, é claro, praticavam juntos, por exemplo, a "Cobra". A "Cobra" vem da Hatha Yoga, outros Molik disse que vieram da pantomima, de uma pantomima europeia, eles praticam todas essas coisas. Portanto, sim, também da pantomima e destas técnicas de atuação, técnicas tradicionais de atuação europeias para o corpo, para a acessibilidade do corpo. Portanto, é uma mistura de coisas diferentes, outras letras eu acho que ele mesmo produziu, apenas criadas com base no pragmatismo, sabe? Parte do trabalho que ele fez teve um contato muito direto com as pessoas. Então algumas das coisas foram uma espécie de manipulação, e a partir desta manipulação ele pôde desenvolver alguns exercícios de compreensão em que o corpo precisava ser enfatizado. Porque não funcionam todos da mesma maneira, é por isso que existem muitas. Porque cada uma destas letras trabalha em alguns bloqueios muito específicos, todas elas são destinadas a liberar alguns bloqueios. Quando você aprende todos eles, você os pratica e depois usa sua voz. Se você usar sua voz corretamente, com a respiração correta, você entende, durante a prática, onde está o bloqueio e como podemos desbloqueá-lo usando estas letras. Cada uma delas tem uma história diferente, origens diferentes. Elas não provêm da mesma cultura. Elas vêm do Molik. A propósito, precisa estar ciente de algo, isto é importante, o Molik explica que existem apenas duas razões pelas quais a voz é bloqueada. Uma é a respiração e a outra é a laringe, o bloqueio da laringe. Portanto, todas estas letras funcionam em alguns pontos diferentes do corpo, ou em diferentes tipos de dinâmicas, e com um destes dois objetivos, ou ambos. Elas regulam a respiração. A respiração é plena, lenta e completa. E as letras funcionam abrindo a laringe de alguma forma.<sup>61</sup> (APÊNDICE A, 2022:195, 196 e 197)

---

<sup>61</sup> **MAGALHÃES:** *I would first like to ask you if you know the origin of this alphabet. Where do all those movements come from? Did Molik have any inspiration or even physical practices that he trained and started using as part of this alphabet? According to your book, some of the "letters" of the Alphabet, apparently, had some inspiration from Hatha Yoga movements, Tai Chi Chuan, and, in a way, Molik seems to have even used some "details" from Plastiques exercises. So, in your experience about this subject, how was the creation of this Alphabet?*

**CAMPO:** *Yes, that's what it is saying. I know because I also practice plastic exercises with several people like Renna, basically who created that, and also Cynkutis, and the wife of Cynkutis, but also with the actors of Odin Theater who learn with Richard Cieslak. So I know I know the plastic exercises, you know, the development of the theater body quite well actually. And yeah, you can see those references clearly. Some of these letters of the alphabet are versions or parts of the plastic exercises, or even something that was developed by some colleagues, in particular by Rena Mireska, like the kite. The kite is something that Renna used to do. But yes, others are from Hata Yoga, I mean, Molik wasn't a practitioner of the yoga, but some of course they practiced together, for example, the "Cobra". The "Cobra" comes from Hata Yoga, others Molik said that comes from pantomime, from a European pantomime, they practice all these things. So yes, you know, also from pantomime and these acting techniques, traditional European acting techniques for the body, for the accessibility of the body. So it's a mix of different things, other letters I think he just produced, just created on the basis of pragmatism, you know? Part of the work he did had a very direct contact with the person. So some of the things were a kind of manipulation, and from this manipulation he could develop some exercises understanding where the body needs to be stressed. Because they don't work all in the same way, that's why there are many. Because each of these letters work on some very specific blocks, they're all meant to free some blocks. When you learn all of them, you practice them and then use your voice. If you use your voice correctly, with the right respiration, you understand, during the practice, where the block is and how can we unblocked using these*

A partir deste trecho da entrevista, nota-se uma presente influência das técnicas teatrais europeias nas práticas de Molik. De acordo com Campo no trecho acima, a pantomima europeia e outras técnicas tradicionais de atuação para o corpo igualmente europeias foram as principais fontes para a composição do *alfabeto do corpo*, quando se trata das letras que Molik não criou por si só, mas adaptou de outras práticas.

É possível observar que, na realidade, a influência de práticas asiáticas não partiu de um contato pessoal de Molik com elas, mas provavelmente, da partilha de conhecimentos que os integrantes do Teatro Laboratório realizavam entre si. Tal afirmação se sustenta no fato de o próprio Grotowski ter buscado referências na China para a composição dos trabalhos com seu grupo, referências essas que reverberaram nos estudos dos ressonadores (abordados no primeiro capítulo desta dissertação). Ademais, de acordo com os comentários de Campo no trecho da entrevista acima, por mais que Molik não fosse praticante de Yoga, outros integrantes do grupo possuíam esta prática o que acabou por influenciar a práxis de todos e, no caso de Molik em especial, como já evidenciado, culminou na criação da letra “A Cobra” de seu *alfabeto*.

Por fim, de acordo com o trecho da fala de Campo acima, é possível compreender que estas ações do *alfabeto* objetivam a “liberação” da Voz a partir do trabalho sobre os bloqueios da laringe e da respiração que estariam conectados com outros bloqueios corporais, como alguns na base da coluna vertebral citados anteriormente. Dessa forma algumas ações possibilitam a “abertura” da laringe, outras letras proporcionam uma respiração “plena”, enquanto outras atuam sobre estas duas áreas ao mesmo tempo.

Após esta breve contextualização a respeito da origem do *alfabeto do corpo*, ainda restam dúvidas acerca de seu funcionamento. Como estas letras são utilizadas? De que forma isso se dá na prática? Para melhor compreender estas questões primeiro é necessário compreender um pouco de como o curso “Voz e Corpo” é estruturado.

Este workshop de Molik costumava ser ministrado ao longo de 9 dias. Nos primeiros 3 dias Molik realizava exercícios de aquecimento vocal os quais não são detalhados nos livros e podem ser percebidos no filme se analisados com cautela. Ademais, ainda nesta fase inicial, Molik ensinava as “letras” do *alfabeto do corpo* e estimulava os participantes a

---

*letters. Each of them has a different history, different origins. They don't come from the same culture. They come from Molik. By the way, you know you have to be aware of something, this is important, Molik explains that there are only two reasons why the voice is blocked. One is respiration and the other one is the larynx, the blocking of larynx. So all these letters work in some different points of the body, or different kinds of dynamics, and with one of these two aims, or both of them. They regulate the respiration. The respiration is full, slow and complete. And the letters work opening the larynx somehow.*

decorá-las e treiná-las. A partir do 4º dia de oficina até os dias finais, os alunos são estimulados a utilizar estas letras aprendidas para buscar uma *Vida* que pudesse ser utilizada em um texto, canto ou cena. Ao final do curso, nos últimos dois dias, os alunos experienciam esta “busca por uma Vida” em grupo por meio de vocalizações improvisadas enquanto fazem uso deste *alfabeto*.

Tendo isso em vista, para fins documentais e de compreensão didática, o trabalho com o *alfabeto do corpo* pode ser subdividido em 5 etapas: A 1ª etapa seria referente ao momento de aprendizado de cada uma das letras do *alfabeto*, Molik ensina as ações e exige que os participantes treine-as enquanto ele corrige certo erros na execução do movimento.

A 2ª etapa é a primeira improvisação com estas letras, momento em que o aluno realiza as ações do *alfabeto* uma após a outra sem ordem específica, montagem prévia ou até mesmo escolha consciente durante o improviso. Assim como nos Plásticos, aqui é o corpo quem deve ditar as ações, não a “mente” ou um “olhar externo”.

Na 3ª etapa por sua vez, consiste no segundo momento de improviso, muito parecido com a 2ª etapa, contudo agora sendo guiado pela voz. O ator realiza vocalizações enquanto improvisa com as ações para compreender quais bloqueios de sua voz estão vinculados com os bloqueios corporais que as letras do *alfabeto* tratam de desbloquear.

Na 4ª etapa, ocorre a terceira e última improvisação. No entanto, a ideia neste momento é “livrar-se das letras” (MOLIK, CAMPO, 2012), o que em outras palavras significa utilizar essas letras como princípios cênicos, pretextos para evocar memórias, imagens, textos e cantos que estejam conectadas com a *Vida* do ator. Aqui o ator inicia realizando as ações do *alfabeto*, mas, ao longo do improviso, modifica e se apropria destas ações ao ponto de se tornar algo completamente pessoal, uma cena própria, autoral.

Por fim, na 5ª e última etapa o aluno deve, com a ajuda de um olhar externo, recordar-se do trajeto que trilhou durante este improviso para alcançar a *Vida* encontrada, o que cada parte do corpo estava fazendo e quais gatilhos acionaram as ignições psicofísicas apresentadas. Após a compreensão deste trajeto o aluno possui uma partitura a qual deve ensaiar algumas vezes buscando sempre manter “fresca” essa *Vida* encontrada na primeira vez. Buscando sempre atuar “como se fosse a primeira vez”.

Até aqui é possível apreender como as técnicas do *alfabeto do corpo* estão relacionadas ao “desbloqueio vocal” proposto por Molik e ao termo *Vida*, contudo ainda não parece claro em que momento exatamente ocorre o encontro com o *desconhecido* (comentado no capítulo 2 desta dissertação). Apenas com o conteúdo dos livros e dos filmes ainda não era possível aferir em qual momento da técnica de Molik esse “Desconhecido” ocorria e, devido



a isso, foi criada uma pergunta específica para este tema na entrevista com Campo. Segue abaixo o trecho da entrevista referente ao tema:

**MAGALHÃES:** Este *alfabeto do corpo* além de possuir a função de desbloqueio físico e vocal, também parece ser utilizado por Molik como parte do repertório do ator, citado anteriormente. Durante o documentário “*Alfabeto do Corpo*” que retrata Jorge Parente realizando as Letras do *alfabeto*; você próprio realizando algumas destas letras; e por fim, um diálogo entre você e Molik comentando o filme enquanto o assistem. Ao final da parte de Jorge Parente no filme este se coloca em um improviso utilizando as letras do *alfabeto* como um “guia”, conectando uma movimentação na outra de forma improvisada. Em seguida realiza um improviso agora sendo guiado pela voz. Seria esse momento de improviso uma busca no *desconhecido* como a comentada acima?

**CAMPO:** Muito bem, vamos colocar as coisas na ordem certa, ok? Portanto, a primeira coisa que precisamos estar cientes é que isso não faz parte do treinamento de atores. Na minha experiência, é muito útil para os atores se for usado de certa forma, mas não é esse o objetivo do trabalho. Sim, isso é muito importante. Então o resto é entender que há algumas fases no trabalho. Portanto, a primeira fase é que você aprende o *alfabeto do corpo*, e depois, uma vez aprendido um a um, você cria uma breve apresentação em que você os edita, basicamente. Você usa um após o outro sem uma ordem específica. Assim como vem. Você simplesmente faz, talvez não todos eles. Faz o que vem a você quando você está tentando proporcionar uma improvisação. Nesta improvisação, você apenas junta algumas letras do *alfabeto*. Aí está a primeira performance, a performance física extraída do *alfabeto do corpo*, depois você tem uma segunda performance, nós fazemos o mesmo que na primeira, mas desta vez você vocaliza. E você vê, basicamente, o efeito do *alfabeto do corpo* e vê que o objetivo destas ações é desbloquear a voz. OK, agora o outro trabalho com improvisação e voz é o momento em que você sai, você abandona as letras do *alfabeto do corpo*, esse é o momento que estávamos falando antes, quando você encontra o *desconhecido*. Esse é o momento. E nesse momento você usa todo o sistema apenas para entrar neste “outro mundo”, este momento criativo, a energia criativa. Então, antes de desbloquear a voz, esta voz bloqueada significa que estou bloqueando a energia criativa, é o momento em que você deixa o *alfabeto do corpo* e suas formas. Você apenas vive com sua *Vida* e encontra o “desconhecido” e cria sua “partitura”, que é uma sequência de ações físicas no final. E então, quando você repete isto 3/4 vezes. Você a tem. Você tem essa “partitura”. Isso é suficiente. E então o que você faz é executá-la usando a vocalização, assim como você fez com as letras do *alfabeto*. Agora que você tem esta próxima etapa, com a “Voz Aberta”, energia aberta, você a usa com a sequência de ação física. Então, você monta-a. A partitura que você tem cheia de sua *Vida* e uma *Vida* que vem de uma voz que agora é mais aberta. Você junta essas coisas e tem uma atuação basicamente.<sup>62</sup> (APÊNDICE A, 2022:197, 198)

---

<sup>62</sup> **MAGALHÃES:** *This Body's Alphabet, besides having the function of physical and vocal unblocking, also seems to be used by Molik as part of the actor's repertoire, mentioned before. During the documentary "Body's Alphabet", which portrays Jorge Parente performing the Letters of the Alphabet; you yourself performing some of these letters; and finally, a dialog between you and Molik commenting on the film while watching it. At the end of Jorge Parente's part in the film, he does an improvisation using the letters of the Alphabet as a "guide," connecting one movement to another in an improvised way. Then he improvises again, now guided by his voice. Would this moment of improvisation be a "Search in the unknown" as the one commented before?*

**CAMPO:** *Alright, let's put things in the right order, OK? So the first thing we need to be aware of is that it's not part of actor training. In my experience it is very useful for actors if it's used in a certain way, but that's not the aim of the work. Yeah, that's very important. Then the rest is to understand that there are some phases in the work. So the first phase is that you learn the body alphabet, and then once you learn it one by one, you create a short performance where you edit them, basically. You use one after the other without a specific order. Just as it comes. You just do, maybe not all of them. Does what comes to you when you're trying to provide an*

A partir do trecho da entrevista acima é possível apontar que o encontro com *o desconhecido* não faz referência a todo e qualquer momento de improvisação utilizando o *alfabeto do corpo*, mas está vinculado especificamente à 4ª etapa do processo citada anteriormente. Dessa forma, somente na improvisação em que o aluno busca "livrar-se" das letras do *alfabeto*, ultrapassá-las e criar com isso uma composição própria, somente neste momento é que ocorre a busca no *desconhecido*.

Isto posto é possível aferir que o “Desconhecido” ocorre justamente no momento da práxis em que o ator não sabe o que esperar em cena, não possui pistas de qual caminho vai seguir e qual a próxima ação a ser realizada, mas ao mesmo tempo segue os *impulsos* vivos liberados pelo tempo de trabalho com as letras. No instante em que o ator “larga a mão” da estrutura que o guiou pelos improvisos até então, de suas letras do *alfabeto*, é o momento em que este adentra o “Desconhecido”, justamente por não saber o que está por vir.

Em suma, realizando uma recapitulação acerca da origem e funcionamento do *alfabeto do corpo* de Molik, compreende-se que este é um sistema de ações precisas criado ao longo de anos de pesquisa junto ao Teatro Laboratório e após a separação deste grupo. Possui forte caráter autoral na composição de suas ações ao mesmo tempo em que bebe de referências das práticas corporais clássicas europeias e é, de certa forma, influenciado por saberes orientais. Construído com o intuito de liberar os *impulsos* vivos do corpo, objetivando um desbloqueio vocal e físico, bem como a busca por uma *Vida*, esta técnica é realizada ao longo de 9 dias do *workshop* “Voz e Corpo”, passando por 5 diferentes etapas de um processo que usa do binômio reprodutibilidade/espontaneidade em sua concepção.

A seguir, em **3.2 As “Letras” do Alfabeto do Corpo**, será realizada uma detalhada descrição de cada uma das 26 ações do *alfabeto* que foram comentadas no livro de campo e retratadas no filme *Alfabeto do Corpo* (2009). Ademais contará com uma análise deste

---

*improvisation. In this improvisation, you just put together some letters of the alphabet, OK. And there is the first performance, the physical performance out of the body alphabet, then you have a second kind of performance, we use the same but this time you vocalize. And you see, basically, the effect of the body alphabet and see that the aim of these actions is to unblock the voice. OK, now the other work with improvisation and voice is the moment where you leave, you abandon the letters of the body alphabet, that's the moment we were talking before, when you meet the unknown. That's the moment. And then in that moment you use all the system just to enter in this "other world", this creative moment, the creative energy. So before you unblock the voice, this blocking voice means I'm blocking the creative energy, and then is the moment you leave the body alphabet in their forms. You just live with your life and you meet "the unknown" and you create your "partitura", that is a sequence of physical actions at the end. And then when you repeat this 3/4 times. You have it. You have this "partitura". That's enough. And then what you do is perform it using vocalization, just as you did with the letters of the alphabet. Now that you have this next stage, with the "Open Voice", open energy, you use it with the sequence of physical action. So you put it together. The partitura that you have full of your life and the life it comes from a voice that is more open now. You put these things together and you have a performance basically.*

mesmo filme pontuando os momentos em que cada uma das letras é trabalhada pelo ator Jorge Parente bem como discutindo as duas performances improvisadas realizadas pelo mesmo nas partes 2 e 3 do filme.

### 3.2 As “Letras” do Alfabeto do Corpo

Este sistema de ações possui entre 30 a 35<sup>63</sup> “letras” diferentes, contudo, foram relatadas no livro e retratadas nos filmes apenas 26 destas “letras”. Foi escolha própria de Campo e Molik não disponibilizar todas as ações do *alfabeto* com o intuito, novamente, que estas técnicas não fossem tratadas como um manual. A seguir será descrito como ocorre a movimentação de cada ação do *alfabeto do corpo*, a descrição acompanha a minutagem de seu momento correspondente no filme em que Parente ou Campo trabalha a letra examinada.

Junto dessa descrição serão pontuados os comentários que Campo e Molik realizaram sobre algumas das letras ao longo do livro e do filme. Importante ressaltar que o material acadêmico acerca do *alfabeto do corpo*, no que tange as movimentações de cada “letra”, é abundante áudio-visualmente e imagetivamente, contudo, não possuem tal extensão quando se trata de registros escritos. No próprio livro de Campo, este assunto é abordado por meio da exposição de 4 imagens para cada “letra” do *alfabeto*, ademais, conta também com o documentário retratando Campo e Parente realizando as 26 ações. Sendo assim, por mais que existam comentários acerca de partes do *alfabeto*, o livro não possui um trecho específico contendo descrições, reflexões e comentários para cada uma destas ações.

Estes fatos contribuíram com a decisão de construir o trecho **3.2 As “Letras” do Alfabeto do Corpo** como um trecho em que reunirá todos estes comentários e reflexões esporádicas contidas no livro de Campo. Ademais, unida a essa reunião de registros bibliográficos, foi assumido o trabalho de descrever as 26 letras do *alfabeto do corpo* a partir da análise destas no documentário. Intui-se que a descrição de cada letra aliada aos comentários de Campo e Molik a respeito destas, podem tanto ajudar na compreensão das movimentações quanto servir de registros bibliográficos para o escopo acadêmico em torno do tema.

No filme *Alfabeto do Corpo* (2009) as ações são realizadas por Jorge Parente, ator que foi considerado por Molik seu “sucessor” e recebeu o título de mestre nessa técnica.

---

<sup>63</sup> Este valor está demonstrado de forma aproximada uma vez que existem transições entre “letras” do *alfabeto do corpo* que são consideradas por Molik como ações intermediárias. Segundo ele, "existem trinta e cinco ações diferentes, considerando algumas outras ações intermediárias necessárias para passar de uma para a outra". (2012:118)

Iniciando como aluno, Parente foi realizando os *workshops* do “Voz e Corpo” até que se tornou assistente oficial de Molik e, após cerca de 10 oficinas e certo domínio da técnica, alcançou o *status* de mestre sendo o único ator autorizado por Molik a passar seu conhecimento adiante.

Após analisar os registros bibliográficos e audiovisuais acerca do trabalho de Molik, compreende-se que Parente segue o legado prático do “Voz e Corpo” enquanto que Campo realiza o legado teórico possibilitando o entendimento e a disseminação desta práxis no campo acadêmico e literário. Tal afirmação não deve ser tomada de forma categórica, é evidente que Parente possui publicações acadêmicas acerca do tema ao mesmo tempo em que Campo realiza práticas em torno do mundo utilizando estas técnicas, contudo, no entendimento desta pesquisa, esses legados parecem claros e delimitados.

Quanto a relação de aprendiz e mestre entre Parente e Molik, e quanto ao legado que este deixaria após partir, Molik afirma:

O problema das minhas oficinas é que não tem ninguém para dar continuidade ao trabalho, com exceção de Jorge Parente, de Portugal, que mora em Paris. Ele será meu sucessor, pois dominou tudo com precisão. Ele conseguiu, tentou sozinho e deu certo. Está tudo bem. Então *nomō nis moriar*. Não morrerei totalmente. Deixei um sucessor. [...] Ele segue meu método de trabalho com competência. (2012:119)

Devido a estes pontos levantados, Parente foi escolhido para realizar as ações do *alfabeto* no filme documental criado para registrar esta técnica de Molik. Diferentemente dos filmes *Acting Therapy (1976)* e *Dyrygent (2006)* que retratam momentos de oficinas ministradas por Molik, o filme *Alfabeto do Corpo (2009)* foi um material documental criado para demonstrar várias das letras do *alfabeto*, uma após a outra, e como é realizado o trabalho de improviso com estas estruturas. Nos primeiros dois filmes citados, as letras do *alfabeto* não aparecem com o mesmo destaque que no documentário destinado a elas, mas ainda assim é possível notá-las entre os vários *takes* dos filmes. Dessa forma é pode-se utilizar o documentário *Alfabeto do Corpo (2009)* para melhor compreender as práticas retratadas nos filmes *Acting Therapy (1976)* e *Dyrygent (2006)*.

Campo e Molik comentam acerca desta relação de complementação que os filmes possuem:

CAMPO: *Podem nos ajudar a entender a progressão do trabalho, a estrutura da oficina, por exemplo. Porque se assistimos a meu vídeo e depois aos filmes com os grupos, teremos uma ideia da sequência do trabalho.*

MOLIK: Sim, esse vídeo que você fez é material científico, e, de qualquer maneira, tudo é bem orgânico ali. O que quero dizer é que o modelo é muito orgânico. (2012:130)

Dessa forma, ao analisar o trabalho do *alfabeto do corpo* em seu filme documental é possível compreender como esta prática com as letras funciona, em termos de estrutura, no workshop “Voz e Corpo” de Molik retratado principalmente no filme *Dyrygent (2006)*. Neste filme é possível observar alunos realizando as ações do *alfabeto* nas diferentes etapas do processo, contudo, ao se guiar somente pelo filme não é possível compreender a cronologia ou estrutura deste trabalho, cada uma de suas etapas e como elas funcionam.

O mesmo ocorre no filme *Acting Therapy (1976)*, uma vez que o trabalho com o *alfabeto do corpo* estava apenas começando e Molik ainda não possuía seu *workshop* “Voz e Corpo”. Neste filme nota-se a prática com as letras do *alfabeto* sendo realizadas por cada um do grupo espalhados pela sala, contudo as etapas parecem ainda mais difíceis de se aferir. Estes dois filmes que tratam das oficinas serão analisados novamente no “**Capítulo 4: Desbloqueio Vocal**” em que será focado na condução de Molik enquanto os alunos realizam o *alfabeto do corpo* ou outros exercícios focados no desbloqueio vocal.

Agora tratando do documentário *Alfabeto do Corpo (2009)*, este possui uma estrutura que se divide da seguinte forma: Entre os minutos 00:00<sup>64</sup> e 03:15, o filme começa com uma breve Introdução do *The British Grotowski Project* com o professor Paul Allain da Universidade de Kent comentando acerca da vida e obra de Molik, além de apresentar Giuliano Campo como pesquisador associado do projeto e produtor / diretor do documentário e também Jorge Parente como o “ator autorizado” a realizar as ações. Em uma 1ª parte, entre os minutos 03:15<sup>65</sup> e 16:52, Parente realiza as ações do *alfabeto do corpo* uma a uma; Na 2ª parte, entre os minutos 16:52<sup>66</sup> e 26:25, Parente realiza uma improvisação física com estas letras permitindo que o movimento lhe indique qual será a próxima letra a ser realizada, sem um pensamento prévio ou escolha. Na 3ª parte, do minuto 26:25<sup>67</sup> ao 32:00, ocorre também uma improvisação semelhante à etapa anterior, contudo, Parente se permite ser guiado pela sua voz mais que pelos movimentos. Na 4ª parte, entre o minuto 32:00<sup>68</sup> e o 43:00, o documentário retrata Campo e Molik comentando as cenas do filme enquanto as assistem, falando um pouco sobre cada letra que Parente pratica e sobre suas improvisações físicas e

---

<sup>64</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1>

<sup>65</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=195>

<sup>66</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1012>

<sup>67</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1585>

<sup>68</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1920>

vocais. Por fim, na 5ª e última parte, entre os minutos 43:00<sup>69</sup> e 45:35, o filme retrata Campo realizando algumas letras que não foram realizadas por Parente na parte 1.

Esta é basicamente a estrutura do documentário e, quanto a forma como Parente deveria realizar cada uma das partes em que aparece, Campo comenta:

Na primeira parte, ele atua como você [Molik], demonstrando os movimentos que devem ser seguidos pelos participantes imaginários e, na segunda parte, ele atua como um participante trabalhando com eles. É claro que existem outras etapas no trabalho com os participantes. Esta é uma síntese do trabalho. (2012:130)

De fato, este filme é “apenas” uma síntese do trabalho de Molik com seu *alfabeto*, mais precisamente, é um material documental proporcionado pela pesquisa de Campo, uma vez que, tanto Molik quanto Campo e Parente acreditam que não é possível apreender toda esta práxis apenas acompanhando os filmes e livros. Mais uma vez nota-se a tradição de se passar o conhecimento adiante a partir da prática sendo defendido por aqueles que se dedicam a esta linha de pesquisa.

Diversas vezes Campo apresenta os mesmos anseios de Molik com relação a uma realização “formalista” das ações deste *alfabeto*. Além disso, costumava ressaltar também que o pesquisador em momento algum deveria considerar que “sabe” realizar estas ações pelo simples fato de ter visto Parente realizando-as no documentário. Dessa forma, compreende-se o filme *Alfabeto do Corpo* (2009) não como um guia de como trabalhar as ações de Molik, mas como um “material científico” (como fala o próprio Molik) para se compreender como ocorria o trabalho do *workshop* “Voz e Corpo”. Aparentemente o objetivo dos autores não parece ser a de que o pesquisador ao entrar em contato com este material se torne capaz de ministrar um *workshop* “Voz e Corpo”, mas sim de compreender aspectos acerca de como este *workshop* era ministrado por Molik.

Seguindo nesta mesma linha de raciocínio, buscando o mesmo objetivo de se render um “material de registro” em torno deste tema, a seguir, serão descritas cada uma das 26 letras do *alfabeto* que foram disponibilizadas no documentário e comentadas no livro. Ressalta-se que este material não tem a pretensão de ensinar como essas letras devem ser feitas, mas objetiva analisar o material registrado até então sobre elas para fornecer uma descrição do movimento o mais fiel possível. Ademais, frisa-se que o autor desta dissertação não possui experiência prática com o *alfabeto do corpo* uma vez que não possuiu contato presencial em um *workshop* especificamente com Parente ou Campo. Dessa forma, as

---

<sup>69</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=2580>

descrições são realizadas com base tanto na análise dos registros bibliográficos, utilizando os comentários de Molik e Campo, quanto na análise dos registros audiovisuais disponibilizando a minutagem correspondente ao momento em que as letras são abordadas no filme *Alfabeto do Corpo* (2009)<sup>70</sup>. Link do filme disponível no rodapé desta página.

- **Puxar [03:30 - 04:15]**<sup>71</sup>

**Figura 2 - Ação do *Alfabeto do Corpo* – Puxar**



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 2 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, sucintamente falando, na ação de puxar algo com as mãos na direção do centro do seu corpo. A impressão que se tem, à primeira vista, é a de que o ator está puxando algo utilizando um fio ou corda, uma vez que suas mãos assumem essa posição de segurá-la. O olhar do ator parece sempre se dirigir ao “objeto” que está sendo puxado e, por vezes, é o próprio olhar que indica a próxima direção para qual o movimento será dirigido. Como todas as outras letras do *alfabeto*, a ação não se restringe a apenas uma parte do corpo, e no caso desta letra, é necessário existir uma conexão entre a ação dos braços e a da pélvis, que reage ao movimento com um vetor de força proporcional na direção oposta. Sendo assim, enquanto os braços puxam o “objeto imaginário” para o centro do corpo, a pélvis é projetada em direção às mãos, ambas quase se encostando ao fim do movimento. Esta ação de fato desloca o centro do corpo na direção do “objeto” puxado. Uma característica que parece permear todas as letras deste *alfabeto* é a qualidade dilatada e densa dos movimentos no início do aprendizado de cada letra. No filme, Parente inicia esta ação “Puxar” de forma dilatada utilizando apenas uma das mãos entre os

<sup>70</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk>

<sup>71</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=210>

minutos 03:30<sup>72</sup> - 03:52. Ele inicia com a mão direita puxando algo que se “localiza” também à sua direita e, à medida que puxa, seu quadril se desloca na direção oposta, no caso, a esquerda. Parente segue esta movimentação alternando os braços utilizados e a direção da qual puxa, uma vez com a direita, uma vez com a esquerda e assim por diante. Após certo tempo, o ator passa a utilizar as duas mãos juntas no movimento, puxando de diferentes direções, aumentando o ritmo com que realiza a ação, abandonando aos poucos o movimento dilatado. Esse aumento no ritmo da ação provoca maior amplitude em seu movimento e também motiva um deslocamento do ator pelo espaço entre os minutos 03:52<sup>73</sup> - 04:07. Este deslocamento acontece devido a uma “reação” à letra trabalhada. Nunca ocorre desconectada do movimento, ou seja, neste caso não são as pernas quem “mandam” na movimentação, mas apenas reagem a ela. Na intenção de finalizar a demonstração da primeira letra, Parente reduz a velocidade da ação até retomar a mesma qualidade dilatada do início. Segue puxando lateralmente e alternando as mãos, com a bacia reagindo ao movimento agora se mantendo parado no mesmo lugar, até que retorna à posição neutra inicial entre os minutos 04:07<sup>74</sup> - 04:15.

Após esta descrição um tanto “mecânica” do movimento, se faz necessário comentar as ignições psicofísicas que a ação deve suscitar no decorrer da práxis. Algumas das letras citadas anteriormente possuem nomenclaturas que naturalmente remetem a circunstâncias e imagens mais até que apenas movimentos, contudo, no caso desta letra “Puxar” e de algumas outras, estas imagens e circunstâncias estão mais a critério da imaginação/memória do ator. Quanto a essa gama de possibilidades das ignições psicofísicas durante o processo, Molik comenta que o ator “[...] tem as suas próprias imagens, por exemplo, puxar pode ser lutar com um cavalo, talvez, quem sabe, ou com cipós, as plantas aquáticas.” (2012:123).

Esta afirmação de Molik remete a importância que este dá para essas ignições psicofísicas, alertando o ator para que ele não permaneça apenas “no movimento pelo movimento”, mas permita-se ser afetado pela ação a ponto de criar imagens, resgatar memórias e até entrar em diferentes “estados de consciência”. A precisão na realização do movimento aliada a esta auto permissão do ator em se afetar pela ação parecem ser uma das chaves para a correta reprodução desta prática.

---

<sup>72</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=210>

<sup>73</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=232>

<sup>74</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=247>



Por outro lado, diferentemente do trabalho solo retratado no *Alfabeto do Corpo* (2009), durante o *workshop* “Voz e Corpo”, os alunos trabalham as letras do *alfabeto* em grupo, espalhados pela sala e, em dado momento, é comum ocorrer interações entre eles em meio a prática desses movimentos ao se deslocarem pelo espaço. Quanto a esses encontros e desencontros durante o trabalho com a letra “Puxar” Molik comenta: “[...] por exemplo, o puxar. Primeiramente, puxo o corpo de um parceiro usando os dois braços e depois faço isso em etapas e, em seguida, troco de dupla e a maneira de puxar, faço lateralmente, de um lado para o outro e depois pra frente.” (2012:118).

- **Empurrar [04:15 - 05:20]**<sup>75</sup>

**Figura 3 - Ação do *Alfabeto do Corpo* – Empurrar**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 3 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, resumidamente, em utilizar as mãos para empurrar “um objeto” de um ponto a outro dentro de sua kinesfera<sup>76</sup>. A base do ator permanece firme tanto no início da experimentação em que os pés se encontram juntos entre os minutos 04:15<sup>77</sup> - 04:45, quanto no decorrer das ações em que a base está aberta, com um passo de distância entre suas pernas em 04:45<sup>78</sup> - 05:20. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, o ator estica o braço para alcançar o “objeto” e deslocá-lo, empurrando-o até outro ponto distante, porém ainda dentro de sua kinesfera. Esta base mais firme possibilita o ator realizar o movimento com maior amplitude ao utilizar a

<sup>75</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=255>

<sup>76</sup> O termo Kinesfera ou mesmo Cinesfera foi criado pelo eslovaco Rudolf Laban. No Brasil, Lenira Rengel desenvolve o livro *Dicionário Laban* (2003) que, em dado momento, aborda o termo Kinesfera como “a esfera dentro da qual acontece o movimento” (2003:32) e ainda acrescenta que esta é “delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se estica para longe do centro do corpo, em qualquer direção” (2003:33).

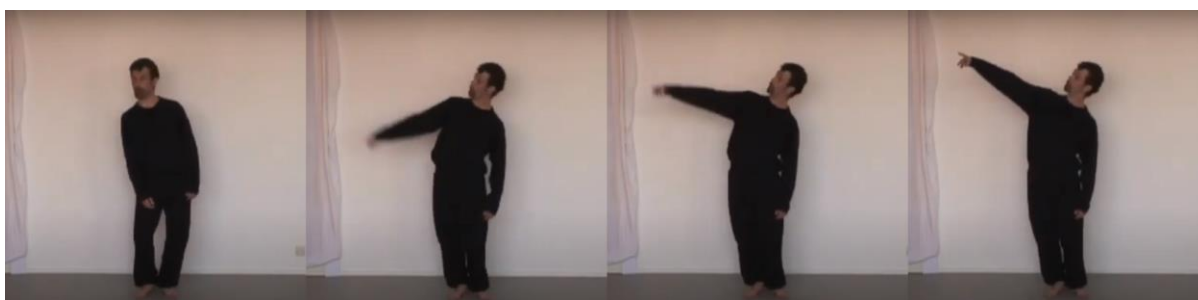
<sup>77</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=255>

<sup>78</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=285>

transferência de peso entre uma perna e outra, alcançando e empurrando “objetos” longe do centro de seu corpo. Dessa forma, uma única ação de empurrar não desloca o ator pelo espaço de forma contínua andando enquanto projeta o objeto para frente, contudo, ao final de cada ação o ator projeta apenas um passo no intuito de reorganizar sua base para realizar a próxima movimentação igualmente ampla. O deslocamento então se dá desta forma, possui qualidade dilatada de movimento, um passo por vez a cada ação de “empurrar” realizada, reorganizando esta base firme para a realização do próximo empurre. Tanto a altura em que o objeto a ser empurrado se encontra, quanto a direção para a qual este será projetado fica a critério da exploração do ator durante o exercício. O olhar do ator, durante estas ações, parece focar por vezes na direção para onde o “objeto” está sendo empurrado; por vezes foca no “objeto” em si; e por vezes foca na mão que está realizando a ação. De acordo com o filme, nesta letra parece ser comum que a qualidade dilatada do movimento seja uma constante durante grande parte da exploração, dando uma sensação de aumento na intensidade do movimento apenas quando o ator passa a realizar a ação não apenas com uma das mãos mas com ambas, como se pode ver entre 05:02<sup>79</sup> - 05:12.

- **Lançar [05:20 - 05:55]** <sup>80</sup>

**Figura 4 - Ação do Alfabeto do Corpo – Lançar**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 4 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, sumariamente, em lançar (apontar) de baixo pra cima/frente, um “objeto” ao horizonte utilizando um forte impulso vindo da pélvis. Por mais que se dê a impressão de que há um objeto sendo lançado, a mão do ator por outro lado assume a posição de apontar com o dedo indicador a direção para a qual este objeto foi

<sup>79</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=302>

<sup>80</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=320>

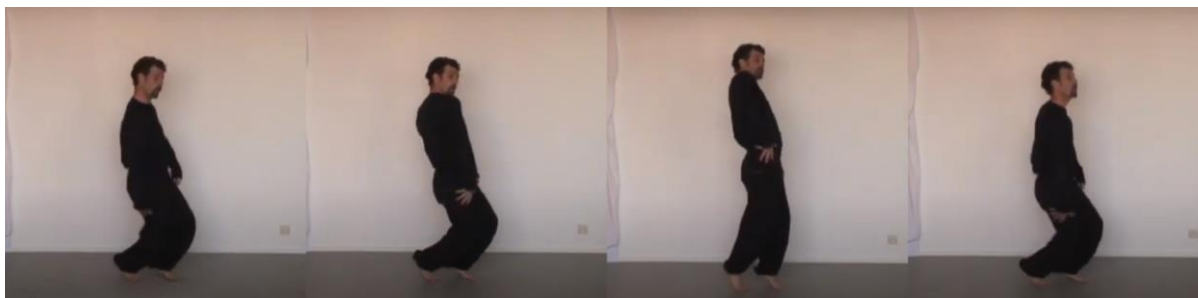
arremessado. Nesta letra utiliza-se apenas uma das mãos por vez e, por mais que a direção de lançamento do “objeto” mude, sempre será uma movimentação de baixo para cima/frente, uma vez que é o impulso gerado pela pélvis que resulta nesta força de lançamento rumo ao horizonte. Devido a isso, esta movimentação também causa a impressão de que o “objeto” está realizando uma parábola. O ator recolhe levemente o quadril para trás no intuito de pegar impulso e, utilizando o apoio dos pés no chão, projeta de supetão a pélvis em uma diagonal para cima. Este impulso empurra o braço de lançamento que se encontrava encostado na pélvis e agora é arremessado projetando o dedo indicador na direção em que o ator teria lançado o “objeto” imaginário. Esta movimentação proporciona um leve “efeito chicote” na coluna, que reage vértebra por vértebra ao impulso lançado pela pélvis. Ademais, a força do impulso proporciona um deslocamento do ator pelo espaço que, a cada vez que realiza a ação, é sempre projetado alguns passos adiante pelo forte impulso vindo da pélvis. Novamente, o deslocamento não ocorre por escolha consciente do ator, mas pela reverberação que a letra do *alfabeto* produz em todo o seu corpo que, neste caso, reflete no solavanco gerado pela pélvis que sempre move o ator alguns passos na direção do “objeto” lançado. O olhar do ator nesta “letra” parece sempre estar focado na direção para onde o objeto está sendo lançado, inclusive, por vezes, é o próprio olhar que inicia a próxima ação, direcionando seu foco antes mesmo do ator executar o impulso proveniente da pélvis.

- **Rotação dos Ombros [05:55 - 06:20]** <sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=355>

Figura 5 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Rotação dos Ombros



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 5 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, simplificada falando, em realizar rotações com o ombro para trás, no sentido anti-horário, permitindo que este movimento reverbere em todo o corpo, desde os pés e joelhos até a bacia e cabeça. O ator parece utilizar do apoio do chão para gerar um impulso que percorre todo o corpo até girar seu ombro para trás, inclusive, é importante ressaltar que esta movimentação ocorre apenas com um ombro por vez. Este impulso gerado desde o chão conta com o flexionar dos joelhos e a movimentação de ascendência e descendência da bacia que, coordenados ritmicamente ampliam a força deste impulso que chega ao ombro. Ao mesmo tempo em que é justamente o movimento do ombro que parece ser o responsável por toda essa reverberação física nos joelhos e pélvis. Quando o corpo todo reage organicamente ao movimento torna-se difícil alegar de onde nasce a movimentação e onde ela termina, o ator entra em um *looping* sendo interrompido, ainda que brevemente, apenas nos momentos em que o foco da ação passa de um ombro para o outro. O olhar, durante toda a execução do movimento, parece se fixar no ombro que está em atividade, dessa forma, o olhar do ator é direcionado para baixo mudando este foco apenas quando passa o impulso para o outro ombro, iniciando a próxima ação. A energia gerada pela movimentação do corpo todo por meio de seguidos impulsos dos ombros, pélvis e joelhos fazem com que os calcanhares do ator mal encostem no chão durante toda a realização da letra do *alfabeto*. O ator apresenta-se o tempo inteiro com os calcanhares erguidos, em uma “ponta de pé”, ou mais precisamente, em uma “meia ponta”, nomenclatura utilizada no escopo do *ballet* clássico. Esta posição dos pés, juntamente com todo o impulso gerado pela reverberação do movimento no corpo, desencadeia um deslocamento do ator pelo espaço sendo conduzido, primordialmente, por seu ombro. Aparentemente, de acordo com o filme, o treinamento desta letra não

parece se demorar tanto na qualidade dilatada do movimento como as últimas letras citadas. Pelo contrário, rapidamente o ator assume uma intensidade em sua movimentação que facilmente o desloca pelo espaço.

- **Abertura do Plexo [06:20 - 06:40]**<sup>82</sup>

**Figura 6 - Ação do Alfabeto do Corpo - Abertura do Plexo**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

MOLIK: [...] Em seguida o movimento com a cabeça, aquele exercício com o peito e o pescoço, que é importante para abrir a laringe.

CAMPO: *E o pescoço funciona independente do resto do corpo.*

MOLIK: Sim. Você deve trabalhar apenas com aquele ponto no pescoço para apenas abri-lo, abaixar a laringe e abri-la. (2012:120)

A Figura 6 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, abreviadamente, em projetar de supetão o peito (plexo) para fora e manter esta posição enquanto movimentava a cabeça de um lado para o outro e/ou para frente e para trás. Esta ação realizada com a cabeça causa uma impressão de descolamento do pescoço com o plexo, dando a sensação de que a cabeça “flutua”. Em termos imagéticos, estas ações com o pescoço em relação ao plexo também podem remeter, de certa forma, à mimetização dos movimentos de uma ave. Diferente das outras ações citadas até aqui, esta letra não possui uma intensificação do movimento que acabaria por desencadear um deslocamento pelo espaço, neste caso, a ação é realizada de forma mais estática e pontuada. O olhar do ator parece sempre estar direcionado ao horizonte, uma vez que, nesta ação do *alfabeto*, o corpo apresenta uma frontalidade em que joelhos, bacia, peito e olhos apontam para o horizonte. Estas movimentações do pescoço e da cabeça proporcionam, segundo os autores, a

---

<sup>82</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=380>

liberação de bloqueios físicos e vocais da região da laringe. A ideia é que o ator realize o movimento de subida e descida da laringe enquanto realiza estas ações com a cabeça e pescoço. Esta movimentação da laringe, por sua vez, desbloquearia tensões nessa região que segundo Molik é um dos principais fatores de uma voz bloqueada.

- **Rotação da Cabeça [06:40 - 07:00]** <sup>83</sup>

**Figura 7 - Ação do Alfabeto do Corpo - Rotação da Cabeça**



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

Em seguida faço rotações com a cabeça e trabalho com a cabeça, ritmicamente coordenando estes movimentos com os impulsos que elevam-se a partir do meu peito (MOLIK, 2012:118).

A Figura 7 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, basicamente, em realizar movimentos circulares com o pescoço, girando a cabeça em torno dos ombros em sentido horário e anti-horário permitindo que seu corpo inteiro reverbere esta movimentação que nasce de *impulsos* provenientes do peito. O corpo produz um leve movimento de contração e expansão a partir do flexionar e esticar os joelhos. Em meio a movimentação circular, sempre que o queixo se aproxima do peito, os joelhos flexionam, e quando a cabeça é levada em direção às costas, os joelhos se estendem. Esta impulsão proveniente do movimento de contração e expansão não se limita somente aos joelhos, os pés também acompanham de forma que os calcanhares são suspensos no momento em que os joelhos esticam, e retornam ao chão no momento em que os joelhos flexionam. O olhar do ator durante esta ação parece desfocado, apenas segue as direções em que a cabeça circula, por vezes o ator até fecha os olhos ao longo da execução tomando o cuidado necessário para não gerar excesso de tontura. Por se tratar de uma

<sup>83</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=400>

movimentação que trabalha sobre a cabeça, a falta de orientação espacial proporcionada pela visão desencadeia em deslocamentos aleatórios pelo espaço em que o corpo brinca com o desequilíbrio e a tentativa de restabelecer o equilíbrio. O dinamismo presente durante a exploração desta letra parece estar ligado ao trabalho com as velocidades com que o ator realiza as rotações da cabeça, como este brinca com o ritmo da ação.

- **Um Parceiro Desconhecido no Chão: Abrir Totalmente os Braços, as mãos vão à procura de algo que está no chão [07:00 - 07:35]**

**Figura 8 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Um Parceiro Desconhecido no Chão**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 8 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, de forma geral, na ação de abrir os braços lateralmente e suspendê-los até um pouco acima do nível dos ombros, em seguida iniciar uma descida lenta até o plano baixo na tentativa de tocar neste “parceiro desconhecido no chão” e, no momento em que encosta, de súbito, estica-se o corpo e para na posição final. O olhar do ator se mantém o tempo todo fixado no horizonte, dando a impressão, nesta ação específica, de que o ator está evitando olhar para o “parceiro desconhecido no chão”, de forma a provocar o “susto” da ação súbita ao esticar o corpo. Quase toda a movimentação, com exceção do movimento repentino final, ocorre de forma dilatada nesta letra. No início, as pernas estão juntas e os pés levemente abertos simulando um relógio que marcam 10:10, os braços realizam a abertura lentamente, a cabeça parece acompanhar o movimento aproximando um pouco o queixo do peito. Neste momento, mantendo o olhar no horizonte, o ator também lentamente começa a flexionar os joelhos (assim como os pés, às 10:10) e abaixar os braços, suas mãos vão em direção a algo que está no chão em frente aos próprios pés. A coluna parece ser a última parte do corpo que abaixa direcionando um pouco o peito para o “objeto”, até então o

movimento de descida ocorria somente pelo flexionar dos joelhos (como em um *plié* do *ballet* mantendo a “meia ponta”) ademais, ressalta-se que o olhar se mantém fixo no horizonte durante todo o movimento. Por fim, após a flexão dos joelhos, o fechar dos braços e a leve inclinação da coluna na direção do objeto, o ator finalmente o alcança o que (como proposto no exercício) gera uma súbita movimentação. Nesta ação final, o corpo retorna para o plano alto, contudo os joelhos não esticam por completo mantendo ainda um “arco” entre as pernas, os braços não retornam à posição neutra e nem esticados, contudo, os cotovelos dobram e o ator recolhe os braços para próximo do corpo e exhibe a palma das mãos. Figuradamente é como se um policial gritasse “Mãos ao alto!” e o ator (no susto) assume esta posição final.

- **Tocar o Céu [07:35 - 08:05]** <sup>84</sup>

**Figura 9 - Ação do Alfabeto do Corpo - Tocar o Céu**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 9 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, resumidamente falando, na ação de projetar o braço, a mão e o dedo indicador o mais alto possível. Assim como na letra "Lançar", o corpo inteiro projeta o impulso recebido pelo dedo indicador que, no caso desta letra, ao fim do movimento, aponta sempre para “o céu”. O olhar do ator, assim como em algumas das outras “letras” citadas, também mantém seu foco direcionado sempre para o horizonte e não acompanha a movimentação que a mão realiza. Esta ação parece se dividir em dois momentos, um para preparar este “impulso de corpo inteiro” e outro para executá-lo. No primeiro momento o movimento parte da pélvis com um pequeno impulso que empurra braço e mão para cima e, logo em seguida, as articulações são flexionadas para gerar o impulso. A coluna arqueia, cotovelos e joelhos dobram no

<sup>84</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=455>



intuito de criar a energia necessária para o “segundo momento” que consiste em, de súbito, esticar todo o corpo, desde levantar os calcanhares até levar este impulso à ponta do dedo indicador direcionado para “o céu”. Alegoricamente falando, dá a impressão de que o ator utiliza seu corpo como uma “mola”, que se comprime para subitamente esticar-se. Este impulso que eleva os calcanhares por vezes gera um pequeno deslocamento pelo espaço no instante em que se encerra a ação e os calcanhares retornam ao chão. Sendo assim, o deslocamento ocorre pois o ator tende a dar alguns passos na tentativa de restabelecer o equilíbrio de seu corpo. No filme, Parente alterna o braço que estica durante a execução da letra, ora com o esquerdo, ora com o direito e este parece ser o máximo de alteração e dinamismo que esta ação possui, pelo menos durante este momento de “memorização” das letras do *alfabeto*.

Molik e Campo comentam em seu livro acerca do “Tocar o Céu”, constantemente enfatizando que não se deve realizar uma “meia ação” ou um “gesto” (em sua perspectiva), mas que a ação deveria ser plena, enraizada no *impulso*, colocando todo o corpo em atividade. A própria nomenclatura desta letra, para Campo e Molik, tende a exigir do ator que “ultrapasse o teto” de seu local de ensaio e “atinja”, figuradamente, o céu com a ponta dos dedos, proporcionando por meio deste trabalho psicofísico um alongar completo de todo o corpo durante a ação. Dentre estes comentários realizados por Campo e Molik, estes afirmam que o ator “[...] deve ser realmente como se ele quisesse tocar o céu, como se ele desejasse fazer isso, alongando seus braços totalmente, não apenas um “puf, puf” de lentos meio-movimentos braçais.” (2012:44).

Para além destas menções ao problema das “meias ações” durante a execução do movimento, os autores também chamam atenção para o trabalho das articulações no aprendizado desta letra. Comentam sobre os cotovelos que, por mais que estes se dobrem no primeiro momento, ao carregar o impulso, devem estar completamente esticados no momento do estirão. Quanto a isso afirmam:

MOLIK: [...] No outro movimento, Tocar o Céu, temos que concentrar nossa atenção nos cotovelos, que devem estar esticados, deve-se ter o cuidado de não flexioná-los.

CAMPO: *Para fazer a curva do corpo com eles, para que a coluna possa ser plena e corretamente alongada.*

MOLIK: Sim. Acessar energia a partir dos pés e depois, paf! Para o alto. (2012:120)

- **Grande Cansaço... O Corpo Está Muito Pesado [08:05 - 08:55]** ·

Figura 10 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Grande Cansaço



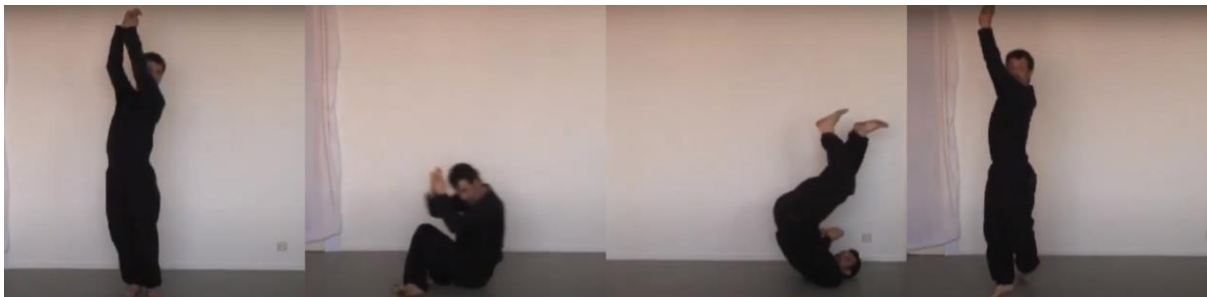
Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 10 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, de forma geral, em deixar o corpo “pesar” a começar pela cabeça em direção ao chão “enrolando” a coluna vértebra por vértebra; em seguida, com as mãos no chão (ou próximas) e com a cabeça entre as pernas, o ator realiza movimentações nesta posição; por fim, de súbito, “desenrola” a coluna e para na posição final. Isto posto, esta letra do *alfabeto* parece possuir 3 momentos em sua composição. No primeiro momento, em que a coluna “enrola” vértebra por vértebra, este “pesar” do corpo envolve aos poucos cabeça, ombros, peito, braços e mãos. O olhar neste primeiro momento é direcionado ao chão e, por vezes, o ator chega até a fechar os olhos. No segundo momento, já com a cabeça entre os joelhos e as mãos no chão, o ator realiza uma movimentação que remete à um “andar sem sair do lugar”, ora somente o joelho direito estica, subindo o lado direito da bacia ao mesmo tempo em que dobra o joelho esquerdo e desce o lado esquerdo da bacia, ora realiza o oposto, invertendo as ações do joelho e da bacia; ora um, ora outro e assim por diante “caminhando” sem sair do lugar. A parte superior do corpo (da bacia para cima) reage a esta movimentação e o foco do olhar ora é direcionado para a esquerda, ora é direcionado para a direita. No terceiro e último momento, o ator, de supetão, desenrola sua coluna, esticando-a, suspendendo o tronco que, segundo Molik, “não deve ser muito alto, 45 graus é o ideal.” (2012:120). Os 45 graus citados é a angulação que o tronco está em relação a um eixo horizontal em plano cartesiano em que este eixo horizontal divide o corpo em parte superior (acima da bacia) e parte inferior (abaixo da bacia). O tronco estaciona a 45° em relação ao eixo horizontal, ou seja, o tronco não completa a volta para a posição inicial (em pé, posição “neutra”), mas se fixa no meio do caminho. A coluna estica nessa posição, os braços seguem o

movimento também esticados ao longo da parte superior do corpo e colados na lateral, as mãos abrem, esticam os dedos e se mantém ao lado da bacia. Neste terceiro e último momento, ao assumir a posição final, o olhar do ator passa a percorrer o espaço sendo direcionado livremente. Uma das imagens que pode ser interpretada nesta última posição é a de que o ator está no alto de um prédio, parado na ponta do terraço tentando observar o que se passa “lá embaixo”. Sendo assim, é desta maneira que é realizada esta letra do *alfabeto*, repete-se estes 3 momentos da movimentação “[...] subindo e descendo a parte superior do corpo, o peito, o tronco” (MOLIK, 2012:120). De fato, não há um deslocamento do ator pelo espaço no decorrer da memorização desta letra, o ator permanece no mesmo lugar em cada etapa do movimento.

- **Puxar o Sino [08:55 - 09:30]** <sup>85</sup>

**Figura 11 - Ação do Alfabeto do Corpo - Puxar o Sino**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

Algumas [ações] são mais complicadas, como puxar o sino. Algumas pessoas fizeram uma lista com alguns comentários, mas com muitos erros, muitas falhas. Por exemplo, ao invés de indicar que se deve subir, indicaram que se deve descer. O oposto. Lembro que uma menina fez uma vez, há uns cinco anos, e foi terrível. Tudo era o oposto, ao invés de “para cima” colocou “para baixo” e assim por diante. (MOLIK, 2012:118)

A Figura 11 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, resumidamente, em realizar a ação de puxar uma “corda de um grande sino” para baixo e logo em seguida reagir a esta “corda” puxando-o de volta para cima. Inicialmente, no filme, Parente suspende lentamente os dois braços no ar até que suas mãos alcancem a “corda” acima de sua cabeça, em seguida inicia a ação de puxar. No caso desta letra, puxa-se “com o corpo inteiro” e não somente com os

<sup>85</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=535>

braços. Devido a isso, o movimento envolve o flexionar dos cotovelos e joelhos, o afundar da bacia no espaço, um leve arquear da coluna ao mesmo tempo em que as mãos puxam até chegar ao peito e, curiosamente, aos poucos, os calcanhares se levantam. Após cada “puxada” na “corda do sino”, o ator reage esticando todo o corpo novamente como se a corda estivesse puxando-o de volta, e segue-se assim puxando e sendo puxado por um tempo. Esta é uma das ações do *alfabeto* que possuem um processo de intensificação, que neste caso ocorre quando o ator amplia a movimentação a ponto de ir para o plano baixo<sup>86</sup> e voltar a cada “puxada” que realiza. Neste momento o ator utiliza uma das pernas como “alavanca” para ir ao chão e iniciar um rolamento para trás (cambalhota), contudo também não completa o movimento, interrompe-o quando as pernas estão para cima e utiliza o impulso da volta para erguer novamente o corpo ao plano alto. Durante este “rolamento interrompido” o ator de fato eleva suas pernas mais alto do que o comum para um rolamento, isto no intuito também de gerar mais impulso para a volta ao plano alto. No fim, por mais que esta ação do *alfabeto* aparente estar focada em um movimento em direção ao chão (puxar), tanto a reação à corda puxando-o de volta para cima, quanto a utilização do impulso gerado pelas pernas “ao alto” durante o rolamento parecem ser de fato o foco do exercício. Sendo assim, o vetor de força para cima ganha maior importância no movimento do que o vetor de força para baixo. Segundo Molik, este momento em que o ator vai ao plano baixo “deve ser feito duas ou três vezes, no chão, como um barco. Deve ser preciso cada vez: paf, paf, paf.” (2012:120). Campo ainda acrescenta que este momento da letra “é feito principalmente para as costas” (2012:120). O foco do olhar parece percorrer por três pontos, no primeiro, Parente parece fixá-lo no horizonte sem mudá-lo mesmo quando o corpo não está necessariamente de frente para a câmera. No segundo ponto, o ator foca seu olhar no movimento das mãos que puxam e, no terceiro, durante o rolamento interrompido, o olhar passa rapidamente a focar os pés.

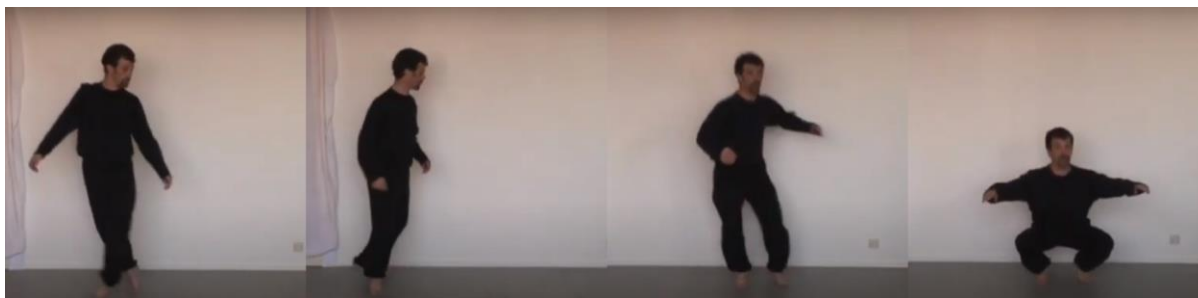
- **A Borboleta Procura uma Flor para Pousar [09:30 - 10:10]**<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Os termos “plano alto”, “plano médio” e “plano baixo” são citados por Laban em seu livro *Dança Criativa Moderna* 1990.

<sup>87</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=570>

**Figura 12 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - A Borboleta Procura uma Flor para Pousar**



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

“MOLIK: Depois as borboletas, que estão buscando a flor certa para pousar e observam o que está acontecendo ao redor delas.

*CAMPO: Então as imagens tem uma função importante, são uma parte imensa deste trabalho.*

MOLIK: Sim, é claro. Nada é mecânico. Tudo deve estar conectado com a Vida real.” (2012:120)

A Figura 12 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, de modo geral, em se deslocar “saltitando” na ponta dos pés observando o espaço até que de súbito o ator se abaixa, assumindo a posição final da ação ao “pousar numa flor” na qual se retém por um tempo. O foco do olhar, inicialmente, durante os pequenos saltos, observa rapidamente parte do espaço sempre direcionado para o chão (em busca da flor). Após “pousar” o olhar percorre o espaço, agora em direção ao céu, de forma vagarosa. Esta é mais uma das letras do *alfabeto* em que o ator permanece a movimentação inteira com os calcanhares levantados, ou seja, na “ponta dos pés”. Realiza curtos “saltinhos” pelo espaço, mantendo o corpo relaxado e ativo, como se pulasse, figuradamente falando, de uma pedra a outra num rio repleto delas. Os braços livres, com um pequeno espaço entre as axilas e com as mãos próximas ao nível do quadril e abdômen acompanham e reagem aos pequenos saltos. No momento em que se “encontra uma flor” durante este exercício, o ator flexiona completamente o joelho, sem sair da “meia ponta” e sem dobrar a coluna (novamente, no *ballet*, seria como um *plié* sem a necessidade de estar *en dehor*), os braços se sustentam no nível dos ombros com uma leve curvatura nos cotovelos resultando em um formato de arco com os braços. Nesta posição a cabeça continua observando o que está ao redor e, após certo tempo, o ator se levanta e recomeça a movimentação. Esta posição possui grande deslocamento pelo espaço,

contudo não possui uma grande variação em sua intensidade. Por outro lado, a mudança de dinâmica do movimento durante o primeiro momento (saltitado) e o segundo (parado na posição) deve ser bem trabalhada.

- **Voar [10:10 - 10:55]** <sup>88</sup>

**Figura 13 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Voar**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

[...] Levanto os braços ritmicamente com se fossem asas, como se estivesse voando. E depois faço o mesmo em etapas, mudando de parceiro, mudando de direção. (MOLIK, 2012:118).

A Figura 13 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. A letra “Voar” consiste, basicamente, em mover os braços no ar como se estivesse “batendo asas” utilizando a coluna e a flexão dos joelhos para gerar e controlar os impulsos deste movimento. Em meio ao “bater de asas”, no momento em que os braços se elevam, os joelhos esticam, a coluna se estira, os calcanhares são suspensos no ar deixando o ator na “ponta de pé”; por outro lado, quando os braços abaixam os joelhos flexionam, a coluna curva levemente, porém os calcanhares se mantêm suspensos no ar durante toda a movimentação. O deslocamento pelo espaço ocorre já nas primeiras “batidas de asas”, o ator também trabalha sobre o equilíbrio da “meia ponta”. E assim, repetindo esse subir e descer dos braços apoiado pelos outros propulsores do movimento no corpo é que se realiza a letra “Voar”. O foco do olhar, assim como em outras letras, percorre o espaço como se observasse “por cima das coisas” em meio a este voo, por vezes é o próprio olhar que indica a próxima direção para onde o deslocamento ocorre.

---

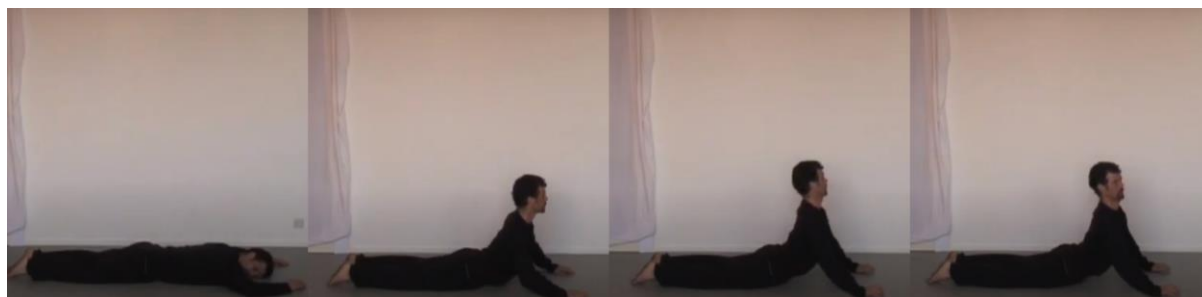
<sup>88</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=610>

Nesta letra de fato o trabalho psicofísico se torna bastante evidente, é difícil até comentar sobre esta movimentação sem primordialmente compará-la ao movimento de pássaros voando, ao “bater de asas”. Molik investia nesta construção de imagens com seus alunos e quanto a este trabalho psicofísico e os estímulos que propunha, afirmava que “geralmente é feito em todo o espaço, com todas as pessoas debaixo do mesmo teto. Costumo dizer: ‘Procure voar mais alto do que o teto, para além desse espaço’”. (2012:123)

Aproveita-se aqui, nesta breve interrupção das descrições de ações, para comentar que parece não haver quase nenhuma emissão vocal ao longo da execução desses movimentos mesmo este sendo um trabalho focado no que Molik chamava de “desbloqueio vocal”. Ademais, pontua-se que nem mesmo os títulos das “letras” deste *alfabeto* parecem remeter a qualquer sonoridade. Estas questões serão levantadas ainda neste capítulo contando com um trecho da entrevista com Campo comentando tais problematizações da técnica.

- **A Cobra [10:55 - 12:00]** <sup>89</sup>

**Figura 14 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - A Cobra**



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 14 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta é a letra do *alfabeto* que possui inspiração na posição do Hatha-yoga “a serpente”, dessa forma, a imagem resultante desta ação do *alfabeto* é a mesma da posição do yoga, contudo o caminho até chegar na posição é que muda. No caso desta letra, o corpo começa deitado no chão de barriga para baixo, estendido, com os braços confortáveis acima da cabeça e cotovelos dobrados, a cabeça está virada para um dos lados. Neste momento o olhar repousa no horizonte e por vezes os olhos se fecham. Aos poucos, com um impulso que parece vir da nuca, o ator levanta somente a cabeça e seu olhar passa a percorrer o espaço ao redor. Este impulso segue se intensificando e

---

<sup>89</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=655>

as mãos acompanham o movimento aproximando-se do corpo para apoiar ainda mais a subida da cabeça. Este movimento segue ocorrendo por meio dos pequenos impulsos da nuca que se juntam a uma força gerada na região do peito até que o ator chega ao limite do alongamento de suas costas e lombares. Ao atingir este limite, e chegar na “posição da serpente” proveniente do yoga, o ator continua com o trabalho psicofísico de observação, o que move seu tronco de um lado para o outro olhando o horizonte. Por fim, retorna à posição inicial, abaixando novamente o tronco e deitando a cabeça para um dos lados com os braços em repouso.

Molik e Campo comentam um pouco acerca deste exercício em seu livro. Nestas falas é possível notar parte do trabalho psicofísico proposto nesta letra em que o ator deve de fato se imaginar como uma cobra que observa seu habitat ao redor. Esta ativação da imaginação assegura que o ator não apenas execute o movimento, chegando à posição final e retornando o tronco para chão na posição inicial como é realizado nos exercícios de yoga que, por mais que trabalhe a meditação e a respiração durante o movimento não trabalha necessariamente com a imaginação e a memória.

Quanto a esta letra “A Cobra”, os autores comentam:

MOLIK: [...] Em seguida, vem a Cobra, que olha por cima da grama, procurando o que comer. Os quadris estão conectados com o chão e o peito sobe e faz uma rotação.

CAMPO: *O corpo se prepara para fazer alguma coisa. Do fim da coluna para a parte superior* (2012:121).

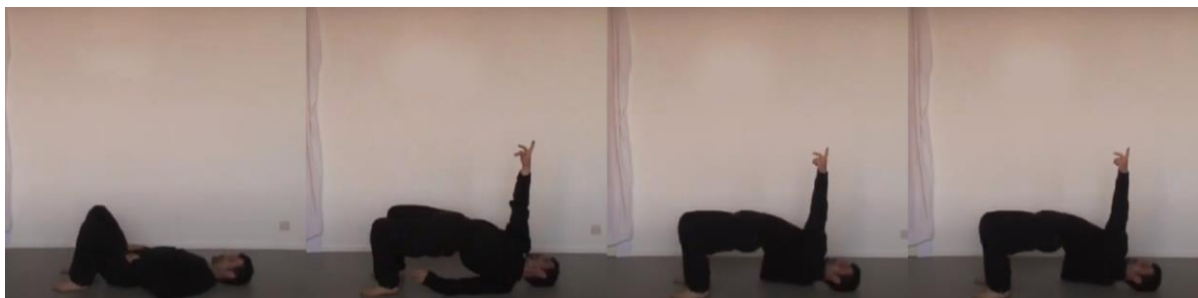
- **Lançar (do chão) [12:00 - 12:20]** <sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=720>



Figura 15 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Lançar (do chão)



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 15 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto do corpo*, assim como a anterior “A Cobra”, também começa a partir do plano baixo e, neste caso, o ator se coloca de costas no chão com os joelhos flexionados e pernas apoiadas pela sola dos pés no chão. A partir desta posição a movimentação da letra consiste, resumidamente falando, na ação de lançar o braço para cima apontando para o céu com o dedo indicador (de forma semelhante à letra “Lançar” e “tocar o céu”) a partir de um impulso de movimento gerado pela bacia. O foco do olhar, nesta letra, permanece sempre fixado em um ponto no céu, que seria o “horizonte do olhar” na posição em que o ator se encontra. Esta letra não possui diferentes “etapas” ou “momentos” em sua movimentação, apenas a utilização de um impulso nascido da pélvis que se projeta para cima, apoiada pelos pés no chão. Este mesmo impulso eleva um dos braços que se estica completamente apontando o dedo indicador para o céu. Nesta posição o ator congela por um tempo, mantendo a energia gerada pelo impulso, a bacia para cima, braços e dedos esticados, estando o ator apoiado apenas pelos pés, ombros e cabeça. Após alguns segundos “congelado”, o ator, de forma dilatada, desmancha a posição e relaxa o corpo até retornar à posição inicial. Em seguida repete o movimento agora lançado o outro braço. Segue-se assim, lançando um braço e depois o outro, sempre retomando a posição inicial. De fato, esta letra não gera nenhum tipo de deslocamento pelo espaço tampouco possui uma intensificação de sua movimentação durante a exploração do movimento, como foi analisado em algumas das letras anteriores. A seguir, os comentários de Molik em seu livro acerca do aprendizado desta letra: “Depois vem o Atirar para o Céu com os braços. Aqui, a energia vem da parte posterior dos quadris. Mas, ao mesmo tempo em que você alonga o braço, tocando no céu com a mão” (2012:121).

- **Brincar com os Pés [12:20 - 12:45]** <sup>91</sup>

Figura 16 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Brincar com os Pés



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 16 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Assim como nas duas letras anteriores, “A Cobra” e “Lançar (do chão)”, esta letra também é realizada no plano baixo / plano médio. O ator começa sentado com as pernas esticadas no chão, até que “pesa” um pouco o tronco para trás e assume a posição de trabalho desta letra, levantando as pernas e mantendo seu apoio apenas no contato da bacia com o chão. Com as duas “metades” do corpo (pernas e tronco) suspensas do chão, o ator inicia uma “brincadeira” (como chamam Molik e Campo) com seus pés, tentando encostar os dedos das mãos nos pés enquanto mantém o equilíbrio do corpo nesta posição apoiado apenas por um ponto na bacia. Esta “brincadeira” com os próprios pés é de fato uma movimentação mais livre se comparada com as outras letras, a precisão na descrição aqui se limita à posição que o ator deve assumir para iniciar a “brincadeira”. Contudo, no filme é possível notar Parente tentando encostar a mão direita no pé direito, a mão esquerda no pé esquerdo, em dado momento inverte, buscando encostar mãos e pés opostos, sempre com o tronco reagindo a movimentação colocando todo o corpo em trabalho. Por vezes o ator lentamente vai “desmanchando” a posição como se fosse finalizar a exploração, mas, de supetão, retoma a posição e o trabalho. Esta ação de “montar e desmontar” a posição trabalha intensamente a região do abdômen uma vez que estas são as musculaturas mais responsáveis pelo equilíbrio nessa letra. O foco do olhar de Parente segue esta mesma “brincadeira” da ação, sempre observando o pé que está brincando, mudando de um para o outro.

<sup>91</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=740>

Em entrevistas com Molik, Campo aponta que, para ele, esta letra é uma das que mais trabalha as ignições psicofísicas do ator no momento do seu aprendizado e experimentação. De acordo com ele, esta posição específica unida a ação de “brincar com os pés” coloca o ator em uma “condição criativa muito específica”. A seguir, o trecho do livro em que os autores tratam do assunto:

CAMPO: *Este é um ótimo exercício porque ajuda a memória também.*

MOLIK: *Trabalha primeiramente com os músculos do abdômen.*

CAMPO: *Mas também trabalha com a memória porque de certa maneira coloca você em uma condição criativa muito específica.*

MOLIK: *Sim, coloca a ação na Vida real (2012:121).*

- **A Grama Reagindo ao Vento [12:45 - 13:20] <sup>92</sup>**

**Figura 17 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - A Grama Reagindo ao Vento**



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

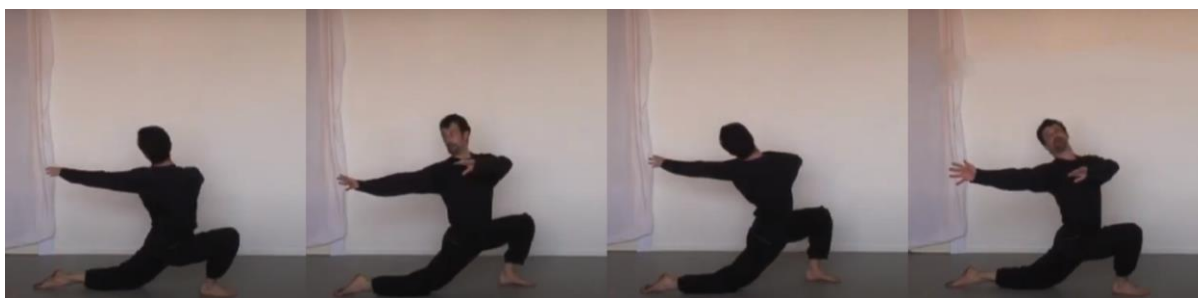
A Figura 17 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, resumidamente, em paralisar o movimento no meio de um rolamento para trás, mantendo o apoio do corpo nos ombros e nuca, porém utilizando os braços esticados no chão para manter o equilíbrio, as pernas permanecem ao ar e, nesta posição, o ator “reage ao vento” com essas pernas que se encontram suspensas no ar. Este movimento de “reação ao vento” parte de impulsos produzidos pela bacia, que se move de um lado para o outro e de baixo para cima gerando o movimento nas pernas que simulam a força do vento. Sendo assim, neste caso, são estas pernas jogadas aos ares que retratam a “grama que reage ao vento”. Este movimento da bacia faz com que as pernas subam e desçam, mantendo-as sempre encostadas joelho com joelho, esta movimentação por vezes transfere o peso

<sup>92</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=765>

do corpo que se localiza nos ombros para a parte alta e média das costas. Todo o corpo reage, com foco na bacia e nas pernas, ao figurado vento que sopra. De fato, esta posição não ocasiona um deslocamento do ator pelo espaço. Graças a este enfoque predominante na parte de baixo do corpo (bacia e pernas) a parte de cima (cabeça e costas) permanece mais estática, o que proporciona um foco do olhar fixo nas pernas em atividade.

- **Alcançar um Parceiro Atrás de Você [13:20 - 14:00]** <sup>93</sup>

**Figura 18 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Alcançar um Parceiro Atrás de Você**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

MOLIK: [...] Depois com o Caminhar para ver atrás de você, você alonga os músculos da virilha.

CAMPO: *Aqui a torção do tronco também ajuda a abrir a voz.*

MOLIK: Sim, tudo é concebido para servir à voz. Concebi todo o “Alfabeto do Corpo” dessa maneira. (2012:121, 122)

A Figura 18 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* ocorre sempre no plano médio e consiste, de modo geral, em projetar uma das pernas à frente com joelho dobrados a 90° e pé apoiado no chão, a outra perna estica-se para trás apoiando o peito do pé e joelho no chão e, enquanto isso, o ator executa torções com o tronco acompanhando com os braços que se movem esticando-se na tentativa de alcançar algo atrás de si. Ora o tronco torce para a direita, o braço direito é esticado para trás e o braço esquerdo acompanha com os cotovelos dobrados e mãos próximas ao peito; ora inverte-se a movimentação realizada na parte superior do corpo, alternando o lado da torção e o braço que é

<sup>93</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=800>

esticado para trás. A cabeça acompanha o movimento da torção de tronco e do esticar dos braços e o ator busca olhar para o “objeto” ou “parceiro” o qual está tentando alcançar com as mãos, aqui também por vezes é o próprio olhar que inicia a próxima ação. Durante o filme, Parente inverte apenas os movimentos da metade de cima do corpo (tronco, braços e etc.) enquanto que suas pernas permanecem na mesma posição, contudo, acredita-se que essa inversão das pernas também ocorra durante a experimentação, porém não chegou a ser retratado no filme.

- **Andar sem Sair do Lugar [14:00 - 14:20]** <sup>94</sup>

**Figura 19 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Andar sem Sair do Lugar**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 19 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto*, assim como esclarece o título, consiste em realizar movimentações que simulem a ação de “andar”, contudo, mantendo o corpo sempre no mesmo ponto do espaço. Assim como em um “caminhar comum”, o ator alterna braços e pernas opostas durante a movimentação, porém, no caso desta letra, no momento em que vai realizar o passo o ator parece projetar a perna, de forma semelhante à uma “embaixadinha” <sup>95</sup>, e antes do pé finalizar o passo e encostar-se ao chão, o ator recolhe-o novamente. Neste momento de recolher a perna, o outro pé de base eleva o calcanhar para simular a mudança de nível do corpo no espaço comum durante o “andar cotidiano”. Após o calcanhar retornar ao chão junto com a outra perna que acaba de simular o passo, é o momento de inverter a perna de ação e repetir a movimentação. Uma vez com a direita, depois com a esquerda e assim por diante, sempre com os braços opostos acompanhando a movimentação. O foco do olhar

<sup>94</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=840>

<sup>95</sup> Conhecida movimentação na área do esporte, pertencente ao futebol, refere-se a repetitivos chutes com a ponta do pé buscando manter a bola quicando no mesmo ponto.

parece livre, por vezes observando o horizonte a frente, na direção em que caminha, por vez percorre o espaço observando-o e, no caso do filme, Parente olha inclusive na direção da câmera. Esta movimentação, devido a este detalhe na ação do calcanhar que “sobe e desce”, pode, por vezes, remeter ao famoso passo “*moonwalk*” criado por Michael Jackson, o rei do pop<sup>96</sup>.

- **Andar na Água / Abrir Caminho na Água [14:20 - 14:55]**<sup>97</sup>

Figura 20 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Andar na Água



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 20 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, sumariamente falando, em andar de forma dilatada pelo espaço, “tateando” o ar com as mãos na altura da cintura. De fato, à primeira vista, dá a impressão de que o ator está em um lago / rio / etc, com a água até a cintura, tentando se locomover tendo que enfrentar essa resistência da água ao mesmo tempo em que à tateia com as mãos. Segundo Molik, o foco da ação desta letra se encontra nos quadris, de lá parte o impulso que desencadeia o andar pelo espaço, e é no nível dos quadris que as mãos realizam a movimentação igualmente dilatada. Esta ação das mãos remete às movimentações da letra “Empurrar”, contudo nesta atual letra, as mãos trabalham sempre de forma conjunta “passeando” pelo espaço, movimentação essa semelhante às comuns movimentações do Tai Chi Chuan. O foco do olhar poucas vezes aponta para o horizonte no caso desta ação, na maior parte do tempo, acompanha o movimento das mãos e, de certa forma, observa a água que tateia. Em termos de estruturação do movimento, primeiramente o ator realiza o passo a frente, em seguida faz a transferência de peso de uma perna para a outra projetando

<sup>96</sup> O mais conhecido astro americano do estilo de música “pop”, reconhecido mundialmente como “rei do pop” principalmente após lançar *Thriller* (1982) que é, até hoje, o álbum mais vendido de todos os tempos.

<sup>97</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=860>

o quadril para frente ao mesmo tempo em que as mãos se movem na mesma direção do quadril. Em termos de detalhes, a coluna enverga levemente a cada passo a frente e projeção do quadril, enquanto que os dedos das mãos permanecem sempre juntos utilizando a palma para “passar pela água”.

Molik comenta que esta é uma de suas letras do *alfabeto* que possui inspiração nos movimentos da Pantomima clássica europeia, contudo não especifica exatamente de qual movimentação. Comenta também acerca do trabalho com esta letra ser focado no quadril e sua correlação com a voz. Quanto a estas questões Molik afirma:

A Caminhada Perto da Água, por exemplo, é proveniente da pantomima, mas é executada de maneira que o trabalho acontece, essencialmente, nos quadris, porque o som deve ser acessado na base da coluna vertebral. Os braços não devem estar muito altos, mas no nível dos quadris. Então tudo deve estar constantemente voltado para este propósito (MOLIK, 2012:122).

- **Correr sem Sair do Lugar [14:55 - 15:25]**<sup>98</sup>

**Figura 21 - Ação do Alfabeto do Corpo - Correr sem Sair do Lugar**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

Correr no ponto fixo, são concebidos para mover o corpo, para relaxar todos os músculos, de forma que nada seja feito à força, apenas organicamente, como puf, puf, puf.” (MOLIK, 2012:122)

A Figura 21 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Essa letra possui seu funcionamento de forma bastante semelhante à letra *Andar sem Sair do Lugar*, e assim como é retratado no título, consiste em realizar movimentações que simulam uma “corrida”, contudo, sem se deslocar pelo espaço, permanecendo sempre no mesmo ponto. Assim como em *Andar sem Sair do Lugar*, o ator alterna braços e pernas opostas durante a movimentação, porém, no caso desta

<sup>98</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=895>

letra, o peito é projetado para frente deslocando a coluna que estava na vertical para uma diagonal. Os passos, neste caso, mais parecem saltos alternando a perna de base, as mãos não apenas reagem ao movimento como também são lançadas para frente a cada passo, projetando o dedo indicador igualmente para frente. Diferente da outra letra comparada, esta atual não possui um detalhe específico na movimentação dos calcanhares que realce a simulação de um “andar”, contudo, a projeção do peito e braços para frente ao mesmo tempo em que as pernas se alternam durante os saltos conseguem atingir este objetivo. Nesta “letra”, diferente da outra citada, o foco do olhar não caminha livremente pelo espaço, mas parece apontar sempre para a direção ao qual o ator percorre, contudo, em dado momento, Parente olha para a câmera igualmente.

- **Diálogo do Quadril com a Parede [15:25 - 15:50]** <sup>99</sup>

**Figura 22 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Diálogo do Quadril com a Parede**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

Depois o Diálogo do Quadril com a Parede. Trata-se de uma tentativa, porque é impossível encostar na parede com a pélvis e com os quadris se a posição é realizada de forma correta. Os cotovelos não devem estar muito flexionados, e sim estendidos de forma que você possa manter a distância certa dos braços, que não é muito perto da parede, de forma que você possa se movimentar e fazer rotação com o corpo. (MOLIK, 2012:122)

A Figura 22 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, de forma geral, em encostar a palma das mãos na parede mais ou menos na altura do ombro, encostar a ponta dos dedos dos pés também na parede, com o espaço entre os pés seguindo a linha dos ombros e, nesta posição, realizar semicírculos com a bacia na tentativa de encostá-la na parede. Esta movimentação que desenha meio círculo no espaço com o quadril, começando, por exemplo, no lado

<sup>99</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=925>



direito, projetando em seguida o quadril em direção à parede e finalizando a movimentação do lado esquerdo, é justamente este “diálogo” que o título desta letra propõe. Os cotovelos se encontram mais próximos de estarem estendidos do que flexionados, o que faz manter a correta distância entre o corpo do ator e a parede. A cabeça, por vezes olha para a direita, por vezes olha para a esquerda, este movimento não precisa necessariamente acompanhar a direção para a qual a bacia se move, contudo, o ator lança seu olhar por cima dos ombros observando algo atrás de si. Esta letra também faz parte do conjunto de letras que não desencadeia nenhum deslocamento pelo espaço e tampouco possui uma intensificação das movimentações como relatado anteriormente em outras letras.

- **Estirar o Corpo Durante a Caminhada [15:50 - 16:10]** <sup>100</sup>

Figura 23 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Estirar o Corpo Durante a Caminhada



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

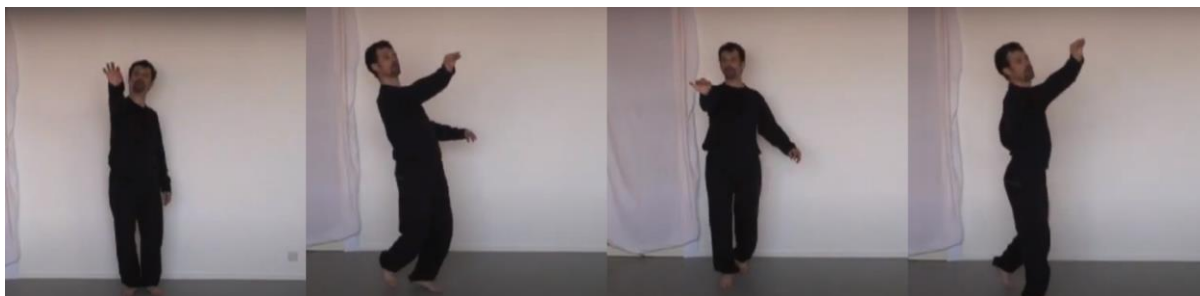
A Figura 23 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra consiste, sumariamente falando, na ação de saltar esticando braços e pernas opostos, sendo o braço para o alto e a perna para trás, invertendo os membros que estão em foco na ação a cada salto dado. Ao saltar, o ator estica seu braço não só para cima, mas também o arqueia para trás, enquanto que esta perna que estica para trás também tem a intenção de subir o pé o mais alto que pode, ocasionando em uma dobra no joelho. Quanto aos outros membros que não estão no foco da ação, o braço estica-se para trás enquanto a outra perna, a de base, projeta o salto mantendo o pé esticado. De certa forma, este salto pode lembrar a posição do *ballet* conhecida como “arabesque”, contudo sem a abordagem estética deste estilo de dança. O foco do olhar do ator é mantido no horizonte na maior parte do tempo de execução, contudo, após

<sup>100</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=950>

saltar, no momento em que braço que está no alto se estica, a cervical naturalmente se curva direcionando o olhar levemente para baixo. No filme, Parente realiza alguns saltos explorando esta letra, contudo seu deslocamento pelo espaço parece pequeno, quase como se saltasse “sem sair do lugar” (como nas letras “Correr” e “Andar”), contudo, Molik comenta com Campo que durante as experimentações no *workshop* em que todos realizam a exploração das letras juntos, deve-se “pular no espaço todo, não em torno, mas atravessando o espaço.” (2012:123).

- **Brincar com a Pipa [16:10 - 16:50]** <sup>101</sup>

**Figura 24 - Ação do Alfabeto do Corpo - Brincar com a Pipa**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 24 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra do *alfabeto* consiste, resumidamente, em utilizar a ponta dos dedos indicador e polegar de uma das mãos para puxar a “linha” da “pipa” imaginária, reagindo ao “vento” com impulsos que surgem da coluna. Inicialmente o braço se eleva no ar relaxado, cotovelos levemente flexionados, até que os dedos se encontram e seguram “a linha da pipa”. O outro braço afasta-se um pouco do tronco e a mão “apoia-se” no espaço na altura da cintura. Em seguida, aos poucos o ator gera impulsos com sua coluna arqueando-a como se cada puxada na “linha da pipa” com os dedos nascessem justamente destes impulsos. Após algumas puxadas o ator “reage ao vento” como se este o puxasse de volta, projetando seu tronco para frente o que resulta em alguns passos adiante na tentativa de restabelecer o equilíbrio do corpo e controle da “pipa”. Após os primeiros passos, os calcanhares do ator se elevam e este se mantém em uma “meia ponta” pelo resto da exploração, apoiando a planta do pé por completo no chão apenas nas tentativas de restabelecer o equilíbrio. Deste ponto

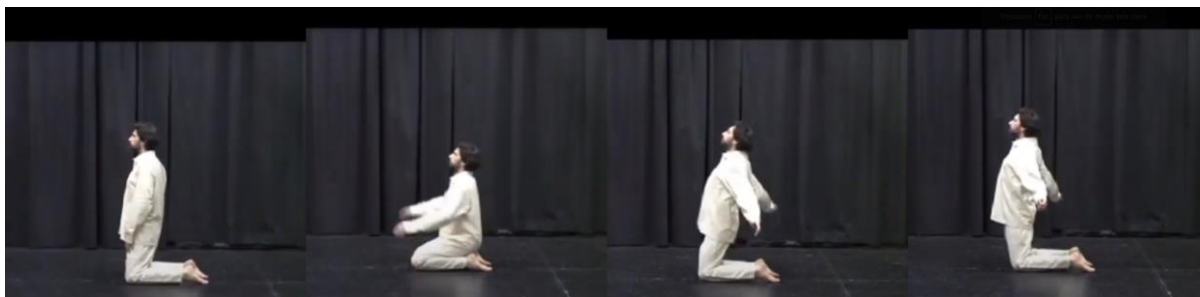
<sup>101</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=970>

em diante o ator segue se deslocando pelo espaço com alguns passos para trás quando arqueia a coluna puxando a “pipa”, e com alguns passos para frente quando reage ao “vento” puxando-o de volta. O foco de seu olhar, durante toda a execução parece percorrer apenas dois pontos: a pipa imaginária, e os dedos que a seguram.

Esta letra “Brincar com a Pipa” é uma das ações do *alfabeto* que naturalmente realiza um trabalho psicofísico, engajando sempre a imaginação do ator ao figurar uma pipa, sua linha e até os ventos ao qual reage. A título de curiosidade, ao final da prática com esta letra durante o filme, Parente finaliza sua ação deixando a “linha” escapar por entre os dedos enquanto observa a pipa ir embora ao longe. A seguir, comentários de Molik acerca do tônus utilizado durante a experimentação desta letra: “A pipa. A pipa está no céu e brinca com o vento. E você brinca com a pipa. É uma ação suave, não é uma ação forte e plena. Trata-se de simplesmente entregar-se todo ao vento.” (2012:123).

- **Abrir o Peito [43:00 - 43:40]** <sup>102</sup>

**Figura 25 - Ação do Alfabeto do Corpo - Abrir o Peito**



Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

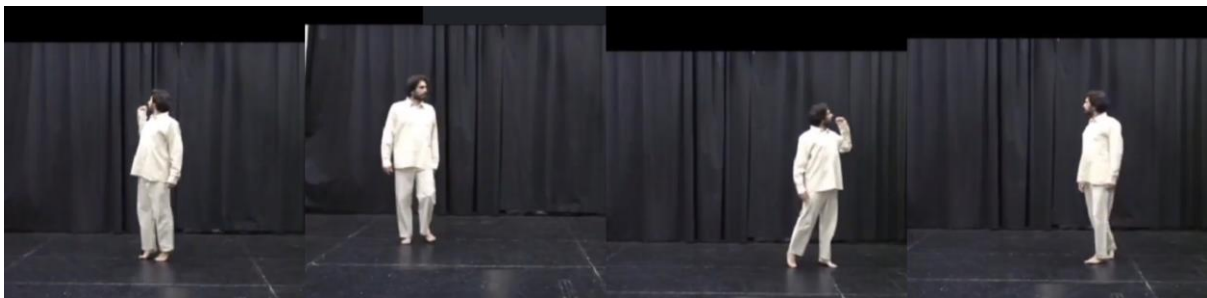
A Figura 25 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Estas 3 últimas letras a serem descritas são realizadas no filme pelo próprio Giuliano Campo que às adicionou no intuito de ampliar o documento audiovisual que criara em conjunto à Jorge Parente. Nesta letra “Abrir o Peito” o ator inicia ajoelhado apoiando o peito do pé no chão. Lentamente dirige a bacia na direção dos calcanhares até que se senta e, de supetão, utilizando um impulso gerado pela bacia, lança a pélvis para frente retomando ao ponto de partida da ação, contudo, agora com os braços abertos ao lado enquanto projeta o centro do peito para frente “abrindo-o”. Os joelhos no chão

<sup>102</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=2580>

possuem um espaçamento natural entre si seguindo a linha dos ombros. Os braços, no momento do impulso, se abrem ao lado do tronco, mantendo as mãos na altura da cintura. O peito no momento em que é projetado, não avança para a frente da linha da cintura, pernas e cabeça, mantendo-se ainda com o corpo inteiro alinhado, contudo, força a musculatura dos ombros para trás dando maior exposição à musculatura do peito. O foco do trabalho com esta letra parece estar na associação do impulso provocado pela pélvis com o “abrir” do peito, e o foco do olhar parece se manter sempre um pouco acima da linha do horizonte.

- **Caminhar Livremente, Observando Galhos e Segurando-os [43:40 - 44:30]** ·

**Figura 26 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - Caminhar Livremente, Observando Galhos e Segurando-os.**



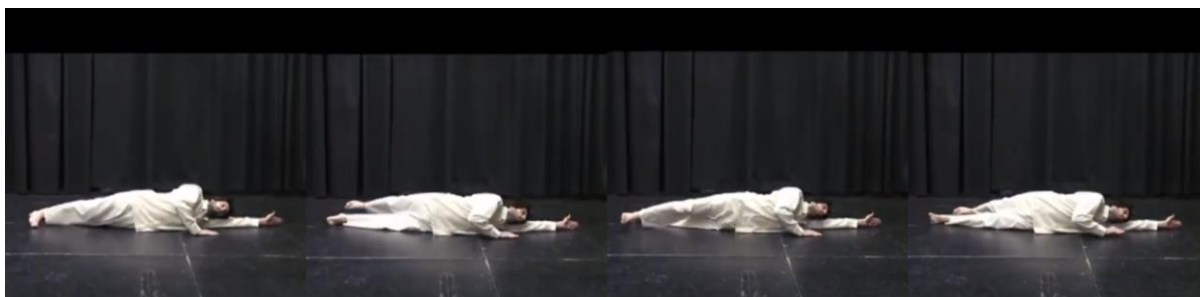
Fonte: *Prints* do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 26 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta letra, assim como outras, possui um título autoexplicativo. Consiste, basicamente, em andar livremente pelo espaço enquanto “observa galhos” (como se estivesse em uma floresta), em dado momento escolhe um destes “galhos”, faz a ação de segurá-lo com uma das mãos e, em seguida, projetar o corpo inteiro na direção deste galho puxando a si com a mão que segura este galho. A “virada de chave” na compreensão da movimentação desta letra está em observar que o ator não puxa o galho para si, “quebrando-o” ou “deslocando-o”, mas utiliza a força deste “puxar” para ir com o corpo inteiro na direção deste galho, quase como se fosse ele, o galho, que está puxando o ator. No momento que se completa esta “puxada” o ator se detém no movimento por um tempo, com os calcanhares elevados e, em seguida relaxa, segue com sua caminhada até que escolhe o próximo “galho” para repetir a ação, e assim por diante. Importante ressaltar também a mudança na característica/qualidade do movimento durante a ação, sendo assim, durante a caminhada o movimento se mantém dilatado, lento, relaxado. Por outro lado, no momento em que o ator executa

o “puxão” no galho, a movimentação se torna abrupta e destacada. O foco do olhar também reverbera essa mesma qualidade, inicialmente observando vagorosamente o espaço na busca de galhos e, repentinamente, fixando-se em um deles.

- **No Chão, Chutar para Trás [44:30 - 45:30]** ·

**Figura 27 - Ação do *Alfabeto do Corpo* - No Chão, Chutar para Trás.**



Fonte: Prints do filme *Alfabeto do Corpo* (2009)

A Figura 27 acima retrata quatro imagens sequenciando os movimentos desta ação. Esta é também uma das letras do *alfabeto* que é realizada inteiramente no plano baixo. Neste caso o ator deita-se, não de bruços ou de costas, mas de lado, apoiando a cabeça em um dos braços que se estica no chão acima da cabeça com a palma da mão para cima, o outro braço encontra-se dobrado, junto ao peito e apoiando a palma da mão no chão no intuito de manter o corpo na posição durante a execução do movimento. O foco do olhar do ator parece se fixar na mão do braço que está esticado para cima e lá permanece por todo o tempo da ação. Nesta posição, deitado de lado com uma perna em cima da outra, o ator “chuta para trás”, com os calcanhares, utilizando a perna de cima ao mesmo tempo em que tenta manter o equilíbrio do corpo. Esta perna que chuta, estica-se para trás durante esta ação, alongando-a. Após a realização de alguns chutes com a mesma perna, o ator gira o corpo para o outro lado, invertendo o braço de base esticado e a perna que se encontra em cima, dessa forma, executa novamente o movimento agora com o lado oposto, chutando a outra perna igualmente para trás. Importante ressaltar que ao final de cada chute, a perna se detém parada no ponto final do movimento por alguns segundos antes de relaxar, retornar, e chutar novamente.

Estas foram as descrições de todas as letras do *alfabeto do corpo* registradas no livro *Trabalho de Voz e Corpo* de Zygmunt Molik e retratadas no documentário *Alfabeto do Corpo*

(2009). Por diversas vezes Molik e Campo asseguram que qualquer indivíduo pode estudar as técnicas do *alfabeto do corpo* independente de sua profissão, raça, gênero e condicionamento físico. Molik ao mesmo tempo em que acreditava na realização precisa dessas ações do *alfabeto* também defendia que o aluno as reproduzisse dentro de suas limitações físicas, buscando superar-se.

Dentro deste tema, além desta prática ser um trabalho vocal e corporal que abrange a todos os interessados, Campo ressalta que, por mais bem utilizada que estas técnicas possam ser para atores e trabalhos cênicos, este não seria o real propósito da mesma. O *workshop* “voz e corpo”, imbuído da experiência de vida de Molik e seus trabalhos durante as fases Teatral e Parateatral, assume um propósito voltado ao desbloqueio físico e vocal do ser humano e sua reconexão com seu corpo, sua voz e, principalmente, sua *Vida*.

Em entrevista com Campo, este aponta reflexões acerca do objetivo do *alfabeto do corpo* e das dificuldades e facilidades ao abordá-lo em suas aulas:

**CAMPO:** Algumas vezes introduzo o *alfabeto do corpo* em meus cursos, mas isso não é algo que se use de forma sistemática, pois não quero impor como parte dos programas. Eu o uso quando sinto que pode funcionar, quando os alunos são receptivos a ele porque também é difícil colocar este método como um dos muitos métodos que você discute quando ensina. Parte dele é porque é muito pessoal e parte porque não pode ser confundido com outros tipos de técnicas de atuação que usamos, porque não é uma técnica de atuação. É muito benéfica para os atores. Não estou dizendo que não é. É muito importante para a compreensão de como é a abordagem grotowskiana. Mas o objetivo do *alfabeto do corpo* não é produzir treinamento para atores. Isso é muito importante.<sup>103</sup> (APÊNDICE A, 2022:184)

Outro ponto a se tratar ainda neste assunto seria a mutabilidade destas ações do *alfabeto*, afinal: podem haver modificações nestes movimentos? E se sim, quais seriam os limites?

Inicialmente, ressalta-se que não há uma resposta de Campo ou Molik para esta pergunta em específico, contudo, é possível realizar aqui um exercício de reflexão acerca do tema. Molik costumava exigir que as “letras” do *alfabeto* fossem realizadas com precisão, ao mesmo tempo em que estimulava seus alunos a realizarem as ações dentro de suas capacidades físicas. Dessa forma, a precisão na execução parece estar mais ligada à correta

---

<sup>103</sup> *I sometimes introduce the body alphabet in my courses but that 's not something that you use in a kind of systematic way because they don't want to impose it as part of the programs. I use it when I feel that it can work, when the students are receptive to it because it's also hard to put this method as one of many methods that you discussed when you teach. Part of it is because it's very personal and partly because it cannot be confused with other kinds of techniques for acting that we use, because it's not a technique for acting. It is very beneficial for actors. I'm not saying it's not. It's very important for the understanding of how the Grotowski approach. But the aim of the body alphabet is not to produce training for actors. That's very important.*

utilização do *impulso* e sua reverberação no corpo inteiro, do que a imitação mais precisa possível dos movimentos executados pelo mestre.

Ainda nesta linha, a seguir serão abordados os improvisos realizados utilizando estas “letras” do *alfabeto* como repertório de movimento e estes prezam justamente pela alteração das movimentações em termos de qualidade e dinâmica do movimento na tentativa de se atingir a espontaneidade, ou neste caso, uma *Vida*. Desta forma, em dado momento do processo com essas ações, naturalmente sua execução é modificada.

Contudo, no segundo capítulo da presente dissertação, mais especificamente em **2.4 A perspectiva de Molik sobre as partituras**, aborda-se uma fala de Molik em que este propõe que, se o aluno for utilizar as ações do *alfabeto*, deve realizá-las de forma precisa evitando “meias ações” (2012:44). Esta fala, que também foi reiterada durante a descrição da letra *Tocar o Céu*, parece propor que, mesmo realizando alterações na execução do movimento, o cerne da ação, seu *impulso* que reverbera em todo o corpo, não pode ser abandonado. Talvez, possa ser este o limite na modificação destas ações.

### **3.3 Improvisando com as Letras: Do Corpo à Voz**

Como citado anteriormente neste capítulo, após o momento de aprendizagem das letras, os alunos realizam uma improvisação utilizando estas movimentações, descobrindo na hora da ação as transições entre uma letra e outra e qual letra será “a próxima”, sem predefinições. Em seguida, no terceiro e último momento, o ator realiza este mesmo improviso, contudo, agora sendo guiado pela voz mais do que pelos movimentos. Dessa forma, após a descrição e exposição de cada uma das letras do *alfabeto*, será dissertado a seguir a respeito da utilização destas ações nos momentos de improviso.

Por meio também da descrição das improvisações realizadas no filme, serão comentados os momentos de transição entre as letras elegidas por Parente, pontuando as escolhas de movimento e ignições psicofísicas vivenciadas por ele. Neste momento serão expostos comentários de Molik e Campo acerca do resultado cênico que este chega durante o exercício. Em seguida, o mesmo processo descritivo será realizado com o “terceiro momento” da técnica, em que Parente improvisa se guiando pela voz. O intuito desta descrição é apontar momentos em que a ação da letra parece reverberar nas características, qualidades e potência vocal.

- **Parte 2: Improvisação Física [17:00 - 26:25]** <sup>104</sup>

O ator começa em pé e levemente introduz a letra “Lançar” no minuto 17:10<sup>105</sup>. Seu olhar permanece constantemente acompanhando o movimento dos braços enquanto gradualmente a ação “Lançar” se intensifica. Ressalta-se aqui que em 17:28<sup>106</sup> o olhar do ator remete a um trabalho de estímulos internos, os movimentos não estão sendo apenas executados. Quando o olhar do ator se desconecta do movimento dos braços é possível perceber uma transição de “letras” do *alfabeto* acontecendo, vagarosamente passando do “Lançar” para o “Andar na Água” em 17:38<sup>107</sup>.

Após finalizada a transição, nesta nova letra o ator começa a se locomover enquanto passa as mãos pelo espaço. Seu olhar inicialmente segue acompanhando o movimento dos braços e, após o ator ganhar espaço, passa a percorrer a sala. Após alguns passos, o olhar do ator se fixa em um ponto no minuto 18:13<sup>108</sup> e então nota-se uma nova transição de letras, saindo do “Andar na Água” transformando-se em “Empurrar”. Nesta letra o olhar começa fixo num ponto para onde o ator parece empurrar e, após uma primeira investida com as duas mãos, o olhar desvia e o ator segue dando leves empurradas com cada mão separadamente parado no mesmo lugar em 18:25<sup>109</sup>.

Após um último empurrar o ator dilata o movimento juntando as duas mãos e nota-se novamente uma transição de letras agora partindo para o “Puxar” em 18:54<sup>110</sup>. O ator realiza a movimentação algumas vezes, seu olhar denota trabalho com estímulos internos como se batalhasse contra algo/alguém segurando-o por uma corda. Em um último “puxar” é possível até compreender que o ator “pareceu” deixar a corda escapar, como se pode ver em 19:10<sup>111</sup>. Neste momento é possível notar uma nova transição de letras a partir do movimento dos dedos, a mão que soltara a corda do sino agora puxa uma linha entre seus dedos no “Brincar com a Pipa”. O olhar agora parece observar a pipa bem ao longe, os movimentos trabalhados pelo ator nos permitem facilmente figurar esta pipa, enquanto que seus estímulos internos parecem ressaltar felicidade.

---

<sup>104</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1020>

<sup>105</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1030>

<sup>106</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1048>

<sup>107</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1058>

<sup>108</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1093>

<sup>109</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1105>

<sup>110</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1134>

<sup>111</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1150>



Importante inserir aqui alguns comentários que Campo e Molik realizaram enquanto assistiam juntos este momento de improvisação com as letras do *alfabeto* retratado no filme. Neste trecho em específico, os autores discorrem sobre as transições de movimento que Parente realizava entre uma letra e outra. Quanto a isso aferem:

*CAMPO: Na improvisação, ele faz uma montagem interessante, porque todas as vezes que ele entra na posição seguinte, de forma muito suave, ele ainda está finalizando as posições anteriores.*

*MOLIK: Sim, às vezes você é capaz de ver nos olhos dele o que ele fará em seguida, porque ele nunca para. Ele apenas pensa no que pode ser agora e vai em busca disso. A energia continua. (2012:124) [...] E na parte da improvisação vocal, fica visível a maneira com que ele acessa o som da base da coluna. (2012:124)*

Retornando ao filme, em meio ao “brincar com a pipa”, novamente, como transição, é possível perceber que o ator “deixa sua pipa escapar” em 19:36<sup>112</sup> e, com o olhar fixo na pipa partindo, ele transita aos poucos sua movimentação para a letra “Voar”. O movimento segue crescendo gradualmente junto à uma alegria e deleite, o ator por vezes fecha os olhos como se sentisse o vento em 19:47<sup>113</sup>. Ao fim da experimentação com esta letra o Parente “pousa” e lentamente se dirige ao chão com os movimentos do “as mãos vão à procura de algo que está no chão” em 20:15<sup>114</sup>. Antes mesmo de completar este movimento, o ator realiza uma transição com movimentos improvisados até que deita no chão de costas e inicia a letra “Lançar (do chão)”, como se pode ver entre os minutos 20:23<sup>115</sup> - 20:53.

No último lançamento o ator dilata o movimento, seus olhos acompanham o caminho que a mão erguida ao alto faz até pousar no chão. O ator realiza essa ação como transição de letras, vira-se de bruços e inicia “A Cobra” em 21:25<sup>116</sup>. Aqui é possível notar o intenso trabalho de olhar e estímulos internos que, por vezes, podem remeter a um certo medo e/ou apreensão. De supetão em 21:54<sup>117</sup>, o ator se levanta e começa a caminhar pelo espaço com a movimentação da letra “A Borboleta Procura uma Flor para Pousar”. Neste momento o ator parece se divertir com o caminhar saltitante em torno da sala e após o “pouso na flor” este rola o corpo pelo chão e rapidamente assume a posição da “Gramma Reagindo ao Vento”, como se vê em 22:17<sup>118</sup>. Em poucos segundo o ator sai desta letra e percorre pelo o que

---

<sup>112</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1176>

<sup>113</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1187>

<sup>114</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1215>

<sup>115</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1223>

<sup>116</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1285>

<sup>117</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1314>

<sup>118</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1337>

parece ser uma mistura de “Alcançar um Parceiro Atrás de Você” e “Empurrar” em 22:25<sup>119</sup>, logo em seguida assume a posição da letra “Lançar (do chão)” com uma pequena variação usando o braço como base em 22:40<sup>120</sup>.

Após esse conjunto de transições corridas, inclusive realizando apenas um “lançamento do chão”, o ator fixa na letra “Brincar com os Pés” em 22:43<sup>121</sup>. Brinca um tempo com o desequilíbrio gerado pela posição, suas movimentações ganham velocidade e, por meio de mais uma transição de ações improvisadas, passa para a “Rotação dos Ombros” em 23:14<sup>122</sup>. Seguindo a mesma velocidade e intensidade, inicialmente, o ator se locomove pelo espaço com a movimentação partindo da rotação de seus ombros e, em seguida, aos poucos, o ator ralenta seu movimento e o transforma em “Empurrar” novamente em 23:28<sup>123</sup>. Fica nesta letra somente por alguns segundos, utilizando-a mais como uma transição, inclusive improvisando um pouco a estrutura do movimento até que transforma-o na letra “Tocar o Céu” em 23:46<sup>124</sup>. Desenvolve esta letra por um tempo intensificando o movimento de contração e expansão do corpo.

Como transição, utiliza novamente o artifício de dilatação do movimento e transforma a ação na próxima letra, que neste caso era “Andar sem Sair do lugar”, no minuto 24:00<sup>125</sup>. Rapidamente esta letra se desenvolve para o “Correr sem Sair do Lugar” em 24:15<sup>126</sup> e, ao longo da ação, vai percorrendo o olhar e a direção da corrida por todo o espaço. Em seguida, o ator demonstra que seu corpo está “pesando” em 24:30<sup>127</sup> e o ator utiliza-se disso como transição para o “Puxar o Sino” no minuto 24:45<sup>128</sup>. Após algum tempo, intensificando o movimento que começou apenas no plano alto e terminou utilizando do alto ao baixo, com rolamentos para trás com a força do puxar do sino em 24:55<sup>129</sup>, o ator suspende o movimento antes da última puxada.

Aqui há mais uma transição, essa próxima movimentação não parece ser uma letra do *alfabeto*, o ator, que ainda se mantém “segurando a corda do sino”, parece estar segurando agora uma corda que o faz voar pelo espaço, como se estivesse amarrado à um

---

<sup>119</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1345>

<sup>120</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1360>

<sup>121</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1363>

<sup>122</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1394>

<sup>123</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1408>

<sup>124</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1426>

<sup>125</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1440>

<sup>126</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1455>

<sup>127</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1470>

<sup>128</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1485>

<sup>129</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1495>

dirigível/balão/avião/helicóptero, como se vê em 25:05<sup>130</sup>. O ator olha para baixo como se houvesse um abismo, e aos poucos suas mãos transitam por um “Puxar” e estacionam novamente no “Brincar com a Pipa” no minuto 25:30<sup>131</sup>. Neste momento, Parente, que parece já estar transcendendo a estrutura das letras do *alfabeto*, puxa duas pipas, uma com cada mão em 25:40<sup>132</sup>, em seguida com cautela puxa essas linhas até sua boca e prende as pipas pelos dentes em 25:50<sup>133</sup>. Por fim, após certa tração ele solta as linhas das pipas e as assiste partirem vagarosamente, aqui em 26:07<sup>134</sup> é possível notar todo o trabalho com estímulos internos quase como um filme passando no olhar do ator.

Dessa forma é finalizada a improvisação física com as letras do *alfabeto do corpo* realizada por Parente. Em certos momentos descritos anteriormente, como neste final do “brincar com a pipa”, Molik e Campo comentam acerca das expressões presentes nas feições de Parente enquanto improvisa. Estas expressões podem ser justamente fruto do trabalho com a imaginação e a memória que ocorre para além do trabalho físico com as letras do *alfabeto*, processo este incentivado por Molik sempre. Quanto a isso Campo e Molik comentam:

*CAMPO: Às vezes vejo expressões específicas em seu rosto. Fazem parte dos movimentos?*

*MOLIK: De certa maneira, sim, porque ele está em algum lugar, em outro mundo. Agora existe um outro mundo para ele, algo está chegando até ele e ele busca a reação certa para essa nova situação. (2012:124)*

Entende-se aqui nesta dissertação que este “algo” que está “chegando até ele” pode ser interpretado como uma *Vida* que Parente estaria prestes a encontrar em meio ao improviso. E este “outro mundo” onde o ator se encontra é fruto do trabalho com a imaginação e a memória durante a realização das ações do *alfabeto*. Ressalta-se que no escopo desta pesquisa, este trabalho “com a imaginação e a memória” dentro da linha grotowskiana, é chamado aqui de “ignição psicofísica” (termo amplamente comentado no capítulo 2).

Ademais, por mais presentes que estejam estas ignições psicofísicas no decorrer das ações e, por mais precisa que seja a realização das letras do *alfabeto*, ainda assim, este documentário retratando Parente não abarca todo o trabalho realizado por Molik no tocante ao *alfabeto do corpo*. Por mais que essa técnica fosse focada no trabalho do ator sobre si, o

<sup>130</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1505>

<sup>131</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1530>

<sup>132</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1540>

<sup>133</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1550>

<sup>134</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1567>

fato de estarem todos juntos no mesmo espaço realizando os exercícios, durante o *workshop*, acaba por provocar correlações e influências entre as movimentações dos alunos. Quanto a isso, Campo e Molik comentam brevemente:

*CAMPO: A presença de outros participantes influencia nos seus movimentos.*

*MOLIK: É claro. Mas de qualquer forma, no vídeo que você dirigiu, observamos Jorge Parente fazendo movimentos precisos, até mesmo quando está sozinho. Ele poderia se movimentar de maneira confusa e não fazer nada, mas não, ele acessa a energia dos pés e do corpo todo e tudo é orgânico. (2012:123 e 124)*

A seguir, uma nova descrição, agora do momento em que Parente se propõe a realizar o improviso com as ações do *alfabeto do corpo*, contudo, sendo guiado majoritariamente pela voz e não, necessariamente, pelos movimentos.

- **Parte 3: Improvisação Guiada pela Voz [26:25 - 32:00]** <sup>135</sup>

Este exercício que foi registrado retrata, sucintamente, Parente improvisando vocalizações e melodias enquanto permite que este som reverbere em seus movimentos. Inicialmente, analisando brevemente os saltos melódicos presentes na vocalização de Parente ao longo da improvisação vocal e física temos os seguintes: saltos em terça menor<sup>136</sup>, quarta justa<sup>137</sup>, subidas e descidas semi tonais<sup>138</sup> e tonais<sup>139</sup>, saltos de quinta justa<sup>140</sup>, saltos de quinta diminuta<sup>141</sup> e, em um dado momento, há o solfejo da escala de Ré maior até seu quinto grau<sup>142</sup>.

Pormenorizadamente, Parente realiza durante todo o improviso vocal, as seguintes notas na sequência em que aparecem pela primeira vez (desconsiderando suas repetições): Sib 2, Mib 3, Réb 3, Si 2, Ré 3, Dó 3, Fá 3, Solb 3, Sol 3, Mi 3, Lá 3. Tais notas são repetidas diversas vezes, realizando entre si os saltos melódicos citados acima. Para melhor visualizar a extensão vocal atingida por Parente ao longo do exercício, reorganiza-se a seguir tais notas em ordem crescente em relação a sua tonalidade: Sib 2, Si 2, Dó 3, Réb 3, Ré 3, Mib 3, Mi 3, Fá 3, Solb 3, Sol 3, Lá 3.

---

<sup>135</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1585>

<sup>136</sup> Referente a um salto de um tom e meio em relação a nota de base.

<sup>137</sup> Referente a um salto de dois tons e meio em relação a nota de base.

<sup>138</sup> Referente a subidas e descidas de apenas meio tom em relação a nota de base.

<sup>139</sup> Referente a subidas e descidas de apenas um tom em relação a nota de base.

<sup>140</sup> Referente a um salto de três tons e meio em relação a nota de base.

<sup>141</sup> Referente a um salto de três tons em relação a nota de base.

<sup>142</sup> Referente a execução sucessiva das notas do acorde Ré maior até seu quinto grau, Lá 2.

A partir desta nova ordenação é possível aferir com facilidade as seguintes duas informações: A primeira é referente as notas utilizadas por Parente, nota-se que este realiza quase todas as notas entre Sib 2 e Lá 3, com exceção apenas da nota Láb 3<sup>143</sup>. A segunda informação diz respeito a extensão vocal apresentada por Parente que, tomando como parâmetro a nota mais grave como sendo Sib 2 e a mais aguda sendo Lá 3, parece exibir quase uma oitava completa, faltando apenas meio tom para atingir Sib 3.

A seguir, à descrição da movimentação realizada durante o improviso e suas reverberações na intensidade da emissão vocal e vocalização de melodias. O ator inicia no plano baixo, ajoelha-se, senta sobre os calcanhares, leva o peito até o joelho, apoia a cabeça no antebraço esquerdo sobre o chão e estica um pouco o braço direito à frente apoiado ao chão pelo antebraço e cotovelo. Nesta posição, que aparentemente não se encaixa em nenhuma das contidas no *alfabeto do corpo*, Parente dá início ao improviso físico e vocal. Começa entoando levemente a vogal “a” na nota mais grave desta improvisação: Si bemol 2<sup>144</sup>. Parente a repete algumas vezes, semelhante a um tipo de “mantra” em que sustenta-se a vogal por volta de 3 segundos a partir do minuto 26:40<sup>145</sup>.

Seguindo o ritmo deste “mantra” criado, ainda na mesma posição, o ator estimula uma pequena movimentação do corpo a partir da reação ao movimento da respiração e emissão vocal. Neste momento, Parente passa a variar as notas emitidas no minuto 26:50<sup>146</sup>. Em seguida, passa a se movimentar de forma mais evidente, eleva mais a cabeça, separa o peito das pernas e apoia-se sobre os dois antebraços. Neste momento, a voz parece reagir ao movimento ganhando mais intensidade à medida que os movimentos também se intensificam em 27:05<sup>147</sup>.

Durante este primeiro momento, em que a movimentação fica evidente, o ator eleva o peito enquanto entoa sua voz até não precisar mais do apoio dos antebraços e finaliza sentado sobre os calcanhares, com os braços levemente abertos ao lado do quadril. É possível notar que o movimento em seu corpo ocorre em reação ao “mantra” entoado, uma vez que, enquanto o ator emite a voz o corpo se move “abrindo-se” e “crescendo” e no momento em que interrompe a emissão, seja para respirar ou mudar a nota, o corpo suspende essa

---

<sup>143</sup> Tal afirmação somente é válida se forem consideradas apenas as tonais e harmônicas de uma oitava dividida em 12 semitons, comum à música ocidental. Diferente, por exemplo, da música árabe que por sua vez possui oitavas divididas em 24 semitons.

<sup>144</sup> Referente à nota Do 1 do instrumento piano

<sup>145</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1600>

<sup>146</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1610>

<sup>147</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1625>

movimentação em 27:20<sup>148</sup>. Em seguida, o ator realiza um segundo momento onde a movimentação é evidente, inicia uma subida ao plano médio, apoiando-se com joelho esquerdo e pé direito no chão. Nesta nova posição transforma sua movimentação em algo semelhante à uma variação da letra “Alcançar um Parceiro Atrás de Você”, em que lentamente estica os braços para trás, como se vê em 27:55<sup>149</sup>.

Neste segundo momento de movimentação evidente, além de começarem a aparecer as letras do *alfabeto do corpo*, naturalmente adaptadas ao que a movimentação “pedia” na hora, também começam a soar pequenas melodias na voz de Parente. O “mantra” composto pela repetição de uma mesma nota com pequenas variações passa a soar semelhante a um canto, já quase uma oitava (Lab 3) acima da nota inicial (Sib 2). Após algum tempo experimentando essa vocalização sobre o “Alcançar um Parceiro Atrás de Você”, Parente transforma sua movimentação, transitando por meio dos braços que antes estavam esticados para trás do corpo e agora, ainda esticados, erguem-se até o alto. Em dissonância a esta movimentação dos braços que sobem, Parente vocaliza uma melodia que, em movimento descendente, retorna próximo a nota inicial do improviso: Dó 3 no minuto 28:33<sup>150</sup>.

Inicia-se então um terceiro momento em que a movimentação fica evidente, desta vez o ator busca elevar o corpo ao plano alto, apoiando-se no pé direito e esticando a perna esquerda que apoiava o joelho no chão. Ao realizar o impulso para subir ao plano alto, nitidamente sua voz reage por meio de um súbito aumento de intensidade em 28:45<sup>151</sup> e, agora neste plano, o ator realiza dilatados movimentos com os braços pelo ar até elevá-los acima da cabeça. Enquanto isso ocorre, sua voz aumenta a intensidade do som emitido acompanhando a abertura e elevação dos braços ao mesmo tempo em que entoa melodias entre os minutos 28:50<sup>152</sup> - 29:10.

Dando seguimento ao improviso, aos poucos Parente “deixa pesar” as mãos que estão ao alto descendo-as lentamente enquanto reduz a intensidade do som vocal emitido diminuindo também o volume retornando ao registro grave próximo a nota inicial no minuto 29:20<sup>153</sup>. O ator utiliza o movimento relatado acima como transição para iniciar uma variação da letra “Empurrar”. Após finalizar a descida dos braços em conjunto a intensidade e volume da voz, o ator usa a mão direita como se “empurrasse” ou “carregasse” sua própria voz que, a

---

<sup>148</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1640>

<sup>149</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1675>

<sup>150</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1713>

<sup>151</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1725>

<sup>152</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1730>

<sup>153</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1760>

medida que ele realiza a ação, torna a aumentar sua intensidade utilizando melodias ascendentes para escalar notas mais agudas entre os minutos 29:30<sup>154</sup> - 29:50.

Após “empurrar” com a mão direita desde o nível da cintura até o nível do tórax, o ator transita sua movimentação novamente, realizando variações de ações com os braços que remetem às letras “Empurrar” e “Andar na Água” em 30:00<sup>155</sup>. O ator passa a mão pelo espaço improvisando com essas variações enquanto segue aumentando a intensidade do som e entoando diferentes saltos melódicos. Chega então ao ápice da massa sonora produzida e constrói novamente uma transição agora para uma variação da letra “Um Parceiro Desconhecido no Chão” ao mesmo tempo em que retorna aos poucos a voz para o registro grave em 30:40<sup>156</sup>.

É possível notar a forma como o movimento desta última letra citada influencia na vocalização realizada e vice-versa. À medida que o ator se dirige ao chão a melodia parece acompanhar a movimentação, uma sensação que pode atravessar o telespectador ao assistir este momento é a de que o movimento do ator é a “gasolina” que a voz precisa para ser cantada. Parente, quando chega ao chão, ajoelha-se e passa a realizar uma nova movimentação também não catalogada no *alfabeto*, como se vê em 31:00<sup>157</sup>. Nesta nova ação o ator deixa o corpo “pesar” para trás, apoiando cada vez mais o peso nos calcanhares “engatilhados”, ao mesmo tempo abre os braços ao lado do corpo enquanto entoa uma última vez melodias ascendentes explorando notas mais agudas tomando como referência a nota inicial Sib 2 em 31:15<sup>158</sup>.

Por fim, Parente se encaminha para o encerramento de seu improviso, retorna o eixo de seu corpo que estava para trás apoiando-se nos calcanhares, novamente deixa o corpo “pesar” para frente e lentamente direciona o tórax para os joelhos. Durante este processo sua voz caminha por melodias descendentes até alcançar o registro grave e, após Parente chegar a uma posição bastante similar à posição inicial deste improviso, volta a entoar o mesmo “mantra” por meio de repetidas notas graves com duração aproximada de 3 a 5 segundos cada a partir de 31:40<sup>159</sup>. Finalizando da mesma forma que iniciou.

Após esta descrição da terceira parte do documentário, será dissertado acerca dos comentários que Campo e Molik realizaram a respeito deste improviso vocal de Parente. Os

---

<sup>154</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1770>

<sup>155</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1800>

<sup>156</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1840>

<sup>157</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1860>

<sup>158</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1875>

<sup>159</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1900>

autores citam a correta utilização da voz por parte do ator de acordo com o que a técnica propõe, que neste caso, seria uma voz que nasce da base da coluna vertebral e não encontra qualquer bloqueio em seu caminho ao ser emitida. Quanto a isso Molik comenta que “fica visível a maneira com que ele [Parente] acessa o som da base da coluna” (2012:124) e Campo completa afirmando: “e como a voz muda com os diferentes movimentos e como influenciam o som” (2012:124).

Em entrevistas com Molik, nos trechos que abordam este momento da técnica em que Parente realiza a improvisação guiado pela voz, Campo pede um relato de Heather Green no tocante ao imprevisto que ela se deparou referente à ressonância da voz de Parente durante a gravação da experimentação. Green foi a técnica de vídeo que ajudou nas gravações do documentário *Alfabeto do Corpo*, há inclusive uma parte do filme intitulado “*How Heather Observed the Vocal Process*<sup>160</sup>” entre os minutos 35:10<sup>161</sup> - 36:20 em que está contida a seguinte fala de Green acerca do processo vocal:

GREEN: Inicialmente, captei o som bem no começo, estava com os fones de ouvido e ficava ouvindo-o. Quando ele começou a se movimentar e a se alongar, a qualidade do som começou a mudar de forma distinta [...] era possível distinguir os ressonadores da sua voz. Isso não estava presente no início e porque eu não estava ciente de que era aquilo que iria acontecer, tivemos que fazer uma segunda gravação, porque começou a haver uma distorção do volume. Ele não estava gritando ou projetando a voz, mas estava gerando tanta energia e os ressonadores da sua voz eram tão poderosos que os níveis que eu tinha captado inicialmente estavam distorcidos. (2009, 35:10 - 36:20)

Esta fala é repetida por Campo em seu livro com algumas pequenas alterações, inclusive acrescenta mais algumas observações. Segundo Campo, tanto ele quanto Green, neste momento descrito por ela anteriormente, em que Parente chegou a distorcer os níveis captados na primeira passagem de som, ambos sentiam que eram capazes de “discernir que aquilo não estava se originando a partir dos órgãos vocais e sim dos pés. Ressoava primeiramente da cabeça e depois passou a ressoar a partir do corpo todo. Tudo estava relacionado com seus movimentos, provinha dos seus movimentos” (2012:125).

De acordo com Molik, esse evento só ocorreu devido ao trabalho psicofísico realizado por Parente durante o improviso. De certa forma, para o autor, realizar com precisão os movimentos do *alfabeto do corpo* não é o bastante para que a técnica seja bem executada, o ator precisa disponibilizar suas memórias e imaginação e se permitir ser afetado no decorrer da prática. Para Molik, Parente cumpre estes requisitos durante seu improviso, e o evento

---

<sup>160</sup> Tradução autoral: Como Heather Observou o Processo Vocal

<sup>161</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=2110>



relacionado à potência de seus ressonadores ocorreu devido ao trabalho “bem executado”. Quanto ao porquê deste evento ter ocorrido, Molik afirma:

Porque ele estava na própria viagem. Não estava meramente cantando palavras sem importância, naquele momento a sua Vida estava desperta. Ele expressava a sua Vida, não apenas a melodia, que não é significativa. É impessoal. É interessante porque ele começou a cantar há apenas alguns anos. Antes ele não conseguia cantar porque não encontrava algo que expressasse a Vida. Com a voz ele não tinha problemas. Ele tinha problemas em encontrar a música que queria cantar. (2012:124 e 125)

É possível descrever de forma técnica e resumida este improviso vocal realizado por Parente como uma busca por sons e melodias por meio de vocalizações majoritariamente entoadas com a vogal “a” que variam de acordo com a movimentação já influenciada pela própria sonoridade. Contudo esta foi a forma como Parente realizou este improviso em específico, o que não significa que todos os improvisos guiados pela voz ocorram desta maneira, possuindo as mesmas características, sendo entoados sempre com uma mesma vogal, soando como um “mantra” ou até mesmo um canto ou música.

Além da limitação citada por existir apenas uma versão do exercício improvisado para cada parte (uma física e uma vocal), por mais que este documentário retrate as diferentes etapas do trabalho com o *alfabeto do corpo*, mostrando a etapa do aprendizado/treinamento de cada letra, o improviso físico e por fim o improviso vocal, ainda assim, de acordo com Molik, o filme não aborda todas as etapas que compõem o processo. Molik comenta acerca de como o improviso vocal de Parente se manteve semelhante durante todo o processo e como ele poderia partir do que foi encontrado e adentrar outras etapas desta “jornada”, realizando modificações, experimentações e ajustes. Quanto a isso Molik afirma:

MOLIK: [...] Depois tem as diferentes etapas desta jornada. Não pode ser sempre o mesmo, como Jorge estava cantando. Aquilo era mais ou menos a mesma coisa, era apenas uma tentativa de improviso de uma determinada música, em busca da natureza ou para a natureza ou da natureza ou algo assim. Mas quando a Vida é encontrada, quando é mais pessoal, então isso é tudo. Você nunca sabe quanto você terá que dar. Você deve encontrar o ponto em que toca o impossível e, então, sim! Se doar por completo. Você deve ser assim. Todo o seu coração deve estar presente nisso. [...] E nesta Vida, você vive apenas o texto, ao invés de dizer alguma coisa. (2012:131)

Dessa maneira, compreendendo o improviso vocal retratado no documentário não como o final do processo mas como o início de uma nova série de etapas, Parente poderia utilizar a estrutura das movimentações desenvolvidas nesta improvisação e ajustá-las para a composição de uma cena. No tocante a voz, este poderia partir da massa sonora encontrada e

transformá-la tanto em um canto quanto em um discurso por exemplo, a depender das experimentações nas próximas etapas do trabalho. Quanto a gama de possibilidades que este trabalho pode se ramificar a partir do que Parente encontrou, Molik afirma:

MOLIK: [...] Por exemplo, esta Vida que Jorge estava cantando, em certas circunstâncias pode ser entoada com um texto ao invés do som aberto que ele fez para o filme. Requer apenas algumas adaptações, mas o desenho geral pode ser o mesmo. Pode expressar-se com energia, ressonância, melodia e música. Quando digo música, quero dizer a música desta vida, a criação pessoal, a música com o texto, não apenas a melodia. Deve ser como uma música, como ele cantava no filme. O que Jorge mostrou era como uma música, mas a fala deve ser a mesma, como na música. O próximo passo é adaptar o grande monólogo dentro desta música. (2012:131)

Por fim, após a explanação acima a respeito de todo o processo de trabalho com o *alfabeto do corpo* documentado por Campo, Molik e Parente, talvez surjam questionamentos acerca da quantidade de “trabalho vocal” realizado comparado à quantidade de trabalho cinético promovido por esta técnica. Uma das indagações que moveram a presente pesquisa nasceu ao notar que esta técnica que visa o desbloqueio vocal parece ter a maioria de suas etapas (ao menos as já registradas) voltadas ao trabalho corporal com pouquíssima ou quase nenhuma emissão vocal. Uma das poucas ressalvas para esta afirmação é justamente o momento da técnica reservado ao improviso guiado pela voz, contudo, o trabalho vocal até chegar neste ponto ainda parecia nebuloso.

Estas indagações não sanadas pelos conteúdos contidos nos filmes e no livro desembocaram na última pergunta a respeito do *alfabeto do corpo* realizada na entrevista com Campo. Esta pergunta visava compreender o caminho que Molik tomava para direcionar o trabalho vocal dos alunos até culminar no improviso vocal utilizando as letras do *alfabeto*. Almejava-se compreender quais exercícios possivelmente não citados nos livros e filmes eram utilizados no *workshop* “Voz e Corpo” ou, caso contrário, como Molik conseguiria desbloquear vozes trabalhando menos a emissão vocal do que exercícios corporais. A seguir, o trecho da entrevista referente a esta pergunta:

**MAGALHÃES:** Por fim, um último questionamento acerca do *alfabeto do corpo*. Durante esta busca pessoal minha por formas de se trabalhar a voz do ator tive contato com diversas técnicas, inclusive as relacionadas à Ópera, teatro musical e afins. Nestas áreas, pela experiência que tive, a técnica vocal era trabalhada mantendo o corpo um pouco mais estático, sem muita movimentação. Quando conheci o trabalho de Grotowski e Molik, muito me cativou a quantidade de movimento que pareciam possuir em seus treinamentos tanto vocais quanto corporais, inclusive, até mesmo essa divisão conceitual (corpo x voz) me parecia mais homogênea. Contudo não pude deixar de notar que ao observar as movimentações do *alfabeto do corpo* (ao menos aquelas expostas no livro e no

documentário) não reparei em emissões sonoras, sons vocais provenientes do ator, com exceção é claro, do improviso final sendo guiado pela voz. Este fato me levantou uma dúvida, como o *alfabeto do corpo* ajuda em um possível desbloqueio vocal utilizando tão pouca emissão vocal uma vez que é bastante comum em aquecimentos vocais a utilização de exercícios de vibração, exercícios de extensão vocal e etc. Na sua experiência, como você acredita que este desbloqueio vocal ocorre?

**CAMPO:** Há algo que você não vê nos filmes. Há algo que você não vê lá e não está descrito no livro em detalhes porque é uma prática que ocorre no início das sessões. Você faz um aquecimento com a respiração e depois faz o que Molik costumava chamar de *dar uma voz*. Basicamente você abre sua voz completamente, você apenas abre sua voz e o faz algumas vezes de maneiras diferentes, quer dizer, é algo a se fazer na prática. Portanto, fazer isso no início também é uma forma de verificar a voz e os bloqueios das pessoas então, sim, há um momento de expressão total da voz. Então você tem este momento para abrir sua voz, é uma espécie de verificação para fazer todos os dias e você também vê o desenvolvimento e então começa a fazer o *alfabeto do corpo* que é silencioso. É um exercício silencioso, a voz no *alfabeto do corpo* acontece no terceiro dia. No terceiro ou quarto dia. Quando você domina o *alfabeto*, começa a usar a voz. Quando você faz os exercícios, você sabe que é totalmente livre para usar a voz da maneira que quiser, mas, é diferente deste "começo", que você não está se movendo muito, tendo, você sabe, sua postura de uma certa maneira e não estando ocupado com a performance. Portanto, sua voz pode responder diferente, e então depende do nível de experiência e do nível de bloqueios que você tem. Portanto, você pode não ver isso no filme com Jorge, mas esta voz já está aberta, portanto pode ser modulada, mas isso é basicamente só para explicar o que é o processo. Mas é claro que algo está faltando lá. Talvez se você assistir ao Dyrigent você possa conseguir algo. Mas é uma bela liberdade e, claro, se você não experimentar a oficina e sua estrutura, você pode ficar um pouco confuso. Quero dizer, não está muito claro. Mas de qualquer forma, você sabe que eles queriam que eu, há alguns anos atrás, publicasse com o livro um filme com Jorge e a oficina completa. Então eu não concordei com ele. Porque eu não queria fazer o livro como uma receita e porque Molik não era isso, então eu não podia, você sabe, aprovar este tipo de operação. Portanto, para mim, este livro é este livro. Você compreende um pouco, mas depois tem que fazer *workshops* para experimentá-lo. Sim, ele não pode substituir isso. [...] E também não quero dar essa ilusão de que você assiste a um DVD que dá instruções sobre como dirigir esse *workshop*, porque não é esse o objetivo. Já é bastante arriscado quando você assiste ao *alfabeto do corpo* com Jorge Parente, você pensa "OK, agora eu os conheço e os faço". Quero dizer, há algo errado com isso, não funciona assim porque essas imagens são documentação. Não é uma explicação, não pode substituir a oficina propriamente dita.<sup>162</sup> (APÊNDICE A, 2022:198, 199)

---

<sup>162</sup> **MAGALHÃES:** *Finally, one last question about the Body Alphabet. During this personal search of mine for ways to work the voice of the actor, I had contact with several techniques, including those related to opera, musical theater and similar. In these areas, by the experience I had, the vocal technique was worked keeping the body a little more static, without much movement. When I learned about physical theater, and especially the work of Grotowski and Molik, I was captivated by the amount of movement they seemed to have in their training, both vocal and corporal, and even this conceptual division seemed more homogeneous to me. However, I couldn't fail to notice that when observing the movements of the Body Alphabet (at least those exposed in the book and in the documentary) I didn't notice any sound emissions, vocal sounds coming from the actor, with the exception, of course, of the final improvisation being guided by the voice. This fact raised a question in my mind, how does the Body Alphabet help in a possible vocal unblocking using so little vocal emission since it is quite common in vocal warm-ups to use vibration exercises, vocal extension exercises etc. In your experience, how do you believe this vocal unblocking occurs during the body's alphabet movements?*

**CAMPO:** *Yeah, but there is something you don't see in the films. There's something you don't see there and it's not described in the book in detail because it's a practice that is the beginning of the sessions. You do a warm up with the respiration and then you do what Molik used to say, you give a voice. So basically you actually open your voice completely, you just open your voice and you do it a few times in different ways, I mean, there's*

Diante destes relatos de Campo, nota-se, como esperado, que o *workshop* “Voz e Corpo” de Molik é mais abrangente do que mostram os conteúdos dos registros bibliográficos e audiovisuais disponíveis acerca do tema. As lacunas de informações que o leitor se depara foram conscientemente construídas com o intuito de evitar a “construção de um manual” tão comentado pelos autores. Ademais, tais lacunas de informação parecem funcionar também como motivação para que o leitor deseje realizar algum *workshop* com os artistas que atualmente trabalham esta técnica e que foram ensinados por meio da “tradição” que Molik defendia.

Por outro lado, esta última resposta de Campo revela partes do *workshop* que raramente foram abordadas nos registros. Seria justamente o início da oficina “Voz e Corpo”, um exercício que é realizado todas as manhãs e também parece ser o foco dos primeiros dias do *workshop*. O exercício citado, que aparentemente chama-se *dar uma voz*, serve para conhecer a voz dos alunos e conferir quais os eventuais bloqueios que estes possuem e quais caminhos podem ser seguidos para desbloqueá-los. O exercício consiste em pedir que os alunos realizem vocalizações das mais diferentes formas, contudo, estimulando-os a “abrir a voz completamente” como afirma Campo. A priori, este exercício não parece visar a construção de melodias improvisadas, mas apenas propor uma impositação vocal sustentada por certo tempo de duração intuindo “abrir a voz”.

Em uma das poucas passagens do livro “*Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik*” que aborda este tema, Molik comenta sobre como trabalha com mais afinco a voz nos primeiros dias do *workshop*. Comenta inclusive que independente da experiência do aluno /

---

*something to do in practice. So doing that at the beginning is also a way to check the people's voice and blocks and yes, there is a moment of total expression of voice. So you have this moment to open your voice, it's a kind of checking to do every day and you also see the development and then you start doing the body alphabet that is silent. It's a silent exercise, the voice in the body alphabet happens on the third day. Third or four day. When you master it you start using voice. When you do the exercises, you know that you are totally free to use the voice in any way you want, but, it's different from this “beginning”, not moving too much, having, you know, your posture in a certain way and not being busy with the performance. So your voice may be different, and then depends on the level of experience and the level of blocks you have. So you might not see that in the film with Jorge, but this voice is already open, so it can be modulated but that's basically just to explain what the process is. But of course something is missing there. maybe if you watch the Dyrygent you can get something. But It's a beautiful freedom and of course If you don't experience the workshop in the structure you may be a bit confused. I mean it's not very clear. But anyway, you know they wanted me, at a certain point years ago, to publish with the book a film with Jorge and the full workshop. So I didn't agree with it. Because I didn't want to make the book as a recipe and because Molik wasn't that so I couldn't, you know, approve this kind of operation. So for me, this book is this book. You get some understanding of it, but then you have to do workshops to experience it. Yeah, It can't replace that. [...] And I also don't want to give this illusion that you watch a DVD that gives instructions on how to run his workshop because that's not the aim. It's already quite risky when you watch the body alphabet with George Parent, you think “OK, Now I know them and I do them”. I mean, there's something wrong with it, it doesn't work like that because those images are documentation. It's not an explanation, it can't replace the actual workshop.*

ator, seja ele amador ou profissional, o início desta técnica se apresenta da mesma forma, com os mesmos obstáculos. Nas palavras dele:

É muito diferente, mas não faço distinção entre amadores e profissionais, porque estou trabalhando com o organismo. Com o organismo como um todo. Na primeira fase, deixo pra trás tudo que está conectado à experiência anterior. Quero dizer, quando começo a trabalhar a voz, não faço distinção entre o amador e o profissional. É a mesma coisa, o organismo é o mesmo. Posteriormente, realizamos um trabalho profissional. Monólogos e músicas. Mas nos primeiros dias, todo mundo faz a mesma coisa. Apenas cantamos juntos. E se alguém tiver um problema e não tiver voz, porque não conseguimos abri-la, preciso fazer aquele trabalho individual, mas apenas com essas pessoas. (2012:30)

Dessa forma é possível notar que nos dias iniciais do “Voz e Corpo”, Molik começa com um trabalho voltado ao coletivo, trabalhando a “abertura das vozes” em conjunto e, quando sente algum bloqueio específico muito aparente em algum aluno que não o permita acompanhar o grupo, Molik aborda-o pessoalmente e atua sobre o desbloqueio necessário. Após esse processo inicial de cantos em conjunto e exercícios como *dar uma voz*, o próximo passo do curso é iniciar o aprendizado e treinamento das ações do *alfabeto do corpo*.

De fato, segundo a resposta obtida na entrevista com Campo, o *alfabeto* é trabalhado de forma silenciosa até que os alunos cheguem à etapa do improviso vocal. Nesta etapa e nas seguintes, em que os desdobramentos da vocalização improvisada podem culminar em monólogos, o trabalho vocal difere do realizado no começo do *workshop* e no início das manhãs. O *dar uma voz* parece ser realizado sem muitos obstáculos corporais para o ator, não há tanto movimento, o aluno não precisa se preocupar com uma partitura ou mesmo em improvisar um texto. Estes obstáculos são os que compõem as etapas de trabalho com o *alfabeto do corpo* a partir da improvisação vocal.

As respostas que Campo forneceu no tocante ao *alfabeto* ajudaram a melhor compreender a estrutura do “Voz e Corpo” e quais são os exercícios que compõem este *workshop*. Ademais, auxiliou a compreender as etapas de trabalho com o *alfabeto*, que possui em sua composição um primeiro momento de aprendizado e treinamento; um segundo momento de improviso com as letras; um terceiro momento de improviso agora guiado pela voz; e etapas seguintes de improviso e ajustes que podem transformar a *Vida* encontrada e a estrutura em cenas e textos.

Por outro lado, fica clara a importância do próprio Molik na condução deste trabalho, uma vez que este possuía a experiência necessária para enxergar os bloqueios corporais e vocais nos alunos. Esta experiência também parecia indicar o caminho certo a se seguir para desbloquear estas vozes. A partir disso nascem as questões relacionadas à condução de Molik

durante seu *workshop* que desembocaram no quarto e último capítulo desta dissertação, seriam essas: Afinal como Molik consegue ver estes bloqueios? Quais ferramentas ele utiliza para isso? É possível aprender a enxergar estes bloqueios e os caminhos que levam aos seus respectivos desbloqueios?

A título de curiosidade, ao final do filme *Alfabeto do Corpo*, entre os minutos 32:00<sup>163</sup> - 43:00 é retratado uma entrevista entre Campo e Molik com comentários acerca das primeiras 3 partes do filme. Comentam enquanto assistem e continuam a entrevista após a finalização das partes, este diálogo resultou no capítulo “Quinto Dia: o Alfabeto do Corpo” do livro “Trabalho de Voz e Corpo de Zigmunt Molik” que também conta com 4 imagens de cada “letra” do *alfabeto*. A partir da análise deste momento é possível compreender o trabalho que Campo teve na escrita de seu livro, na criação das perguntas, na transcrição dessas entrevistas e na composição deste conteúdo reunindo os termos, técnicas, metáforas e experiências de vida de Molik.

Em suma, é importante ressaltar as questões relacionadas à forma como as técnicas de Molik foram registradas até para compreender o objetivo desta presente dissertação e, neste caso, o objetivo deste capítulo destinado ao *alfabeto do corpo*, composto por análise audiovisual, entrevistas e comentários do livro. No prefácio de seu livro, Campo almeja que um cortejo atento feito pelo leitor sobre seu livro aliado aos filmes disponibilizados possa vir a oferecer “uma imagem aceitável, ainda que limitada, do trabalho de Voz e Corpo de Molik” (2012:19). Sendo assim, o presente capítulo espera promover mais registros acerca do *alfabeto do corpo*, intuindo que as descrições tanto de cada letra do *alfabeto* quanto dos momentos de improviso possibilitem aos leitores obterem registros escritos deste tema comumente abordado apenas por imagens e filmes na pesquisa de Campo.

Novamente ressalta-se que o intuito não é fazer o leitor acreditar que será capaz de realizar estas técnicas, o *alfabeto* e seus movimentos apenas tendo contato com este material escrito, afinal esta pesquisa também não se trata de criar um “manual”. Por outro lado, almeja-se aqui que o leitor tenha acesso bibliográfico em língua nacional em torno da técnica de Molik. Não havia até então uma descrição de como ocorriam os momentos de improviso físico e vocal utilizando as letras do *alfabeto*, analisando como podem ocorrer suas transições entre letras, sejam baseadas no olhar, na dilatação do movimento, num impulso realizado de súbito e etc. Dessa forma, importante ressaltar que o objetivo é proporcionar ao leitor saber da existência desta técnica e de Molik, e como ocorrem seus processos artísticos, não para

---

<sup>163</sup> <https://youtu.be/sB58PCgbdmk?t=1920>

replicá-las de imediato, mas para conhecê-las e quiçá despontar a buscá-las mundo afora por meio dos atuais mestres.

#### **4º Relato Pessoal**

Ao final das manhãs, como finalização das atividades antes do almoço, a professora Joanna nos conduzia em exercícios vocais. Após os citados aquecimentos e alongamentos utilizando o *sound of relief*, Joanna por vezes trabalhava conosco um exercício que de certa forma remete à improvisação vocal do *alfabeto do corpo*. Estávamos em pé, espalhados pelo salão e de olhos fechados, o comando era para que nos permitíssemos vocalizar os sons que nosso corpo “gostaria” de emitir, que sentíamos que precisava ser pronunciado e, enquanto isso, reverberar estas vocalizações em nossos movimentos.

Outro exercício vocal que muito me impactou foi realizado à noite, pouco antes do jantar. Este, por sua vez, se assemelha ao exercício de Molik *dar uma voz*. Estávamos ao final de um cansativo dia de treinamento quando nos foi pedido para deitarmos espalhados pelo chão do salão, os professores desligaram as luzes e, após alguns momentos de apreciação do silêncio, Joanna começa a passar as indicações do exercício. Nos pediram para vocalizar, “entregar um som ao espaço”, tomando consciência das vozes dos demais buscando dar uma boa contribuição ao som coletivo ao entoar nossa voz.

Ficamos horas neste exercício, talvez não tantas, lembro-me da sensação de que o tempo havia passado mais vagarosamente. Durante as vocalizações, por vezes construímos melodias improvisadamente, por vezes provocamos dissonâncias, sobretudo mantivemos uma sonoridade constante, utilizando um tipo de “respiração coral” em que uns aproveitavam para respirar enquanto outros mantinham o som sendo produzido e vice versa. Este exercício foi realizado em um período mais avançado do *workshop*, em que já estávamos mais íntimos uns dos outros. Inclusive, este exercício não possuiu uma finalização por parte dos professores, neste caso em específico, os professores saíram sem que nós percebêssemos e permitiram que o exercício corresse livre, sem qualquer interferência.

O trabalho vocal que costurou os princípios metodológicos desta metade do *workshop* era a práxis com os cantos ritualísticos, prática esta que Grotowski aprofundou após a dissolução do Teatro Laboratório. A professora Joanna treinava todas as noites conosco, após o jantar, alguns cantos provenientes do Haiti, da África e outros próprios da Polônia. Por mais que o processo de aprendizagem destes cantos, e também do *workshop* como um todo,

evitasse transmiti-los a nós alunos de forma puramente pragmática (entregando uma partitura com toda a melodia e letra) os cantos exigiam habilidades vocais um tanto avançadas.

Um destes cantos, o *Oboro Waia*, possui 4 divisões vocais (baixo, tenor, contralto e soprano) todas aprendidas por nós apenas ouvindo, compreendendo e decorando as notas cantadas por Joanna a cada demonstração realizada cotidianamente. É justamente esta a música que toca ao fundo do citado vídeo propaganda, mais especificamente, a linha do baixo, e é possível ouvi-la entre os minutos 00:00<sup>164</sup> e 00:56 e os minutos 01:37<sup>165</sup> e 02:40.

---

<sup>164</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=1>

<sup>165</sup> <https://youtu.be/Gv5a6qPodYs?t=97>



# Capítulo 4: Desbloqueio Vocal - A Condução de Molik

## 4.1 Voz e Vida no indivíduo

Nunca enfrento desafios diferentes da mesma maneira. Meu método é descobrir a maneira certa de aproximar-me verdadeiramente das pessoas e essa é a única maneira de conseguir resultados. Não existe um método único que sempre aplico para conseguir o resultado que almejo. Preciso adivinhar, buscar, procurar muito e aí consigo chegar em algum lugar (MOLIK, 2013:26).

Este capítulo inicia abordando a citação de Molik acima a respeito de sua condução ao longo do *workshop* “Voz e Corpo”. Mais uma vez Molik reitera que seu “método” não possui uma forma única, este seria baseado na relação entre o mestre e o aprendiz, cada pessoa, cada bloqueio, cada desafio exige de Molik uma resposta diferente e apropriada. A ressalva de “não construir um manual” não parece ser apenas um capricho dos autores, muito menos uma “estética” de escrita, mas é o coração deste “método”. Dessa forma, aparenta ser impossível criar um manual por de fato não existir uma linha de ações ou um padrão que Molik sempre utiliza uma vez que sua condução está em constante mudança, em constante adaptação ao seu público.

Devido a este caráter singular, a condução de Molik durante seus exercícios enquanto busca desbloquear a voz dos alunos chamou atenção no decorrer desta pesquisa e acabou por levantar curiosidades e gerar indagações que culminaram neste quarto capítulo. Isto porque parece ser o momento mais “intuitivo” desta técnica, justamente o momento em que Campo e Molik citam o trabalho como “xamânico”. Contudo, para melhor compreender a condução de Molik será necessário uma breve recapitulação de sua técnica.

Inicialmente, no “Voz e Corpo”, Molik trabalha os primeiros dias em cima das vozes de seus alunos, utilizando exercícios como o *dar uma voz* objetivando compreender os bloqueios vocais presentes nos alunos e os possíveis caminhos para desbloqueá-los. Em seguida inicia-se o trabalho com o *alfabeto do corpo*, primeiro aprendendo e treinando cada letra, depois realizando um improviso utilizando estas letras, em seguida improvisando novamente agora guiado pela voz. Dando seguimento, o ator busca construir sua partitura a partir de uma série de passagens, sendo provocado por Molik e realizando ajustes buscando transformar o som encontrado no improviso em uma música ou texto.

A condução de Molik é de suma importância tanto em exercícios como o *dar uma voz*, em que Molik realiza um trabalho de correções vocais, quanto nas improvisações

relacionadas ao *alfabeto* Molik em que este precisa fazer “aquilo que for necessário” para extrair uma *Vida* do improviso realizado pelo aluno. Nas palavras de Molik, a respeito da estrutura de seu *workshop* e sua condução durante, este afirma:

Esta é a estrutura básica da oficina de Voz e Corpo: cada um tem o seu texto e sua música e encontram a Vida depois de passar pela experiência do *alfabeto do corpo*. Esperam por um momento especial e tentam fazer alguma coisa, mas apenas eu sei o que deve ser dito a eles. Porque é complexo: Alfabeto, voz, música, etc. E então fazem isso, primeiro de forma individual e depois em grupo, com Vida plena, voz e corpo. (MOLIK, 2012:119)

Como pontuado pelo próprio Molik, somente ele parece saber qual provocação ou direção deve dar aos alunos neste momento do trabalho com o *alfabeto*. Segundo esta citação por vezes é necessário instigar o aluno a realizar alguma ação específica do *alfabeto*, por vezes deve-se provocá-lo a cantar algo com aquele sentimento em que está imbuído, ou seja, de fato as possibilidades são das mais variadas.

Uma vez que não é possível catalogar as ações de Molik em sua condução durante os exercícios, será pontuado então a seguir quais seriam os mais comuns bloqueios encontrados nos alunos. A começar pela compreensão dele de como surge a voz ao ser entoada e quais processos a respiração sofre durante a produção vocal. Por fim, intuindo exemplificar a condução de Molik serão comentados casos de alunos específicos que possuíram dificuldades em seu desbloqueio vocal durante os *workshops* que foram registrados nos filmes.

Quanto ao surgimento da voz, já foi comentado anteriormente sobre Molik acreditar que a voz nasce da base da coluna vertebral e que muitos dos exercícios do *alfabeto do corpo* visam movimentar e “desbloquear” a coluna intuindo permitir que a voz seja entoada pelo ator sem grandes obstáculos. Isto demonstra uma visão particular de Molik no tocante à produção vocal que, assim como no caso dos Ressonadores, por mais que seja um objeto de pesquisa comumente abordado na música e na anatomia, possui diferenças abissais entre a sua perspectiva e a dos demais autores supracitados.

O mesmo ocorre com a respiração neste processo de produção vocal. Enquanto muitos autores abordam a respiração a partir de uma perspectiva anatomofisiológica, compreendendo seu processo a partir dos pulmões e diafragma (e toda a estrutura e musculatura que os compõem), para Molik a respiração deve “envolver o corpo inteiro”. Esta abordagem se assemelha à forma como Molik e Grotowski tratavam os Ressonadores e suas práticas acerca da utilização do corpo inteiro como “Ressonador Único”. Quanto a sua perspectiva do processo da respiração, Molik disserta:

O corpo todo precisa estar envolvido. Se você está em um processo verdadeiro, o corpo todo deve inspirar e respirar. Tudo, a partir dos pés, o corpo todo. É difícil explicar porque sabemos que para respirar organicamente limitamos a apenas aquela parte, a mediana do corpo. Na prática, o corpo todo deve participar do processo respiratório. Está certo o que você diz, deve vir dos pés, da terra. A energia deve ser buscada na terra. (2012:109)

Dessa forma, Molik acreditava que a respiração envolveria o corpo inteiro no processo partindo inicialmente dos pés “buscando energia da terra”. A voz por sua vez nasceria da base da coluna e, caso não sofra qualquer impedimento ao ser entoada, se mostra de forma “aberta” e “plena”. Agora, serão expostos os bloqueios mais comuns que ocorrem durante este processo citado.

Segundo Molik, grande parte dos bloqueios vocais que impedem o bom funcionamento da voz dos alunos estão ligados a duas questões: respiração e laringe. Para o autor, a respiração é o princípio do trabalho, antes mesmo de abordar a voz ou buscar “abrir o som”, o autor defende que deve-se trabalhar esta “respiração de corpo inteiro”. Quanto a estas duas questões principais no tocante aos bloqueios mais comuns, Molik afirma:

Geralmente é a laringe não aberta, ou a má respiração, o jeito errado de respirar. Estes são os dois pontos principais: a laringe não aberta e a má respiração. Por exemplo, a inspiração é incorreta, como se houvesse uma rolha, algo que impedisse o fluxo respiratório de forma a bloqueá-lo, a pessoa só pode emitir um “hech!”. Você deve trabalhar primeiramente com a respiração. É só depois que eu tento abrir o som, encontrar a voz. É assim que a coisa anda. (2012:175)

Seguindo ainda sobre os bloqueios referentes à respiração do ator, Molik afirma que esse “hech” comumente ouvido na voz do aluno ocorre devido a um bloqueio referente a parte “superior” do corpo, próximo ao peito. Esse seria o caso de um ator que respira “apenas com a boca e não com o corpo inteiro”. Sua respiração bloqueada impede mais do que apenas a emissão de vozes “plenas” ou “abertas”, também acaba por interferir na qualidade do canto e na pronúncia das falas em cena. Segundo Molik, este ator que respira apenas pela boca “vocaliza o ‘Ahh’ com a voz bloqueada. Devemos então mudar a respiração para que ele respire com o corpo todo e não apenas com os pulmões. Com a parte mediana, a pélvis, o diafragma, de baixo para cima” (2012:175).

Novamente, como muitos dos trechos relacionados a este tema da condução de Molik, primeiro é exposto o problema (aparecimento do “hech” na voz) e em seguida é exposto o objetivo a ser realizado diante do problema (mudar a respiração para que o ator “respire com o corpo todo”), contudo, por vezes há uma lacuna no que se refere a, por exemplo, quais

ações Molik teve de realizar para “mudar a respiração” do ator. Quais ferramentas ele usou ou quais provocações tentou com o aluno, ainda permanecem sem uma explicação definida.

De certo modo, a forma como Molik disserta sobre sua condução faz o assunto soar simples e até “natural”, contudo, parece tratá-lo de forma geral, sem entrar em muitos detalhes ou exemplos de quais caminhos seguir para realizar os desbloqueios necessários. A seguir, mais um trecho em que isto ocorre:

Quando alguém tem problemas com uma laringe fechada, devo prestar atenção para abertura da laringe. Se alguém respira de forma incorreta, impossibilitando o canto e a fala, devo prestar atenção nisso. São coisas básicas a fazer para manter a respiração e a voz abertas. [...] Se há um caso específico, devo fazer uma intervenção específica para cancelar este problema e melhorar as habilidades desta pessoa. Muitas vezes acontece de a pessoa se concentrar mais nas consoantes e não ser capaz de manter a boca e a laringe livres. Então devemos buscar uma maneira de resolvê-lo. E é bem simples. (2012:176)

É possível observar nesta fala que um dos problemas comuns vinculados à laringe ocorre quando o ator tem dificuldade de “ressoar” utilizando vogais, concentrando seu texto mais nas consoantes presentes nas falas de seu texto. Segundo Molik este “vício” vocal acaba por bloquear a laringe, impossibilitando o ar de correr livremente no processo de produção da voz, dificultando ao ator sustentar notas por muito tempo e pronunciar vogais com a “voz aberta”.

Durante os filmes *Acting Therapy* (1976) e *Dyrygent* (2006) são retratados momentos em que Molik foi desafiado pelos bloqueios vocais de alguns alunos, levando-o a tentar formas diferentes de desbloquear suas vozes. A começar pelo filme mais antigo, *Acting Therapy* (1976), que retrata um *workshop* ministrado por Molik e Mirecka em Brzezinka, é iniciado mostrando Molik dando instruções para um de seus alunos que mais teve dificuldade em “abrir a voz”. Neste processo de desbloqueio vocal, Molik de fato não havia planejado nenhuma das ações, provocações e interferências que realizaria, mas foi descobrindo ao longo do exercício o que o aluno precisava que fosse feito para desbloquear sua voz. Nas palavras de Molik sobre este caso, ele afirma:

Então, o que eu poderia explicar? Aconteceu daquela maneira porque eu não sabia o que fazer. Fiz tudo que considerava necessário para atingir minha meta. Meu objetivo era simplesmente abrir aquela voz porque eu sabia que ele a possuía, mas não era capaz de demonstrar. Então fiz tudo que era necessário e foi apenas isso, não sei dizer agora o que fiz, o que eu estava fazendo. Fiz muitas coisas estranhas, porque tentei de um jeito e depois de outro e assim por diante, assim por diante... até que consegui. (2012:26)

Nestas instruções iniciais do exercício, Molik pedia ao aluno que assumisse uma posição específica com seus braços, cruzando-os ao longo do tronco e entrelaçando os dedos à frente da bacia, em seguida, pedia que realizasse um movimento partindo de leves impulsos elevando e abaixando os calcanhares. A partir desse impulso trabalhado no movimento, Molik pede ao aluno para vocalizar um “ah” em registro grave com a boca levemente aberta, ressaltando que a voz deve acompanhar o impulso, como se vê entre os minutos 00:00<sup>166</sup> - 01:06.

Mais a frente no filme, esta cena se desenrola retratando o aluno ainda realizando o mesmo movimento com a mesma posição dos braços, contudo, mostra Molik tocando em pontos específicos no corpo do aluno aos quais ele deveria focar sua atenção. Toca no maxilar no intuito de relaxá-lo e manter a boca sempre levemente aberta, ao mesmo tempo em que pede ao aluno para não concentrar seu trabalho vocal apenas na boca. Toca na lombar próximo ao cóccix pedindo que o aluno sinta sua voz nascendo a partir daquele ponto. Corrige a vocalização realizada pelo ator que pronunciava “ra” ao invés de “ah” o que gerava um “ar residual” no início de cada vocalização, visto entre 05:24<sup>167</sup> - 07:20.

Após mais alguns minutos de filme, esta cena volta ser retratada e Molik aparece demonstrando como realizar a vocalização junto a movimentação proposta e, quando finaliza o exemplo, mostra ao aluno a posição em que seu pé estava afirmando que não percebeu que aquilo estava ocorrendo em seu corpo pois estava “o tempo inteiro com o som” e “tentando fazer algo e não apenas produzir um som”. Em seguida pede que o aluno continue o exercício e, desta vez, Molik não apenas encostou em pontos no corpo aluno, mas passou a realizar interferências físicas mais contundentes. Pedia ao aluno que sustentasse a vocalização e a movimentação o máximo que pudesse enquanto abraçava seus ombros balançando-os e forçando seu tronco para baixo. Ao fim deste momento é possível ver Molik utilizando esta posição para pendurar-se no aluno enquanto este buscava manter as instruções do exercício entre 13:44<sup>168</sup> - 17:54.

Uma das interpretações que se pode obter a partir destas ações na condução de Molik é a de que a parte superior do corpo do aluno (tronco, braços, pescoço e cabeça) estava tensionada, bloqueada de modo que atrapalhavam a emissão vocal. Dessa forma, Molik balançava os ombros e movimentava / forçava o tronco do aluno enquanto pedia que o mesmo mantivesse suas vocalizações na tentativa de desbloquear esta parte superior do

---

<sup>166</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1>

<sup>167</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=324>

<sup>168</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=824>

corpo. Essa ação de Molik também gera uma oposição ao movimento indicado ao aluno, enquanto a instrução dada impulsionava o ator para cima, Molik forçava-o para baixo. É possível observar essa relação condutor X aluno nas imagens contidas na Figura 28 a seguir.

**Figura 28 - Acting Therapy - Molik Desbloqueando a Voz do Aluno - Parte 1**



Fonte: Prints do filme *Acting Therapy* (1976)

Novamente, após alguns minutos, o quarto momento em que o filme retrata esta cena mostra Molik pedindo para o aluno partir do movimento em que estava realizando e “dançar”. O aluno passa a se deslocar pelo espaço relaxando o corpo e mantendo a vocalização enquanto ouvia Molik por vezes gritando “solta a cabeça”. Ainda insistindo para que o aluno dançasse mais e mais, Molik decide agarrar as pernas do ator intuindo segurar o movimento enquanto exige que o aluno mantenha-se realizando o impulso. Seguem trabalhando um tempo sob esta dissonância no movimento entre 18:27<sup>169</sup> - 19:40.

No momento em que Molik pede que o aluno “dance” e este passa a se movimentar pelo espaço, ainda são nítidas as tensões na parte superior do corpo e, devido a isso, uma interpretação possível da condução de Molik é a de que este teria se “agarrado” às pernas do aluno no intuito de prender os movimentos da parte inferior do corpo para que os impulsos pudessem reverberar majoritariamente na parte superior do corpo ainda bloqueada. A seguir, nos últimos dois momentos do filme em que esta cena é retratada mostram Molik empurrando o aluno contra a parede com as mãos em seu peito, o aluno continua realizando as vocalizações que agora já atingem um registro médio caminhando para o agudo. Após um tempo, Molik segura a cabeça do aluno e novamente força seu tronco para baixo pedindo que o aluno mantenha a vocalização entre 20:01<sup>170</sup> - 21:20.

Por fim, após minutos segurando a cabeça do ator enquanto ele vocaliza, Molik o solta e aos poucos o ator eleva seu tronco e, sozinho sem qualquer indicação ou interferência de Molik, começa a dançar vocalizando. Neste momento o ator não somente parece livrar-se

<sup>169</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1107>

<sup>170</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1201>

de qualquer tensão no corpo como passa a se divertir com a *Vida* que acabara de encontrar, dançando e realizando saltos que impressionantemente não afetaram a estabilidade de sua vocalização. O ator parece gozar tanto do momento que passa em média 3 minutos pulando, correndo e brincando enquanto vocaliza com sua voz a “plenos pulmões” variando registros entre grave, médio e agudo, ritmando de formas diferentes os “ahs” que pronunciava. Contente com o resultado promissor após um bom tempo imerso na dificuldade de se desbloquear aquela voz, Molik animado dirige-se ao aluno dizendo “É isso! você deve encontrar... a sua própria vida!”, como se vê entre 21:54<sup>171</sup> - 25:12. Estes trechos finais descritos podem ser observados também nas imagens contidas na Figura 29 a seguir.

**Figura 29 - Acting Therapy - Molik Desbloqueando a Voz do Aluno - Parte 2**



Fonte: Prints do filme *Acting Therapy* (1976)

Ao assistir estes trechos do filme, por mais que o espectador estranhe os caminhos que Molik tomou para “desbloquear” a voz do aluno, é impressionante a mudança vivenciada pelo ator durante o exercício e a diferença de como ele estava no início e como ficou ao final. A prática pareceu atravessar o aluno de forma que as inseguranças aparentes e os bloqueios e tensões presentes foram solucionadas por ele junto à Molik. Quanto a este caso e a imprevisibilidade das ações do condutor no processo de desbloqueio vocal, Molik comenta:

Agora quando penso no que fiz, posso afirmar que o meu trabalho é como o trabalho do xamã. Trabalhei como um xamã, tentando tornar possível o impossível. Parecia que não havia nada a ser feito, mas ele estava com tanta resistência a si mesmo, não estava aberto, não permitia se abrir, e assim por diante. Tentei muitas coisas e demorou um longo tempo. Geralmente não trabalho tanto tempo com um “paciente” (aqui posso usar esse termo), mas dessa vez fui muito teimoso e finalmente conseguimos sim. (2012:26)

Como comentado no início deste capítulo, este é o momento mais subjetivo da técnica de Molik, sua condução durante os exercícios, a ponto de que tanto ele mesmo quanto Campo chamam esta parte do trabalho de “Xamânico” inclusive comparando Molik à um médico que

<sup>171</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1314>

precisa descobrir o que seu paciente (aluno) possui e desenvolver uma forma de resolução dos eventuais bloqueios. O caso citado acima e que foi retratado em *Acting Therapy* (1976) de fato demonstra um “paciente” com notável dificuldade, que exigiu bastante tempo de Molik para desbloqueá-lo. Nas palavras de Molik: “se tento abrir a voz de alguém, consigo em dois ou três minutos. É o suficiente. Tento posições diferentes, na parede ou no chão e, muitas vezes, é o suficiente, mas daquela vez não foi. Nada funcionava e se tornou uma espécie de busca no desconhecido absoluto” (2012:27).

Molik conta que anos depois deste caso na década 70, ele enfrentou outra dificuldade similar com um aluno em um *workshop* ministrado numa fazenda em *Bordeaux, Las Téoulères*. Segundo ele, precisou também tentar diversas formas diferentes para desbloquear a voz do aluno, mas que ao final, resolveu a situação simplesmente pedindo ao ator que este corresse, caísse e gritasse. Este foi o diálogo entre Molik e Campo que se sucedeu após este comentário sobre o aluno:

**CAMPO:** “Gritar” foi a instrução que você deu?

**MOLIK:** Sim, eu apenas disse a ele: “Grite agora!”, e ele gritou e, depois, já que estava aberto, foi mais fácil. A abertura foi gradual e, quando ele conseguiu, ele pôde manter aquela voz. Eu repeti e disse a ele: “Grite, respire e grite, continue gritando”. E ele conseguiu e depois apenas regulei a sua voz, colocando-a em um canal normal e ele começou a cantar com toda sua capacidade vocal. (2012:27 e 28)

Este caso se desenrolou por caminhos diferentes do caso anterior citado, aqui Molik pareceu trabalhar a partir da produção de muita energia tanto no corpo (correr e cair) quanto na voz (gritar). A partir deste “máximo” é que a voz do aluno fora regulada, diferentemente do primeiro caso citado em que é possível notar uma progressão de “entropia” do movimento do ator, a começar lento e entoando a voz num registro grave e finalizando com a livre “dança” brincando com os registros focando inclusive nos mais agudos.

O caso do aluno retratado no *Acting Therapy* (1976) de fato é o processo mais bem registrado ao longo do filme, o que possui mais tempo de gravação detalhando momentos da condução de Molik e suas reverberações no ator. Parte disso também ocorre devido a dificuldade do aluno resultando em um exercício naturalmente mais longo. Contudo neste mesmo filme há cenas mais esporádicas de Molik trabalhando as vozes de outros alunos. É o caso da menina retratada buscando encontrar uma *Vida* a partir da vocalização. Este é um momento muito parecido com a improvisação vocal do *alfabeto do corpo*, porém este ainda não havia sido composto por Molik até então em meados da década de 70.



Nesta cena, uma jovem inicia seu exercício no plano baixo, em uma posição similar à "posição fetal" e, começa a entoar um "ah" ao mesmo tempo em que realiza um lento movimento do corpo "abrindo-se" e saindo da posição inicial entre os minutos 01:39<sup>172</sup> - 02:42. É possível assistir este exercício até o momento em que o movimento da jovem a leva para o plano médio. Em seguida, há um corte na edição e o filme retrata Molik dando *feedbacks* para a atriz já após o término do exercício. Nestes comentários, Molik afirma que o som da voz da aluna possuía uma boa qualidade nos momentos em que ela estava ocupada com o movimento de seu corpo durante os planos baixo e médio, contudo, ao chegar ao plano alto (parte não registrada), por não existir mais um trabalho com o corpo e este se encontrar confortável, a qualidade vocal da aluna cai, pois a parte inferior de seu corpo aparentava estar "morta", segundo Molik.

Em outro momento do mesmo filme, Molik aparece dando instruções a outra aluna deitada ao chão em uma posição também próxima a "posição fetal". Comenta que "todo o seu ser deve ir junto ao som" e em seguida pede para que a aluna inicie o exercício de vocalização falando de súbito "Sim! Agora tente imediatamente! sem preparação". Este comando parece servir para evitar que a atriz entre em um processo demasiadamente racional ao "se preparar" para iniciar a vocalização e improviso corporal. No momento em que a aluna inicia, Molik passa a encostar em sua coluna intuindo indicar pontos bloqueados e o ponto de onde a voz "nasce". Em seguida Molik, com as duas mãos, passa a gerar pequenos impulsos na coluna da atriz ao mesmo tempo em que pedia para que a mesma cantasse uma melodia improvisada entre os minutos 08:38<sup>173</sup> - 09:15.

A cena seguinte retrata Molik observando o exercício de um aluno que se encontra com as costas apoiadas na parede com exceção da lombar, realizando sutis movimentos circulares com a bacia ao mesmo tempo em que entoava a vogal "ah" em um registro entre grave e médio, como se vê entre 09:16<sup>174</sup> - 10:05. É possível interpretar neste momento que Molik pode ter indicado a movimentação na bacia como forma de desbloquear a base da coluna vertebral, local de onde, para ele, a voz nasce. Ademais, Molik pode ter exigido que influenciado por esta movimentação o aluno deveria vocalizar intuindo trazer a voz a partir deste ponto trabalhado na base da coluna.

Mais a frente no filme, há uma cena que retrata Molik dando instruções logo antes de uma atriz iniciar seu exercício vocal, agora com texto, ele afirma que "no início havia um

---

<sup>172</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=99>

<sup>173</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=518>

<sup>174</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=556>

som contínuo, e agora é o mesmo som contínuo, sobre o qual há palavras”. Ao iniciar a atriz está encostada na parede realizando movimentos que mantêm um “diálogo” entre o quadril e a parede, em concomitância a atriz passa a recitar seu texto mas, após algum tempo, é interrompida por Molik entre 30:07<sup>175</sup> - 30:52.

Ao interrompê-la, Molik dispara “Não! você está recitando e, ao mesmo tempo, fazendo ginástica... não é de forma alguma a mesma coisa”, esta fala pode ser entendida como um apontamento de Molik à falta de conexão entre a voz que está sendo recitada e o movimento que está sendo realizado. Molik então pergunta a atriz “eram fáceis ou difíceis circunstâncias pra você?”, ela responde “ambas” e Molik a corrige dizendo: “Não, agora era fácil, e até então tudo bem. Mas dessa vez eu gostaria agora que a situação real seja difícil”. Há cortes na edição deste momento e o filme segue mostrando outras cenas até que finalmente retorna a esta para demonstrar as reverberações das provocações de Molik na conexão entre corpo e voz da aluna ao recitar seu texto entre 36:51<sup>176</sup> - 37:14.

Estes foram todos os momentos em que é possível observar a condução de Molik nos exercícios registrados no filme *Acting Therapy* (1976). Para continuar a presente seleção de materiais audiovisuais acerca do tema, serão tratados agora das cenas em que é possível notar a condução de Molik presente no filme *Dyrygent* (2006), contudo, ressalta-se de antemão que este último filme é na realidade um curta-metragem, próximo a um média-metragem, possuindo apenas 19:40 minutos enquanto que *Acting Therapy* (1976) possui em média uma hora de filme. Devido a este fato em relação a duração do filme e também devido à própria estética de *Dyrygent* (2006), possuindo uma edição com ritmo agilizado e captação das imagens mais próximas a planos fechados<sup>177</sup>, o curta não retrata tantos momentos da condução de Molik no desbloqueio vocal dos alunos.

A começar pelo exercício que Molik realizou com uma de suas alunas, o primeiro momento em que o filme retrata esta atriz em prática aparenta ser já os momentos finais do trabalho dela com o *alfabeto do corpo*. Nesta parte a atriz provavelmente já aprendeu as letras, já improvisou com o corpo, e também já improvisou com a voz, estando agora na busca por “transcender” sua estrutura buscando uma *Vida*, construindo sua partitura e colocando o texto no lugar das vocalizações realizadas. Neste primeiro registro é possível ver a atriz possivelmente encontrando a *Vida* de sua cena pela primeira vez já com o texto, nota-

---

<sup>175</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1807>

<sup>176</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=2211>

<sup>177</sup> Plano Fechado é um termo utilizado no audiovisual referente a enquadramentos de câmera que colocam o objeto filmado (neste caso os integrantes do *workshop*) ocupando quase todo o quadro, deixando poucos espaços à sua volta.

se uma voz que acompanha os movimentos de seu corpo em uma cena que está sendo vivenciada pela primeira vez e não apenas repassada, como se vê entre os minutos 08:27<sup>178</sup> - 08:40.

No próximo momento em que esta cena é retratada, nota-se que a atriz, que se encontra no plano baixo e deitada de lado. Utiliza impulsos proveniente de sua coluna e pélvis para reverberar na forma como sua voz pronuncia as palavras do texto. Isso ocasiona em uma fala ritmada com fortes “acentuações” a cada impulso dado pela pélvis, como se vê entre 09:49<sup>179</sup> - 10:00. Em seguida, é possível ouvir a atriz chegar ao ápice desta tentativa de unir o movimento da bacia com as falas de seu texto, não é possível ver a atriz no momento pois a câmera foca na reação de Molik ao ver sua aluna chegando neste ápice entre 11:05<sup>180</sup> - 11:15.

Quanto aos comandos e provocações que Molik realiza com esta aluna durante o exercício, há dois momentos registrados: entre 10:22<sup>181</sup> - 10:30 e também entre 12:05<sup>182</sup> - 12:17. Em ambos os momentos a atriz está apenas recitando o texto em pé próxima a Molik, aparentemente buscando manter o mesmo impulso e voz produzidos a partir da pélvis sem precisar realizar toda a movimentação feita no momento em que experimentava essa relação. Em ambos os momentos Molik a interrompe sempre que sua fala parece perder a conexão com o impulso encontrado e passa a soar de forma automatizada, como um “texto decorado”. Nestes momentos em que a atriz perdia a conexão movimento - voz, Molik comenta algo como “Não, não quero esse bla bla bla”.

Por fim, no último momento do filme que retrata essa cena, mostra o fim do exercício, a aluna já finalizou sua busca no *desconhecido* e agora escuta *feedbacks* de Molik. Enquanto comenta, Molik imita a mesma fala ritmada que a atriz experimentava em cena, intuindo exemplificar: “Para baixo! Para baixo! Você tem tempo de ir para baixo quando você pega o ar, caso contrário, você vai para frente e para cima. Obrigado”. Este *feedback* de Molik, seus comentários junto ao exemplo prático que dava com sua voz, pareciam servir para comunicar a atriz que esta deveria utilizar o tempo da respiração para manter o controle da velocidade de suas falas uma vez que, sem este controle, as falas costumam recair sempre na mesma

---

<sup>178</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=507>

<sup>179</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=589>

<sup>180</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=665>

<sup>181</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=622>

<sup>182</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=725>

aceleração de ritmo e aumento no volume de sua voz tornando-a mais e mais aguda, como podemos observar entre 12:05<sup>183</sup> - 12:20.

Este foi o caso mais bem retratado no filme *Dyrygent* (2006), possuindo mais cenas tanto mostrando o percurso realizado pela atriz ao longo do exercício quanto registrando a condução de Molik. Há outros momentos no filme em que é possível obter relances dos processos de outros 2 alunos, é o caso de um rapaz que aparenta cantar uma música próxima ao estilo Rock e uma menina que canta algum número de um teatro musical.

No caso do rapaz registrado, é possível observar Molik dando “a deixa” para que o ator comece sua música dizendo “um, dois, três, quatro!”. O ator então começa a cantar e em poucos segundos Molik o interrompe dizendo “O começo estava bom mas depois você começou a lalarirararaaa” pontuando que o ator passou a cantar de forma “automatizada”, sem conexão com o corpo ou trabalho psicofísico, como se vê entre 08:05<sup>184</sup> - 08:25 e também entre 10:13<sup>185</sup> - 10:20. O próximo e último momento retratando esta cena já aparenta mostrar o final do exercício realizado pelo rapaz, Molik aparece realizando uma movimentação que se assemelha a um “andar de lado” e uma “dança” enquanto o ator continua cantando sua música e seguindo a movimentação de Molik como se dançasse junto. Há comentários de Molik quando o exercício finaliza, porém estão inaudíveis entre 12:40<sup>186</sup> - 13:10.

No caso da menina que canta um número de musical, inicialmente esta canta de pé e com as mãos juntas e dedos entrelaçados à frente da pélvis, balançando o corpo de um lado para o outro (provavelmente sem ter consciência desta movimentação). Após cantar pela primeira vez, Molik comenta “Como Barbra Streisand”. Como você pode imaginar a Barbra Streisand, por exemplo, você pode começar a partir daí [imita gesto da atriz] e o que vai acontecer depois, você vai descobrir”, visto entre 08:40<sup>187</sup> - 08:53 e entre 09:34<sup>188</sup> - 09:47.

No segundo momento registrado desta cena, a atriz canta novamente agora deslocando seu corpo pelo espaço, contudo, após um gesto em que os braços esticados acima da cabeça com as mãos juntas se abrem lateralmente, Molik a interrompe novamente disparando: “Não, não, é uma imitação muito barata de Barbra Streisand. Quero dizer, ela é

---

<sup>183</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=725>

<sup>184</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=485>

<sup>185</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=613>

<sup>186</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=760>

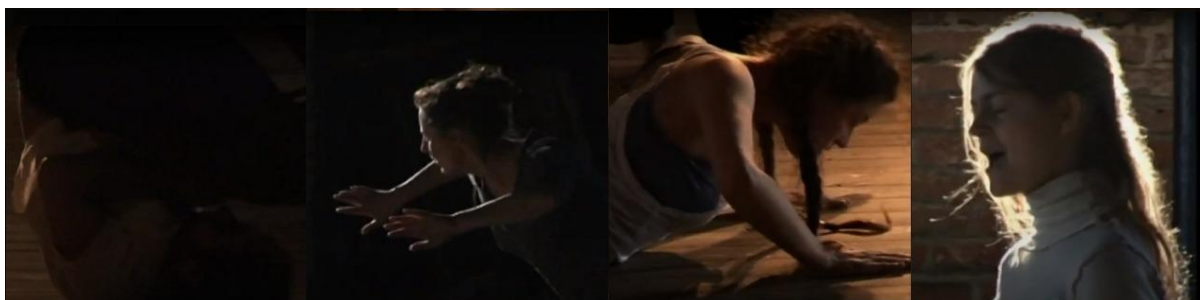
<sup>187</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=520>

<sup>188</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=574>

uma ótima cantora. Ela não faz paródia”, enquanto realiza o comentário Molik imita o gesto que a atriz estava realizando entre 10:30<sup>189</sup> - 10:55.

O terceiro e último momento registrado deste caso retrata a atriz cantando novamente, não está se deslocando pelo espaço e parece realizar um movimento próximo ao “balançar” do corpo que estava fazendo antes, contudo, desta vez a atriz parece ter consciência desta movimentação e, ao finalizar, Molik comenta: “Aí está! É isso! É isso! Vida, de fato, com muita honestidade. Obrigado! Você me surpreendeu como Barbra Streisand.” entre 11:22<sup>190</sup> - 11:55. É possível observar um pouco desta parte do trabalho de Molik no filme *Dyrygent* nas imagens contidas na Figura 30 a seguir.

**Figura 30 - *Dyrygent* - Trabalho Individual dos Alunos**



Fonte: *Prints* do filme *Dyrygent* (2006)

Após esta análise dos filmes no que tange a condução de Molik durante os exercícios individuais é possível apontar, de modo geral, algumas ferramentas metodológicas que este utiliza. A seguir, estão as ferramentas identificadas: Instruções acerca do funcionamento do exercício e da produção vocal; direções de cena, movimento e voz; provocações físicas e psicológicas; interferências físicas leves como toque em pontos para direcionar a atenção; interferências físicas contundentes, no caso dos momentos em que Molik agarra, puxa, empurra ou força o corpo do aluno.

Estas ferramentas pareceram sanar os bloqueios vocais e físicos presentes nos alunos que foram observados por Molik. Mas afinal, é possível aprender a enxergar estes bloqueios da mesma forma que Molik? Seria possível também aprender a ter esta “intuição” de Molik que o ajuda a saber qual caminho certo a seguir para desbloquear a voz e corpo do aluno? Estas indagações geraram o seguinte questionamento feito à Campo:

<sup>189</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=630>

<sup>190</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=682>

**MAGALHÃES:** Era como se Molik simplesmente soubesse, ou pudesse ver com clareza quais pontos estão “tensionados” na voz e no corpo do ator e o que ele, Molik, como professor, precisava fazer para desbloqueá-los. [...] de fato era algo puramente intuitivo? Molik aprendeu com alguém a enxergar os bloqueios e as possibilidades de desbloqueios? É possível aprender como Molik via e resolvia esses problemas?

**CAMPO:** Sim, é só praticando e Molik disse que aprendeu sozinho. E “aprendendo sozinho” quer dizer que ele aprendeu trabalhando também com Grotowski, com seus colegas, com a maior companhia de teatro da segunda metade do século 20 e com milhares e milhares de alunos. Portanto, vem da experiência, mas é uma experiência muito sólida. Dessa forma, sim, é possível, claro. Depois de trabalhar com Molik eu posso lhe dizer que passei a identificar algumas coisas. Tenho certeza de que cada vez que este método funciona, quanto mais você o faz, se você se aproxima dele e o pratica, você começa a entender cada vez mais o trabalho com as pessoas. Mas você não pode dizer que há uma única maneira de fazê-lo porque, o que é importante, no caso de Molik, é que ele poderia usar ideias diferentes para desbloquear a voz. Às vezes podemos mudar a postura do corpo, trabalhar alguma respiração, fazer alguma pressão, pressão física ou alongamento em alguns pontos. Às vezes é xamânico. Às vezes, você como professor, se dirige ao aluno em momentos também no nível da emoção. E também em ritmos, às vezes você precisa seguir um certo ritmo. A base disso, esteja atento, é uma alteração da consciência. Sem isso não se pode realmente entender a natureza do trabalho. Há uma alteração da consciência. Portanto, quando você consegue passar para outro estado de consciência, há algo que só pode ser controlado pelo líder naquele momento. E o relacionamento não pode ser mal direcionado. Mas o que você encontra só pode ser visto a esse nível de cautela. Portanto, se você se impõe “agora você tem que fazer isto ou aquilo”, não fará sentido. Por exemplo, acho que está no livro, trabalhei com o aluno e lhe disse para pular e gritar. Em inglês é “cry out” [gritar], o que significa “scream” [gritar], esse foi o erro no sotaque. “Cry Out” [gritar]. “Cry” [chorar]. “Agora você chora” e ele chorou. Ele pulou e chorou. E essa foi a maneira de desbloquear. Mas não foi algo planejado, você sabe, dizendo algo presente em um livro: “OK. E neste ponto, eu direi ‘grite’”. Houve um certo momento em que havia um nível diferente de consciência, individual e grupal, onde essas coisas podiam acontecer. E você precisa estar pronto para agir.<sup>191</sup> (APÊNDICE A, 2022:200, 201)

---

<sup>191</sup> **MAGALHÃES:** *It was as if Molik simply knew, or could see clearly which points are "tensed" in the actor's voice and body and what he, Molik, as teacher, needed to do to unblock them. [...] Was it in fact something purely intuitive? Did Molik learn from someone how to see the blockages and the possibilities of unblocking? Is it possible to learn how Molik saw and solved these problems?*

**CAMPO:** *Yeah, it's only by practicing and Molik said that he learned by himself. And learning by himself means he learned by working also with Grotowski, with their colleagues, with the greatest company of the second part of the century and with thousands and thousands of pupils. So it comes from experience, but it's a very solid experience. So yes of course, and after working with Molik, I can tell you that I could identify something. I'm sure that every time this method works, the more you do it, if you get close to it and you practice it, you start understanding more and more working with people. But you can't say that there is a one way to do it because, what is important, Molik, he could use different ideas to unblock. Sometimes we can change the posture of the body, work on some respiration, doing some pressure, physical pressure or stretching in some points. Sometimes it is xamanic. it's away. Sometimes, you as a teacher, address the student at moments also in the level of emotion. And also rhythmical, sometimes you need to follow a certain rhythm. I mean, the base of it, be aware, is an alteration of consciousness. Without that you can't really get the nature of the work. There is an alteration of consciousness, so when you manage to move to another state of consciousness there's something that can only be controlled by the leader at that point. And the relationship is misdirect. But what you find can only be seen at that level of cautiousness. So if you disagree, discuss “now you have to do this or that”, it doesn't make sense. For example, I think it's in the book, I worked with the student and I told him to jump, to jump and to cry and to cry. In English is crying out, which means scream, that was the mistake in the accent. Scream. Cry. “Now you cry” and he cried. It jumped and cried. And that was the way to unblock. But it was not something that he planned, you know, saying made in the book “OK. And at this point, I will say `cry”. That*

A partir desta resposta de Campo é possível observar algumas informações adicionais referentes à condução de Molik. Acrescendo ao escopo de ferramentas metodológicas comentadas anteriormente que são utilizadas por Molik ao tentar “desbloquear” vozes, Campo contribuiu na atual entrevista comentando as seguintes: modificar a postura do corpo; trabalhar em cima de alguma respiração específica; além das pressões realizadas nas interferências físicas, também há o ato de alongar alguns pontos do corpo aluno; realizar um trabalho específico com ritmos, modificando-os; por vezes dirigir-se ao aluno no nível da emoção.

Segundo Campo, Molik aprendeu sozinho a identificar os bloqueios vocais e corporais dos alunos e também o que deve ser feito para desbloqueá-los, um aprendizado adquirido a partir de sua extensa experiência como profissional da atuação e como integrante do Teatro Laboratório, uma das maiores companhias de teatro do século vinte. Teve a oportunidade de aprimorar sua técnica a partir do trabalho com diversos alunos ao redor do mundo. Molik também alegava seguir uma “tradição” de transmissão de conhecimento que aparenta tanto ser criada por ele mesmo quanto estar conectada com outras culturas.

Nesta tradição o conhecimento é transmitido de forma prática e por meio da oralidade na relação presencial e cotidiana entre mestre e aprendiz. Foi dessa maneira que Campo se aprofundou nesta técnica a ponto de produzir tanto o documentário *Alfabeto do Corpo* (2009) quanto o livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik*, após diversos encontros com Molik regados a trabalhos práticos e diálogos reflexivos acerca do escopo teórico. Também foi por meio desta “tradição” que Parente se tornou oficialmente mestre nessa técnica recebendo o aval do próprio Molik para seguir ministrando os exercícios do *alfabeto do corpo* sendo considerado o ator que melhor realiza suas letras.

Dessa forma, de acordo com Campo, é sim possível aprender como enxergar os bloqueios e os caminhos de desbloqueio vocal e físico da forma como Molik realizava. Contudo, independente de quantas ferramentas metodológicas sejam expostas, independente de quantos bloqueios vocais e corporais sejam catalogados e independente de quantos registros audiovisuais estejam disponíveis mostrando os vários processos de desbloqueio vocal, aparentemente a única forma de se apreender esta técnica tanto para reproduzi-la quanto para ensiná-la é passando por um processo “tradicional” de transmissão de conhecimento junto à algum dos pupilos de Molik, como por exemplo Campo e Parente, que

---

*was the motive because there was a right moment at the time when there was a different level of consciousness, individual and group where these things can happen. And you need to be ready to act.*

aprenderam dessa mesma forma. Estas questões referentes ao “ensino tradicional” comentadas serão retomadas ao final deste capítulo e aprofundadas ao longo da conclusão desta dissertação.

## 4.2 Voz e Vida em Grupo

Para além dos primeiros dias e das manhãs com o exercício *dar uma voz* e para além dos momentos de improviso vocal do *alfabeto do corpo*, o *workshop* “Voz e Corpo” também possui outros momentos voltados majoritariamente à trabalhos vocais em que o estudo do movimento não é necessariamente o objetivo principal. Um exemplo seria o “Cante a Sua Vida” que, segundo passagens do livro, parecia ser um exercício. Em um dos poucos trechos do livro que abordam este assunto, Molik comenta:

Muitas vezes no eco presente na sala. Se eu disser: “Cante sua vida”, ele deve encontrar. Primeiro ele oferece um som e daí ouve alguma ressonância e aí ele sabe, ele deve saber, ele tem que saber como encontrar outros tons a partir dessa ressonância porque sempre existe alguns. Muito simplesmente, sim, sempre existem alguns tons que você pode ouvir no espaço, a ressonância, você deve encontrá-los e, com isso, com o que você ouvir, você deve improvisar a sua música. (2012:49)

A priori, aparenta ser também um exercício de improvisação vocal em que o aluno deve começar com uma nota “oferecendo um som” e desenvolver a partir daí melodias improvisadas até chegar a composição de uma “música pessoal”. Contudo este trecho da fala de Molik pode resultar nas seguintes variáveis quanto ao termo *Vida*: Seria este um exercício específico em que o ator deve apenas improvisar um canto inspirado em sua própria vida ou seria uma provocação de Molik realizada durante alguma etapa do trabalho com o *alfabeto do corpo* em que o ator deveria cantar a *Vida* que encontrou em sua busca no *desconhecido*?

Por um lado, o *Cantar sua Vida* seria mais um dos exercícios vocais de Molik, mas por outro, seria uma provocação que leva o ator a improvisar melodias a partir das sensações / emoções / memórias que estão afloradas naquele momento em que este encontra uma *Vida* no *desconhecido*. Este último estaria atrelado ao termo *Vida* (com “V” maiúsculo) visto por Molik como um termo e que, na presente dissertação, é conectado aos termos *impulso* e *corpo-vida*. Enquanto que, caso fosse de fato um exercício em si, teria essa melodia improvisada atrelada especificamente à vida cotidiana dos alunos. Ressalta-se que, de qualquer forma, este *Cantar sua Vida* também está vinculado sim com a vida pessoal do aluno uma vez que a *Vida* que este encontra em cena carrega traços de sua vida pessoal.



Para problematizar estas variáveis, foi questionado a Campo a respeito deste assunto na entrevista realizada. Ao ser questionado se seria este *Cantar sua Vida* um exercício específico e se estaria sendo retratado em certos momentos do filme *Dyrygent (2006)* a resposta de Campo foi:

**CAMPO:** Não, não, há alguns momentos na oficina em que os estudantes estão cantando, mas isso não é o "cantar sua vida". Esta ocasião de "cantar sua vida" é aquele momento em que você faz a improvisação física, quando você encontra o desconhecido, então você tem sua "partitura" e então você usa a voz lá, mas não é uma voz abstrata porque está relacionada com a vida que você está vivendo. Assim, ao invés de apenas fazer a ação, você também usa a vocalização, embora ela não tenha palavras, mas está tudo relacionado com a "Vida" que você está vivendo no exercício, de qualquer maneira, é uma outra forma de expressar sua "Vida", então é isso que acontece. Sua vida.<sup>192</sup> (APÊNDICE A, 2022:201)

A resposta de Campo afere que o *Cante a sua Vida* é de fato uma provocação realizada por Molik durante o trabalho com a partitura dos alunos. Para refrescar a memória do leitor, relembra-se aqui que a partitura é construída após o improviso físico e vocal com as letras do *alfabeto do corpo*, nos ensaios seguintes em que o ator, por meio da ajuda de Molik, ajusta a estrutura criada durante o improviso e busca formas de retomar à *Vida* encontrada. Dessa forma, o *Cante sua Vida* ocorre em um momento mais avançado do *workshop* após dias de trabalho com o *alfabeto do corpo*, durante uma parte do trabalho já estruturada que possui esta provocação de Molik mantendo o caráter improvisado de sua práxis.

A partir disso, nota-se que, assim como em toda a trajetória artística de Molik, o binômio reprodutibilidade / espontaneidade também reverbera no *Cante sua Vida*, neste caso, apresentando um canto improvisado em meio ao trabalho com partitura. É possível inclusive apontar momentos durante a trajetória de Molik que podem ter reverberado nestas práticas em seu *workshop*. Um destes momentos é o canto final de seu personagem em Akrópolis.

Como comentado na introdução, Akrópolis foi uma peça do Teatro Laboratório muito conhecida pela excelência da partituração de suas cenas, possuindo falas ritmadas precisamente de forma que a peça inteira assemelha-se há uma "longa música" como afirmava Molik. No final desta peça, seu personagem possuía um "diálogo com Deus" o qual, ao longo de algumas experimentações, foi transformado por Molik em uma música, um hino.

---

<sup>192</sup> **CAMPO:** No, no, there are some moments in the workshop where students are singing but that's not the "sing your life". This "sing your life" occasion is that moment when you do the physical improvisation, when you've met "the unknown", so you have your "partitura" and then you use voice there, but it's not an abstract voice because it's related to the life you're living. So instead of just doing the action, you also use the vocalization, although it doesn't have words, but it's all related to the life you're living anyway, it's another way to express your life, so that's that's the thing. Your life.

Foi uma criação autoral de Molik realizada a partir de improvisações com este diálogo, a partir das palavras criadas por Wyspianski.

Quanto a criação deste hino ao final de Akrópolis, Molik comenta:

**MOLIK:** Foi um canto que eu tive que inventar sozinho. Era um hino que ele cantava quando tentava provocar uma disputa com Deus, que está acima, no céu. Ele estava proclamando todas suas palavras em direção ao céu, para Deus. No começo era apenas um tipo de conversa, já era uma composição, mas era como uma fala, mas depois mudou, tornando-se um canto, e eu o entoei.

**CAMPO:** Foi sua própria criação ou teve uma música, uma melodia a ser seguida?

**MOLIK:** Foi tudo criação minha, com exceção do texto. O texto que falo é o original de Wyspianski. (2012:222)

Segundo Molik, ele presenciou durante as apresentações de Akrópolis, possivelmente a partir desta cena, um “Ato Total”, que seria o momento em que o ator se entrega completamente à cena. Nas palavras de Molik esse “Ato Total” seria “quando você esquece de si mesmo e torna-se apenas o espírito que está doando o ato que está sendo realizado naquele exato momento. Quando você esquece de tudo, quando não se lembra de mais nada a não ser do momento em que se encontra” (2012:190).

Momentos como este canto final de Akrópolis são pontos na trajetória de Molik que ajudaram não só na construção de seu *workshop* mas também na forma como ele enxerga todo o processo de produção vocal e seus bloqueios e desbloqueios. Esta perspectiva particular de Molik é evidenciada quando são tratados assuntos como ressonadores, respiração e surgimento da voz, assuntos estes que diferenciam sua abordagem daquela comumente realizada por professores de canto e fonoaudiólogos

Para além de sua forma particular de encarar estes temas, a técnica de Molik objetiva principalmente encontrar uma *Vida* a partir também das vozes dos alunos. Devido a este fato, até mesmo os alunos considerados profissionais da voz por atuarem em áreas como ópera, por exemplo, também viriam a possuir uma trajetória igualmente desafiadora no decorrer da prática com esta técnica de Molik. Na entrevista exclusiva com Campo, este comenta acerca do assunto, pontuando os objetivos da técnica de Molik no tocante a voz e ressaltando a mudança que essa práxis provoca nos alunos. Em suas palavras:

**CAMPO:** A questão é descobrir sua voz, descobrir que você tem uma voz. A questão é essa. Portanto, isso é para todos. Até mesmo cantores profissionais, até mesmo cantores de ópera que sabem tudo sobre voz, tecnicamente. Mas isso não significa que eles tinham uma voz aberta que se conecta à *Vida* com “V maiúsculo”, como Molik costumava dizer. E acredite em mim, este trabalho muda a vida das

peessoas. O momento em que alguém descobre que tem uma vida. Alguma coisa acontece no Organismo, na pessoa. É absolutamente verdade, possui funcionalidade, é verdade! Porque a voz, uma vez aberta, é um canal direto para a interioridade e para as emoções. Para a verdade de si mesmo, você descobre a si mesmo. Algo acontece lá, você sabe que algo acontece. Isso transforma a vida das pessoas.<sup>193</sup> (APÊNDICE A, 2022:185)

A partir destes conteúdos abordados até então neste quarto capítulo é possível obter noções de como funciona a prática vocal de Molik para com seus alunos de forma individual. O assunto a ser tratado a seguir é como Molik desbloqueia a voz de seus alunos e busca encontrar uma *Vida* com eles em grupo, trabalhando todas as vozes em conjunto. Nestes casos, segundo Molik, o trabalho no “Voz e Corpo” se assemelha com o de um coral. Ressalta-se que exercícios como o *dar uma voz* são ministrados em grupo, com todas as vozes sendo trabalhadas ao mesmo tempo, diferentemente do “Cante a Sua Vida” que é um momento individual dentro do *alfabeto do corpo*.

Molik afirma que, mesmo quando vai realizar um trabalho focado nas vozes dos alunos, antes de começar, trabalha seus corpos aquecendo-os e liberando-os. Segundo ele, isto serve para que o cantar em grupo não se torne “caótico”. A seguir, Molik comenta acerca de como iniciava os trabalhos vocais em grupo, pontuando momentos voltados ao corpo e momentos voltas à voz:

E a partir dessa voz aberta precisamos passar da simples vocalização para uma música. E aí, colocamos o texto. Então essa é a maneira como trabalho e, por esse motivo, sempre inicio a prática física. Se o corpo já estiver aberto, começo a trabalhar muito suavemente com a voz, primeiro cantando juntos, depois escutando cuidadosamente e ajustando a harmonia. Isso é feito para que o cantar não seja caótico e para que possamos encontrar juntos um coro, um coral que soe bem. Muitas vezes ouço alguém gritando algo como “Uah! Uah! Uah!”; não é isso que estou buscando. Ele tem que trazer uma boa contribuição com seu canto como se estivéssemos cantando um coral. Essa energia diferente é muitas vezes muito parecida com o canto, às vezes cantamos juntos com tudo plenamente aberto, mas durante os primeiros dois dias o objetivo é trabalhar o respirar, a respiração. Depois, poderão adentrar mais o desconhecido, já que a Vida foi encontrada. (2012:31)

A seguir serão analisados momentos dos filmes *Acting Therapy (1976)* e *Dyrygent (2006)* nos quais são retratados exercícios em grupo, tanto voltados ao cantar em conjunto,

---

<sup>193</sup> **CAMPO:** [...] *The thing is to discover your voice, to discover that you have a voice. That's the thing. So that's for everyone, for everyone. Even Professional singers, even opera singers who know everything about voice, technically. But it doesn't mean they did have an open voice that connects to Life with “Capital L”, as Molik used to say. And trust me, this work changes people's lives. The moment somebody discovers that has a life. Something happens in the Organism, in the person. It is absolutely true. This works with functionality, it's true! Because the voice, once opened it's a direct channel to the interiority and to the emotions. To the truth of yourself, you discover yourself. Something happens there, you know something happens. It transforms people's lives.*

quanto voltados a um trabalho de estrutura entre coro e corifeu, em que um dos atores toma o protagonismo recitando seu texto enquanto os outros alunos realizam o coro da cena em meio ao improvisado. A começar por *Acting Therapy (1976)*, curso em que a parte vocal era predominantemente ministrada por Molik enquanto que a parte corporal por Mirecka, mesmo possuindo esta divisão, por se tratar de um trabalho em que corpo e voz são tratadas muitas vezes concomitantemente, Molik também realiza aquecimentos corporais antes de iniciar suas práticas vocais.

Estes aquecimentos possivelmente foram os que inspiraram Molik a criar os aquecimentos corporais utilizados no “Voz e Corpo” que foram comentados na citação anterior. Em um dos momentos no filme em que estes aquecimentos são retratados é possível observar que os alunos iniciam correndo em um grande círculo em torno da sala, em seguida aumentam a energia desta corrida e passam a realizar saltos durante o trajeto e, após certo tempo os alunos deixam de correr em círculos e passam a apenas executar movimentos rápidos e explosivos em torno de si entre 03:09<sup>194</sup> - 04:34.

Mais a frente o filme retrata outro momento deste mesmo aquecimento corporal, agora com o grupo inteiro saltando repetidas vezes enquanto atiram braços e pernas para direções aleatórias, intuindo apenas “liberar o corpo”. Após o ápice de energia do grupo, Molik pede aos alunos que descansem na “posição final” do aquecimento, ajoelhados e sentado sobre os calcanhares enquanto apoia a cabeça nas mãos localizadas no chão mais a frente do joelho, como se vê entre 10:10<sup>195</sup> - 10:50.

Em outro momento do filme, é retratado novamente este aquecimento corporal de Molik, mostrando o mesmo estimulando os alunos a realizarem movimentos cada vez mais explosivos entre 12:52<sup>196</sup> - 13:44. E por fim, próximo ao final do filme, é retratado um momento destes aquecimentos corporais em que Molik pede aos alunos que se locomovam pelo espaço apenas a partir de rolamentos pelo chão. Neste momento Molik realiza proposições enquanto os atores se movimentam, por vezes pede que eles “congelem” sua movimentação ao gritar “Pare!” e então vai até certos alunos e os orienta entre 41:45<sup>197</sup> - 42:30.

Estas foram as cenas de *Acting Therapy (1976)* que retratam os aquecimentos corporais de Molik que visam “liberar” o corpo para realizar o trabalho vocal, contudo, ainda

---

<sup>194</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=189>

<sup>195</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=610>

<sup>196</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=772>

<sup>197</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=2505>

há outros momentos mostrando um trabalho predominantemente corporal guiado por Mirecka, estes momentos seriam referentes ao trabalho com os *exercícios plásticos* tanto com o grupo inteiro, como se pode ver entre 17:53<sup>198</sup> - 18:25 e entre 21:20<sup>199</sup> - 21:52, quanto com trios visto entre 25:12<sup>200</sup> - 29:15. Inclusive, os minutos finais do filme registram uma improvisação *solo* de Mirecka utilizando os *exercícios plásticos* entre 48:50<sup>201</sup> - 57:50. Anos depois, após a finalização do Teatro Laboratório e seus integrantes seguirem caminhos diferentes, quando Molik compôs seu *workshop* “Voz e Corpo” a práxis corporal referente aos *exercícios plásticos* de Mirecka foi substituída pelo trabalho com o *alfabeto do corpo*.

Agora quanto aos exercícios vocais em grupo registrados neste filme, há logo nos primeiros minutos uma improvisação vocal dos alunos em que todos estão espalhados pela sala realizando um trabalho sobre si a partir de movimentos “concretos” (na perspectiva de Molik). Estes movimentos, contudo, não chegam a ser padronizados como no *alfabeto do corpo* apesar de apontarem para movimentos que lembram letras como “Puxar o Sino”, “A Cobra”, “A Grama Reagindo ao Vento” e “Diálogo do Quadril com a Parede”. Enquanto os alunos realizam o improviso vocal e físico, Molik comenta: “Quando se faz qualquer coisa, deve ser uma ação concreta. Muito simples. Então, posso ver o que está acontecendo através dela” entre 03:09<sup>202</sup> - 04:34.

Um pouco mais a frente no filme, há outro momento registrando o mesmo exercício, os alunos seguem com um improviso vocal que lembra o exercício *dar uma voz*, sendo uma vocalização improvisada e contínua com a vogal “ah”, neste momento nota-se movimentos que lembram a letra “Lançar (do chão)”. Enquanto os alunos realizam o improviso, Molik comenta: “Façam o melhor possível e, mesmo assim, encontrem um caminho para o seu som.”. Após certo tempo de exercício é possível notar os atores passando a interagir uns aos outros durante o improviso, gerando duplas, trios e grupos, que se juntam e se separam em meio a este fluxo de movimentos entre os minutos 11:05<sup>203</sup> - 12:15. Em seguida, ao final dos exercícios, todos estão com os corpos estirados no chão, cada um na posição em que seu improviso finalizou, e Molik comenta: “Há uma diferença entre nossa imaginação e a vida real. Pensem nisso” entre 12:15<sup>204</sup> - 12:50.

---

<sup>198</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1073>

<sup>199</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1280>

<sup>200</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1512>

<sup>201</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=2930>

<sup>202</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=189>

<sup>203</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=665>

<sup>204</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=735>

Da metade do filme para frente há outro registro deste exercício de improvisação vocal similar ao *dar uma voz*<sup>205</sup>, neste caso os alunos se deslocam menos pelo espaço, mantendo-se no mesmo lugar realizando movimentações que remetem a sensação de “flutuar”. Enquanto o exercício acontece, Molik instrui:

Você deve estar bem, você deve estar interessado. Você sente o ar vibrar, não só sentir o chão. O seu corpo deve vibrar, mas também sentir o ar vibrar... Talvez vocês investiguem até onde vocês podem ir, depois que lugar do seu corpo é melhor para trabalhar. Ao mesmo tempo vocês podem ficar relaxados, totalmente relaxados, mas sem perder no entanto essa força, essa energia, essa vibração que nasceu antes, mesmo com um certo esforço. É como se essa vibração fosse o prolongamento da sua energia, como a irradiação do seu corpo, da sua vida [31:56 - 35:23]<sup>206</sup>.

Importante ressaltar estas falas de Molik ao longo dos registros audiovisuais pois não estão registradas em fontes bibliográficas. Seguindo com a análise do filme, alguns minutos após o último momento comentado, Molik realiza um exercício em que um dos alunos utiliza a estrutura e *Vida* encontrada durante seus improvisos vocais e físicos para recitar seu texto. O diferencial nesta cena é que ao mesmo tempo em que o aluno executa seu texto, os outros participam da cena realizando um coro tanto de vozes quanto de ações, em uma estrutura que lembra a relação entre coro e corifeu, comum ao teatro desde a Grécia antiga. Por vezes o “protagonista” da cena (corifeu) cede lugar para outro ator executar seu texto e então integra-se ao coro novamente. O exercício se dá desta forma, alterando o protagonista enquanto o coro realiza tanto uma “cama sonora” a partir das vocalizações quanto cenas a partir de suas movimentações pelo espaço, como é visto entre 44:35<sup>207</sup> - 48:50.

Estas foram todas as cenas presentes em *Acting Therapy (1976)* que abordam o trabalho de Molik sobre grupos e como ocorre sua condução diante destes exercícios. É possível, inclusive, observar este trabalho com grupos nas imagens contidas na Figura 31.

---

<sup>205</sup> Ressalta-se que não é possível afirmar que os exercícios vocais presentes em *Acting Therapy (1976)*, por mais similares que sejam ao exercício *dar uma voz* proposto por Molik em seu *workshop* “Voz e Corpo”, sejam o mesmo exercício. Tampouco é possível afirmar que os movimentos presentes nesta oficina de 1976 sejam os mesmos do Alfabeto do Corpo, apesar de semelhantes, uma vez que nem o Alfabeto do Corpo e nem o “Dar um Voz” existiam na época que o filme *Acting Therapy (1976)* fora registrado. Contudo, é possível afirmar que estes exercícios e movimentos foram bases para que Molik construísse seus próprios exercícios utilizados em seu *workshop*.

<sup>206</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=1916>

<sup>207</sup> <https://youtu.be/NtZizS0YiR8?t=2675>

Figura 31 - *Acting Therapy* - Trabalho em Grupo



Fonte: Prints do filme *Acting Therapy* (1976)

A seguir, serão analisados os registros presentes em *Dyrygent* (2006) relacionados a este tema. Ressalta-se a importância de se abordar estes dois filmes em conjunto a análise realizada no terceiro capítulo da presente dissertação acerca do documentário sobre o *alfabeto do corpo*, uma vez que o documentário retrata apenas Parente trabalhando com as letras do *alfabeto* enquanto que os outros dois filmes, *Acting Therapy* (1976) e *Dyrygent* (2006), retratam o trabalho de Molik com os grupos, apesar de não possuir um caráter tão documental quanto o filme *Alfabeto do Corpo* (2009). Estas questões foram inclusive levantadas por Molik e Campo em seu livro, quanto a isso os autores comentaram:

MOLIK: [...] Como você disse, um é o *Acting Therapy* e o outro, o último, é o *Dyrygent* (Maestro). Fiz com grupos e o resultado é confuso. Nestes dois filmes que fiz, algumas partes são interessantes, alguns momentos.

CAMPO: O que é valioso nestes filmes é que lá você enxerga o grupo trabalhando como um todo, e você geralmente trabalha com um grupo.

MOLIK: Sim.

CAMPO: Podem nos ajudar a entender a progressão do trabalho, a estrutura da oficina, por exemplo. Porque se assistirmos ao meu vídeo e depois aos filmes com grupos, teremos uma ideia da sequência do trabalho.

MOLIK: Sim, este vídeo que você fez é material científico, e, de qualquer maneira, tudo é bem orgânico ali. O que quero dizer é que o modelo é muito orgânico. (2012:129 e 130)

Seguindo com a análise dos filmes, agora no tocante ao filme *Dyrygent* (2006), são retratados inicialmente os aquecimentos corporais propostos por Molik, muitos parecem ser baseados nos movimentos de seu próprio *alfabeto*. Nota-se também o início dos trabalhos com o *alfabeto do corpo* em que os alunos passam a decorar os movimentos e treiná-los, as letras presentes no filme são: Estirar o Corpo Durante a Caminhada em 01:28<sup>208</sup> - 02:00; A

<sup>208</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=88>

Borboleta Procura uma Flor para Pousar em 02:30<sup>209</sup> - 02:50; Voar em 02:58<sup>210</sup> - 03:15; Brincar com a Pipa em 03:16<sup>211</sup> - 03:30; Grande Cansaço... O Corpo Está Muito Pesado em 03:30<sup>212</sup> - 03:40; Abertura do Plexo / Rotação da Cabeça em 03:40<sup>213</sup> - 04:10; Puxar o Sino em 04:20<sup>214</sup> - 04:25; A Cobra em 04:25<sup>215</sup> - 04:30; Rotação dos Ombros em 04:35<sup>216</sup> - 04:37.

Dessa forma, os minutos iniciais do filme retratam os aquecimentos corporais e o aprendizado do *alfabeto do corpo*. O meio do filme, entre 08:00<sup>217</sup> - 13:10, já foi analisado neste capítulo e é referente ao trabalho de Molik com os alunos de forma individual, tanto abrindo suas vozes quanto extraindo uma *Vida* de seus improvisos. Agora quanto ao final deste filme, é retratado um importante momento do *workshop* em que os alunos realizam uma impressionante vocalização improvisada em conjunto entre 13:30<sup>218</sup> - 17:15.

Devido a estética de edição do filme *Dyrygent (2006)* ser mais dinâmica e também devido ao fato de se tratar de um curta metragem, como já comentando anteriormente, não é possível compreender de forma tão aprofundada a estrutura do *workshop* e o desenvolvimento dos exercícios propostos, inclusive esta foi uma crítica realizada pelo próprio Molik. Contudo os minutos finais deste filme entre 13:30<sup>219</sup> - 17:15 retratando o comentado exercício de improvisação vocal parece sintetizar de certa forma o resultado desta oficina no tocante ao desbloqueio vocal dos alunos. Quanto a estes minutos finais do filme, Molik comenta:

CAMPO: Sim, o filme contém muitas imagens e sons lindos e interessantes, principalmente no fim, mas falta clareza na obra como um todo.

MOLIK: Falta clareza porque a ilustração do processo de trabalho é bem confusa. Quero dizer que através dessa ilustração você pode ver as possibilidades conquistadas após cinco dias de trabalho, com aqueles quatro lindos minutos de canto no fim. A clareza das vozes, a beleza do coro: foi graças ao trabalho deles. O resto era apenas po-po-po, movimentação corporal e esforços dirigidos, nada de especial. Nos últimos quatro minutos, aconteceu uma coisa muito especial. (2012:166 e 167)

---

<sup>209</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=150>

<sup>210</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=178>

<sup>211</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=196>

<sup>212</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=210>

<sup>213</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=210>

<sup>214</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=260>

<sup>215</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=265>

<sup>216</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=275>

<sup>217</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=480>

<sup>218</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=810>

<sup>219</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=810>



De fato, é mais provável apreender a técnica de Molik por meio da análise dos filmes *Alfabeto do Corpo* (2009) e *Acting Therapy* (1976) do que analisando isoladamente o filme *Dyrygent* (2006). Contudo, os minutos finais retratados neste filme apresentam uma qualidade vocal alcançada pelos alunos e uma capacidade de realizar melodias e harmonizações complexas improvisadamente que até então não haviam sido mostradas nem nos outros registros audiovisuais e nem nos bibliográficos. Esta capacitação dos alunos para a realização de sonorizações complexas em termos de técnica musical chamou a atenção e provocou a criação da última pergunta realizada a Campo na entrevista.

Na tentativa de compreender este canto final realizado pelos alunos, a última pergunta busca verificar desde o nome deste exercício até a sua estrutura, buscando entender se de fato foi um exercício puramente improvisado, em qual estágio do curso ele é realizado, e principalmente, o quão comum era as turmas alcançarem este nível de técnica vocal. A partir destas questões nasceu a seguinte pergunta:

**MAGALHÃES:** Tratando agora deste trabalho de desbloqueio vocal em grupo. Ao analisar *Dyrygent* pude notar no fim do filme [13:30 - 17:15] que o grupo retratado alcançou uma afinação e harmonização de vozes bastante complexa, eu diria até de alto nível técnico em termos de coralidade. Os últimos 10 minutos do filme parecem retratar um exercício de grupo também improvisado com foco principal na voz. Tive curiosidade em saber do processo que eles tiveram até chegar naquele nível: Era de fato um exercício específico retratado naquele momento? Qual seria o nome deste exercício de voz em grupo? O grupo havia feito o exercício ao longo dos 9 dias de *workshop*? Aqueles minutos finais do filme retratam o exercício no fim do curso com os atores já mais “desbloqueados” vocalmente? Era comum as turmas chegarem naquele nível somente dentro dos 9 dias de curso? Muitas perguntas, certo?

**CAMPO:** Sim, sim, muitas perguntas, mas uma resposta muito simples. A pergunta é complexa e a resposta é muito simples. Este é basicamente o resultado mais evidente que você pode ter do trabalho. Isso se dá porque este momento ocorre no final da oficina antes de dizer adeus. Basicamente, é o último momento. Durante o trabalho com o grupo isso vem como uma surpresa. Estes estudantes trabalham até aquele instante, você sabe, em grupo mas basicamente individualmente. De um a um mostraram o que fizeram no curso, mas nunca trabalharam realmente juntos como um grupo, contudo no final, fazem este trabalho de grupo que Molik chamou de *levitação*. Você fecha seus olhos. Você apenas assume uma postura muito específica que ajude nesse ponto, quando o corpo e a voz estão prontos após dias de trabalho que ajudam na abertura da voz, numa voz genuinamente aberta. Então, basicamente isto acontece. As pessoas começam a dar voz, seguindo umas às outras de uma maneira muito orgânica e genuína. Isto simplesmente acontece, isto não é dirigido. E isto acontece o tempo todo. Isto demonstra a eficácia do trabalho.

**MAGALHÃES:** Cada oficina termina assim e cada grupo chega a isto?

**CAMPO:** Sim.

**MAGALHÃES:** Muito bom. E se isso acontece apenas uma vez em nove dias então aquele momento em “*Dyrygent*” foi a primeira vez que os alunos fizeram este exercício?

**CAMPO:** Sim, sim. Não há outras ocasiões. E não é um coro. Eles não seguem uma partitura musical. Eles não estão treinando, não estão reproduzindo nem nada disso. É um momento em que tudo se une e faz sentido porque você está nisto ao longo dos dias se aproximando cada vez mais e mais desta expressão aberta em sua voz e também da relação com os outros. Esta relação que você não conhece muito bem porque estava trabalhando seu foco em si mesmo, mas você está na mesma sala e está trabalhando livremente com todos os outros. Mas este é o momento em que todos estes elementos se unem, e não importa se você é um ator treinado, se sua voz ainda é ruim, mas você está, sabe, você está começando a sentir. E então, com os outros, todos estes elementos se juntam, se misturam em algo mágico.

**MAGALHÃES:** E isso é realmente mágico. Quer dizer, se assemelha a anjos numa sala, é realmente lindo.

**CAMPO:** E é por isso que Molik diz “feche os olhos, a ideia é que você está levitando, você está se movendo a 20 centímetros do chão”.<sup>220</sup> (APÊNDICE A, 2022:201, 202)

---

<sup>220</sup> **MAGALHÃES:** *Now dealing with this work of vocal unblocking in a group. While analyzing Dyrigent I could notice at the end of the film that the group portrayed has reached a very complex tuning and harmonization of voices, I would even say a high technical level in terms of chorality. The last 10 minutes of the film seem to portray a group exercise also improvised with the main focus on the voice. I was curious about the process they had until they reached that level: Was it in fact a specific exercise portrayed at that moment? What would be the name of this group voice exercise? Had the group done the exercise throughout the 9-day workshop? Do those final minutes of the film portray the exercise at the end of the course with the actors already more "unlocked" vocally? Was it common for all classes to reach that level only within the 9 days of the workshop? A lot of questions, right?*

**CAMPO:** *Yes, yes, a lot of questions but a very simple answer. The question is complex and the answer is very simple. This is basically the most evident result of the work that you have because you do this at the end of the workshop before saying goodbye. Basically it's the very last moment. During the work with the group, it comes as a surprise. These students work until that moment, you know in a group, but basically individually. And each other has shown what they've done in it, but they never really worked together as a group, but at the end, you do this group work that Molik called levitation. You close your eyes. You just assume a very specific posture, which helps at that point when the body and voice are ready after days of work, which helps the emission of voice, genuine open voice. Then basically this happens. People start giving voice, following each other in a very organic and genuine way. This just happens, this is not directed. And this happens all the time, all the time this happens. This demonstrates the effectiveness of the work.*

**MAGALHÃES:** *Every workshop ends like this and every group reaches this?*

**CAMPO:** *Yes.*

**MAGALHÃES:** *Nice. And it happens only one time in nine days. So that moment in the Dyrigent was the first time that the students did that exercise.*

**CAMPO:** *Yeah, yeah. There are no other occasions. And it's not a choir. They don't follow a musical score. They're not training, singing nothing at all in that. It's a moment where everything comes together and makes sense because you are in this over the days and you get closer and closer and closer this open expression in your voice and also the relation with the others. And that you don't know because you're working your focus on yourself, but you are in the same room and you're working freely with all the others. But this is the moment when all these elements come together, and it doesn't matter if you are a trained actor, if your voice still bad, but you're, you know, you're starting to feel. And then with the others all these elements come together, blend in something magical.*

**MAGALHÃES:** *And that's really magical. I mean, it looks like angels in the room, it is really beautiful.*

**CAMPO:** *And that's why Molik says that you close your eyes so the idea is that you are levitating, you're moving 20 centimeters from the ground.*

Figura 32 - *Dyrygent* - Exercício Final Levitação



Fonte: Prints do filme *Acting Therapy* (1976)

A partir deste diálogo com Campo é possível conferir algumas informações acerca destes 4 minutos finais do filme *Dyrygent* (2006) entre os minutos 13:30<sup>221</sup> - 17:15. Nota-se que de fato trata-se de um exercício criado por Molik e nomeado como *levitação*. As imagens contidas na Figura X acima retratam este exercício que, por sua vez, é realizado ao fim do *workshop* “Voz e Corpo”, logo antes dos envolvidos no curso se despedirem, aparecendo inclusive como uma surpresa. Isto ocorre de forma inesperada por se tratar do único momento de improviso corporal e vocal em grupo inserido em um *workshop* focado no “trabalho sobre si” que, após o início dos exercícios com o *alfabeto do corpo*, aprofunda na prática individual de cada aluno.

Este exercício *levitação* é considerado por Molik e Campo como “o resultado mais evidente que você pode ter do trabalho” e, a partir disso, é possível afirmar que estes minutos finais de *Dyrygent* (2006) seriam o único registro que se tem acesso deste “resultado mais evidente” da técnica desenvolvida por Molik. Ademais, segundo os autores, por se tratar de um exercício realizados após dias de trabalho “abrindo as vozes” dos alunos, este se torna também um registro de como “soaria” aquilo que Molik chamava de “vozes desbloqueadas” e, como afirmado acima por Campo, vozes “genuinamente abertas”.

Em termos técnicos, o *levitação* parece ser uma mistura do exercício *dar uma voz* com algumas práticas do *alfabeto do corpo*. Assemelha-se ao primeiro por promover um improviso vocal que, no caso do retratado no filme, também parte da vocalização com a vogal “ah” e busca gerar melodias improvisadas em grupo, contudo, não foca mais em buscar bloqueios nas vozes uma vez que estas já estariam “abertas” ao fim do *workshop*, possibilitando aos alunos focarem na “boa contribuição” que estes fornecem ao coro. O exercício assemelha-se ao *alfabeto do corpo* por também envolver um improviso corporal, contudo, neste caso, além de ser realizado em conjunto, é dada a seguinte instrução por Molik

<sup>221</sup> <https://youtu.be/fGOEUoo5nGw?t=810>

que dirige a movimentação dos alunos: “feche os olhos, a ideia é que [...] você está se movendo a 20 centímetros do chão”.

Estas informações tornam ainda mais surpreendente o resultado atingido pelos alunos ao apontar que a qualidade técnica e complexidade das melodias e harmonias realizadas ocorreram de forma puramente improvisada sendo inclusive o primeiro e único momento que aquele grupo em específico realizou uma improvisação em conjunto. Por mais que este resultado apresentado nunca tenha sido ensaiado ou até mesmo estruturado, ele não surgiu necessariamente “do nada”, na perspectiva desta dissertação, acredita-se que as vozes retratadas só possuem esta qualidade e os grupos só conseguem esta integração devido os 9 dias imersos no local, vivendo, comendo, trabalhando e descansando juntos.

Desta forma, este ponto toca naquela “tradição” de Molik comentada neste presente capítulo ao final de **4.1 Do som bruto à palavra falada: a condução de Molik individual**. A integração do coletivo proporcionada por esta vivência em grupo parece remeter à forma como Molik aprendeu a realizar sua prática teatral a partir de suas experiências no Teatro Laboratório. Molik então transmite o seu conhecimento seguindo o que ele chamava de “tradição”, partindo do contato presencial e cotidiano entre o mestre e o aprendiz, que trocam conhecimento a partir da práxis e da oralidade e, neste caso, com o adendo do convívio em coletivo. Uma “tradição” que ao mesmo tempo em que foi criada por Molik, parece conectar-se com tradições culturais e perspectivas diversas em torno do mundo.

Tomar consciência desta “tradição” guiou a presente pesquisa em quais caminhos metodológicos deveriam ser seguidos para transmitir os conhecimentos relacionados a esta prática desenvolvida por Molik. Inspirou a realização de uma entrevista com Giuliano Campo, intuindo manter a tradição de uma transmissão dialógica dos conhecimentos referentes às linhas grotowskianas de pesquisa. Exigiu uma análise dos filmes que retratam esta técnica na tentativa de fornecer tanto um registro escrito de temas tratados apenas audiovisualmente quanto apresentar outros acessos a um conteúdo que, segundo Molik, é difícil de se explicar com palavras e fácil de se compreender pela prática. Por fim, esta tradição também indicou que a busca pelo dialogismo seria um caminho para evitar a construção, mesmo que sem pretensão, de um “manual do trabalho vocal” baseado na práxis de Molik.

## **5º Relato Pessoal**

Vou compartilhar agora memórias que tenho dos 3 exercícios vocais que mais me impactaram durante o *from ember to a flame*. Eu costumava ter um prazer enorme em realizar os exercícios ao ar livre, muito porque a floresta de *Brzezinka* talvez seja uma das mais bonitas que já conheci. Em um certo dia do curso, em uma das tardes, os professores nos guiaram mata à dentro, não havia uma trilha, mas eles pareciam conhecer muito bem o lugar. Após minutos percorrendo as enfileiradas árvores de mais de 8 metros de altura, quase sem qualquer referência de onde estávamos, iniciamos o exercício.

Fomos espalhados pelo espaço e separados dos colegas de curso, era possível ouvir um longo silêncio que era por vezes quebrado pelo distante som do vento nas copas das árvores. Cada um de nós, no ponto em que fomos deixados, deveria vocalizar improvisadamente pelo espaço objetivando expandir a voz pelo local o máximo possível. Quando iniciamos algo surpreendente aconteceu, a floresta parecia ecoar nossas vozes à longas distâncias, um eco mais audível do que o de qualquer catedral que já entrei. O que mais me impressionava, era que o som produzido por nós parecia nos permitir “sentir” ou “ouvir” a vastidão do espaço que nos cercava, como se o som nos desse a referência dos excessivos quilômetros de floresta num raio de 360° entorno de nós. Ao fim do exercício os professores iniciaram os cantos ritualísticos que repetimos para nos encontrarmos.

Em um dos últimos dias do *workshop*, fizemos um exercício com o canto *Oboro Waia*, em que o grupo inteiro se colocava em roda, todos de pé, enquanto um de nós iria ao centro da roda “receber” este canto dos demais. Após um certo tempo ouvindo os colegas cantando, a pessoa do centro passaria a cantar improvisando “em resposta”, antes de sair e liberar o espaço para o próximo. Dessa forma, todos nós passamos pelo centro em algum momento do exercício. Uma das indicações era a de que deveríamos ter a intenção de afetar o outro com este canto. Este foi um exercício bem forte para o grupo, muitos desabavam a chorar quando estavam no centro, havia algo neste curso que não consigo descrever em palavras, mas toda a vivência ali parecia potencialmente mais profunda, íntima e transformadora.

No último dia do curso tivemos um exercício final em que, inclusive, não havia sido avisado de que se tratava de fato da despedida do curso. Este exercício parecia ser a união das diversas práticas e vivências que passamos. Tivemos que selecionar os movimentos que mais nos cativaram ao longo do curso e montar uma partitura com eles. Fomos separados em grupos de 5 pessoas, só podíamos nos locomover com os corpos encostados uns nos outros e, enquanto cada um executava sua estrutura, a professora Joanna tocava uma música em seu violino que ditava o ritmo tanto dos passos quanto dos movimentos de cada partitura.

A música por vezes era interrompida por abruptos e pontuados sons estridentes que a professora realizava no violino, como se estes marcassem o ritmo. Ao longo do exercício, era utilizada uma destas marcas rítmicas do violino para simular um disparo de arma de fogo, neste momento uma pessoa de cada aglomerado cairia “morto” no chão. Após certo tempo, restava apenas um integrante de cada grupo, a professora neste momento altera a música que estava tocando, executando agora uma triste e melancólica melodia. Cada integrante restante deveria mover os corpos espalhados pela sala para as paredes, a indicação era a de que eles estavam em uma guerra tentando salvar seus últimos companheiros. No fim, cantávamos *Oboro Waia* uma última vez, imbuídos das sensações produzidas na cena realizada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

CAMPO: A questão da linguagem, a comunicação e a forma de transmissão é um problema muito antigo. Grande parte dos mestres antigos costumavam recusar a escrita, como Sócrates, que foi transcrito por Platão, ou os antigos santos indianos que não queriam transcrever o Veda. O imenso corpus de escrituras do Veda que possuímos agora é uma parte pequena do que foi oralmente transmitido durante milhares de anos e, de certa forma, Grotowski também era assim. Eles simplesmente se recusaram a escrever e muitas vezes eram contra a escrita. (2012:189)

Inicia-se a presente conclusão partindo da citação acima, de Campo, referente a “tradição” na transmissão de conhecimento a qual Molik segue. A resistência em se criar um “manual prático” com estas técnicas de corpo e voz existe justamente devido a esta tradição seguida, inclusive Campo apresenta esta questão evidenciando a atemporalidade de uma problemática do registro bibliográfico existente pelo menos desde a criação do Veda indiano por volta 1.500 a.C. e a antiga Grécia de Sócrates em torno dos 400 a.C.

Para além das culturas citadas, há diversas outras espalhadas pelo mundo que possuem a tradição na transmissão de conhecimento de forma prática e por meio da oralidade, muitos dos povos originários brasileiros mantêm sua cultura sendo transmitida da mesma forma. Existe uma resistência na composição dos registros bibliográficos muitas vezes por este não abrangerem por si só todas as nuances presentes no aprendizado de cada uma dessas culturas. O mesmo ocorre com Grotowski e o Teatro Laboratório e posteriormente segue influenciando Molik em suas práticas solas.

Campo em seu livro comenta esta ponte entre a tradição seguida por Molik e as demais culturas com processos de aprendizagem semelhantes. Ressalta inclusive que essa conexão existe de forma paradoxal, uma vez que mesmo tais culturas sendo constituídas por seus próprios integrantes, inclusive não possuindo uma interconexão entre elas, parecem fazer parte de uma mesma tradição. Quanto a essa conexão destas com as práticas de Molik, Campo comenta:

É necessário esclarecer que a ideia de Molik de tradição relaciona-se preferivelmente com a pesquisa das origens de cada ser humano e não apenas com as raízes teatrais. Ele criou suas próprias técnicas e nunca se referiu a nenhum outro método, enquanto ainda alegava pertencer a uma tradição. Esta é uma abordagem específica revelada pela operação de maiêutica como a exploração do eu. (2012:70)

A partir da compreensão desta tradição, Campo desenvolve os princípios metodológicos de sua pesquisa baseada em um conjunto de entrevistas com Molik durante

um processo de aprendizagem prático e cotidiano. A série de entrevistas resultou no livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik (2012)* que se tornou a principal base desta dissertação. Devido a esta trajetória do conhecimento abordado nesta pesquisa, foi considerado justo seguir um caminho convergente ao dos autores que produziram registros bibliográficos em torno desta linha de pesquisa de Molik e Grotowski. Este caminho buscou reunir os registros bibliográficos e os audiovisuais por meio de análises intuindo fornecer ao leitor um múltiplo acesso em torno dos temas tratados em cada capítulo.

Essa convergência dos registros pretende somar às novas informações verificadas e demais aprofundamentos resultantes da entrevista realizada com Campo, isto na intenção de se aproximar o máximo possível do dialogismo proposto pelos autores que registram bibliograficamente estas linhas de pesquisa. Campo comenta acerca da diferença entre esta referida linha de pesquisa e as demais:

Tive a sorte de aprender que existem dois tipos de livros no teatro: um que contém e reporta fatos ou experiências, e outro que constitui uma experiência em si mesma, em que o autor almeja transmitir seu conteúdo para garantir a continuidade do trabalho através da prática do leitor. Denominamos estas obras como “teatro em forma de livro”. Nosso texto, resultado da colaboração e vínculo estreito entre os dois autores, foi concebido com tal intenção “orgânica”. (2012:20)

Na tentativa de seguir caminhos convergentes a este “teatro em forma de livro” a presente dissertação apostou nesta escrita dialógica que rendeu relevante material aprofundado no trabalho de Campo, atualizando e compreendendo novas informações acerca de seus registros da técnica de Molik. A seguir serão reunidas as resoluções de cada capítulo, pontuando as novas informações, os paralelos realizados e demais conquistas. Ademais, propõem-se nesta conclusão, reflexões acerca da tradição seguida por Molik.

No primeiro capítulo “Ressonadores” foram traçados paralelos entre a forma como os estes foram abordados professores de canto e fonoaudiólogos, cuja perspectiva é baseada nas caixas de ressonância do corpo humano, e a forma como Grotowski e Molik os compreendiam, a partir das vibrações que os atores sentiram ao realizar os exercícios, podendo considerar outras partes incomuns do corpo, inclusive o corpo inteiro como ressonador único (fato que fez Pinho Magalhães denominá-los “vibradores”).

É defendido nesta dissertação a criação de pontes entre os conteúdos abordados em artes cênicas para com os conteúdos tratados tanto em outras artes como em outras áreas de conhecimento. Isto ocorre em especial no caso dos Ressonadores uma vez que este mesmo termo é abordado em distintas áreas, ademais, estas pontes propõem além de um dialogismo dos intelectos artísticos também a introdução de alheios aos conteúdos acadêmicos cênicos.



A partir das divisões dos períodos grotowskianos apresentados no livro *The Grotowski Sourcebook* (2006), este primeiro capítulo também utiliza a abordagem histórica de Bonfitto e Olinto, que separam a Fase Teatral de Grotowski em dois períodos, para compreender o momento em que os Ressonadores deixaram de ser trabalhados da forma como foram concebidos. Foi apontado que os Ressonadores foram “superados” justamente na transição entre estes dois períodos da fase teatral, marcada pela transição para o aprofundamento do “trabalho sobre si”.

A partir das respostas de Campo na entrevista, é possível conferir algumas informações inéditas tais como a constatação de que foi Molik quem desenvolveu a prática com os ressonadores, também por ter sido o ator mais experiente do grupo durante todo o período inicial do Teatro Laboratório. Contudo, frisa-se que não fora Molik quem escreveu o capítulo referente aos ressonadores no livro *Para um Teatro Pobre* (2009), este teria sido realizado de fato por Grotowski. Ademais a resposta de Campo afere que, as divergências que Molik e Grotowski possuíam neste tema ocorriam devido ao embasamento de Grotowski nas práticas orientais, em especial neste caso a chinesa, enquanto que Molik seguia suas origens no teatro europeu.

Por fim, nestas respostas, é confirmado que os filmes analisados ao longo da presente dissertação não abordam diretamente os Ressonadores devido a época em que foram gravados (1976 - 2009) uma vez que, neste período, os Ressonadores não eram mais utilizados de forma protagonista no trato vocal. Contudo, Campo afirma que Molik estudava formas de reintroduzir os Ressonadores dentro de seu novo trato vocal, podendo inclusive surgir como ferramenta metodológica no desbloqueio vocal durante o trabalho com o improvisado vocal do *alfabeto do corpo*.

Quanto ao segundo capítulo “Partituras e Termos: Paralelos entre Grotowski e Molik” são realizados paralelos no que tange aos termos e exercícios criados por estes dois mestres. Estes paralelos facilitam a compreensão da práxis de Molik, que é pouco tratada academicamente (possuindo apenas o livro de Campo como referência), a partir do entendimento da prática de Grotowski, os quais possuem diversos livros e publicações acadêmicas debruçadas sobre o tema, proporcionando que o leitor compreenda Molik com as mesmas complexidades e paradoxos presentes em Grotowski.

Ressalta inclusive que termos como *impulso*, *corpo-vida* / *corpo-memória*, *Conjunctio Oppositorum* e exercícios como *plásticos* de Grotowski não foram compostos sozinhos e sim a partir do entrelaçamento de experiências de todos os integrantes do Teatro

Laboratório, confirmando estes como as principais influências e origens dos exercícios e termos trabalhados posteriormente por Molik.

Um exemplo dessas comparações é o paralelo entre o *alfabeto do corpo* de Molik e os *exercícios plásticos* de Mirecka. Foi observado que o repertório de movimentos, que nos *plásticos* é proveniente da seleção de detalhes precisos, no caso do *alfabeto* é proveniente das “letras”. O momento de improviso dos detalhes nos *exercícios plásticos* é chamado por Molik, durante o trabalho com o *alfabeto*, de busca no *desconhecido*. Durante essa busca improvisada, nos *plásticos* a alteração das dinâmicas rítmicas dos detalhes desbloquearia o *corpo-vida* do ator, já no *alfabeto* de Molik o que se desbloqueia é a voz e corpo do ator. Enquanto o *corpo-vida* de Grotowski é baseado no *impulso*, a voz “desbloqueada” ou *voz orgânica* de Molik é baseada na *Vida* encontrada.

Neste capítulo as informações adicionais adquiridas a partir da entrevista com Campo foram: Primeiro, a confirmação de que, para Campo, os termos *corpo-vida* e *Vida* de fato tratam do mesmo elemento, algo que até o momento da realização deste diálogo com o autor permanecia apenas como apontamentos e pistas. Ademais, Campo chega a afirmar que ambos os termos nasceram das práticas de Stanislavski.

A segunda informação apontada foi a de que o encontro com o *desconhecido*, pouco dissertado inclusive no livro de Campo, é na realidade apenas mais um dos momentos de improviso do *alfabeto do corpo*, contudo, o momento específico em que o ator deve “transcender” a estrutura física criada com as letras e encontrar uma *Vida*. Foi ressaltado por Campo que não há nada de “mitológico” acerca deste tema, afirmando que o *desconhecido* provém do simples fato do ator, que até então no máximo improvisava a ordem das letras durante o exercício, não saber o que esperar ao realizar este momento do *alfabeto*, porém, mesmo assim, Campo tende a considerar que de fato trata-se de uma ocasião um tanto “mágica”.

Quanto ao terceiro capítulo “Alfabeto do Corpo”, por meio da análise do documentário homônimo produzido por Campo, foram produzidas descrições dos movimentos de cada letra do *alfabeto* e de cada momento de improviso realizado por Parente durante o filme. A importância destas descrições está no fato destas ações do *alfabeto* serem retratadas apenas audiovisualmente e também por meio de fotos, possuindo assim, poucos registros escritos, principalmente em língua portuguesa, tanto compreendendo a movimentação de cada letra quanto expondo as trajetórias percorridas pelos atores ao longo dos improvisos físicos e vocais com as mesmas.

A partir das respostas de Campo na entrevista, nos trechos referentes a este tema, foi possível conferir que, na origem do *alfabeto do corpo*, até mesmo os movimentos que possuem inspirações no Tai Chi Chuan, Hatha Yoga e Pantomima, tais influências não são provenientes da prática de Molik com estas técnicas (com exceção da Pantomima Europeia), mas sim do convívio com os outros integrantes do Teatro Laboratório que possuíam algum cotidiano com estas práticas. Dessa forma, é ressaltada a retroalimentação de conhecimentos presentes no grupo democratizando suas criações como coletivas, ademais é apontado que praticamente todo o *alfabeto* foi criado por Molik a partir de sua experiência com o seu grupo e outras vivências.

Foi problematizado neste capítulo o paradoxo presente na técnica de Molik referente ao fato de se utilizar diversos exercícios voltados ao movimento sem qualquer predominância de produção vocal (como é o caso das letras do *alfabeto* com exceção do improvisado vocal) para “desbloquear” as vozes dos alunos. A partir da resposta de Campo no tocante a este tema, foi possível compreender que todas as letras do *alfabeto* visam desbloqueios físicos em áreas fundamentais na produção da voz, segundo Molik, sendo elas: a coluna vertebral, bacia, faringe e respiração.

Ademais, nesta mesma resposta foi possível observar toda uma parcela do *workshop* “Voz e Corpo” que não fora discutida no livro de Campo e nem é retratada nos filmes sobre Molik. Trata-se dos exercícios presentes no início do *workshop* e comumente repetidos em todas as manhãs, é o caso das práticas voltadas à respiração e do exercício chamado *dar uma voz*. Este importante exercício e inédito nos registros servem para que Molik verifique os bloqueios vocais dos alunos no início do *workshop* e possa, ao longo do curso, usá-lo para notar a progressão do desbloqueio que vem sendo realizado. Ter consciência deste exercício, saber de sua existência, diminui a sensação de “falta” sentida nos registros bibliográficos e audiovisuais desta técnica de Molik no quesito exercícios majoritariamente voltados à produção vocal e vocalizações.

Agora quanto ao quarto e último capítulo “Desbloqueio Vocal”, na tentativa de fornecer um acesso palpável deste momento denominado “xamânico” da técnica de Molik, foram reunidos todos os registros audiovisuais e bibliográficos referentes a condução de Molik tanto em exercícios focados no aluno individualmente quanto nos que abrangem todo o grupo. Também foram realizadas descrições acerca de cada momento dos filmes *Acting Therapy (1976)* e *Dyrygent (2006)* que retratam Molik conduzindo seus alunos, ressalta-se que esta descrição é de suma importância uma vez que, nos registros bibliográficos acerca da condução de Molik, é comum ser apresentado o problema do aluno (voz bloqueada na

laringe, por exemplo) e o objetivo de Molik para com o aluno (trabalhar em cima da laringe), mas o “como” dificilmente é abordado devido ser este um trabalho pessoal e de mútua troca em que cada aluno precisará ser conduzido por uma trajetória diferente para desbloquear a voz.

A partir desta reunião de conteúdos e da entrevista realizada com Campo, foram expostas as seguintes ferramentas metodológicas utilizadas por Molik ao tentar desbloquear uma voz ou ajudar o aluno a encontrar uma *Vida*: Instruções acerca do funcionamento do exercício e da produção vocal; direções de cena, movimento e voz; provocações psicológicas; interferências físicas leves como toque em pontos para direcionar a atenção; interferências físicas contundentes, no caso dos momentos em que Molik agarra, puxa, empurra ou força o corpo do aluno; modificações na postura do corpo; trabalhos em cima de alguma respiração específica; alongar alguns pontos do corpo aluno; realizar um trabalho específico com ritmos, modificando-os; Por vezes dirigir-se ao aluno no nível da emoção.

Ressalta-se que a reunião e exposição destas ferramentas metodológicas, que nem abordam todas as possibilidades, não foram realizadas intuindo que o leitor pudesse reproduzi-las somente por tomar conhecimento neste registro bibliográfico, mas serve para que se possa compreender a abrangência das diversas ações a serem realizadas pelo condutor durante os exercícios.

Ademais, este capítulo se aprofunda no exercício retratado nos minutos finais do filme *Dyrygent (2006)* que retrata um importante exercício de finalização de curso, exercício este cujo seu nome somente foi revelado nesta entrevista exclusiva com Campo, o chamado *levitação*. A presente pesquisa, a partir desta entrevista, também apontou este exercício como o registro do resultado mais evidente da técnica de Molik demonstrando o que os alunos podem alcançar a partir do *workshop* e considerando a sonoridade desses registros retratando o que Molik considerava como “Voz Aberta”, “Plena” ou “desbloqueada”.

Também foi graças a esta entrevista que este quarto capítulo compreendeu a forma como os conhecimentos referentes a técnica de Molik devem ser passados à frente, seguindo sempre a “tradição na transmissão de conhecimento” pontuada pelos autores. Campo inclusive deixa claro que há sim a possibilidade de se aprender a forma como Molik enxergava os bloqueios vocais e físicos nos alunos bem como o caminho que deve ser seguido para desbloqueá-los, sendo que somente é possível apreender a partir da práxis deste princípio metodológico de forma presencial acompanhando cotidianamente o mestre, que o ensina por meio da oralidade. É esta a “tradição” tão comentada, a mesma que tanto Parente

quanto Campo abraçaram e que os tornaram capacitados a seguirem difundindo os ensinamentos de seu mestre, Molik.

Então a questão ainda é a tradição que, de fato, significa literalmente transmissão. [...] O problema reside em como manter essa tradição viva, como é possível não imitar, mas ainda ser criativo, estando presente no trabalho, não apenas como cópia, como reprodução de algo ou alguém. (CAMPO, 2012:127 e 128)

Como manter essa tradição viva? Esta importante indagação de Campo reflete em uma problemática a ser explorada como reflexão final desta dissertação. Mesmo selecionando um escopo de registros bibliográficos e audiovisuais, mesmo relacionando os momentos entre estes registros que tratam do mesmo tema; mesmo ilustrando as palavras dos livros pelas imagens dos filmes e documentários; e até mesmo tendo contato atual com o autor do livro base destas técnicas escrito há 10 anos, podendo atualizar informações e aprofundar outras que até então haviam recebido pouco espaço, ainda assim há chances de não ser possível o pesquisador, após o contato com todo este material, ser capaz de reproduzir ou ensinar esta práxis de Molik. A menos que este passe pela “tradição” comentada.

Isto resulta em uma natural dificuldade de se difundir estas técnicas, o alcance a pessoas de diversas nacionalidades se torna restrito a aquelas que podem chegar até os atuais mestres ou pelo menos aqueles que obtiveram algum contato com o *workshop* “Voz e Corpo” e outros cursos provenientes dessa prática. A presente dissertação elucubra que talvez seja neste local em que a pesquisa acadêmica atuaria ao entrar em contato com esta linha, contudo, Campo e Molik apontam diferenças metodológicas presentes entre os tratos que estes possuem acerca da práxis artística e a forma como as faculdades e escolas de teatro comumente (na perspectiva dos autores) abordam esses processos. Assim ocorreu o fim do diálogo que aborda tais questões:

CAMPO: Então, se na sua opinião existem poucas escolas de teatro boas e poucos departamentos de teatro e quase nenhum mestre, como subsiste a arte do ator?

MOLIK: A tradição. Siga a tradição. Apenas isso. Todos trazem algo novo para a tradição e, dessa maneira, ela continua existindo. É muito simples. Não há mais nada a dizer (2012:69)

Esta perspectiva particular de Molik parece condizer com sua própria trajetória artística. Este até considera as universidades e escolas de teatro como ponto de partida, afinal o mesmo frequentou as de sua época e parte de suas primeiras experiências no teatro foram a partir destes locais. Contudo Molik alega não acreditar que existam muitos espaços destes

considerados como “um bom caminho”, o que também reflete no fato de que o próprio Molik parece desconsiderar parte dos conhecimentos ao qual teve acesso durante seu tempo nas escolas de teatro, principalmente no que diz respeito ao trabalho vocal. Isto no sentido de este contato que Molik teve não chegar a influenciá-lo ao longo de seu período de trabalho com Grotowski, com o Teatro Laboratório e em seus *workshops* solos, mas de toda maneira lhe garantiu experiência teatral o bastante pra ser o único “ator mais profissionalizado” dos primeiros anos do Teatro Laboratório.

Quanto aos mestres, Molik também se mostra reticente a acreditar na existência de muitos, afinal este não parece reverenciar a muitos outros mestres além do próprio Grotowski ao qual seguiu por anos. Tudo isso parece estar ligado à "tradição" a qual Molik segue que, a partir do “trabalho sobre si” constitui sua própria práxis artística ao mesmo tempo em que parece pertencer a uma linha de outras tradições. Campo, na busca por esta mesma tradição ao qual também se afeiçoa, comenta acerca de se seguir um mestre e expõe suas próprias críticas dentro do sistema acadêmico ao qual está inserido, a partir disso reflete:

Estou pensando sobre imitação e invenção, em como seguir um mestre. Esta é provavelmente a única maneira de aprender na prática a arte do ator, principalmente nos nossos tempos, já que os lugares de treinamento estão infestados com estas abordagens pós-modernas, como os “estudos da performance”, teorias pós-dramáticas e outras modas acadêmicas que têm como consequência o desaparecimento gradual da pesquisa específica acerca da nossa arte, tanto na teoria quanto na prática. Agora qualquer tipo da chamada "performance" é facilmente aceita e substitui o teatro em quase todos os lugares. (2012:127)

Estas opiniões particulares de Campo que, em certa instância acompanha um pouco o raciocínio de Molik, parecem refletir na própria busca por um “Teatro Pobre” realizada por Grotowski que, em sua época por volta dos anos 70, criticava o pensamento socialmente instaurado de que o teatro seria a “somatória de todas as artes”. Para ele, nesta busca pelo Teatro Pobre, sua pesquisa com o Teatro Laboratório deveria focar nas práticas “originárias” do teatro, no “trabalho sobre si”, focando nas ferramentas do ator como sendo esta a essência da arte teatral. Não o “Teatro Rico” que abrange todas as artes, mas o Teatro Pobre focado puramente na arte teatral. As críticas de Campo para com a academia e as abordagens pós-modernas parecem ser influenciadas por esta filosofia de Grotowski. Campo embasa esta sua perspectiva refletindo acerca da transmissão de conhecimento seguida por esta linha grotowskiana a qual se afeiçoa:

Aqui estamos na região das culturas não ortodoxas ou das tradições ocultas a que pertence a arte do performer que o próprio Grotowski recuperou depois de todas

essas explorações. A questão é a diferença entre a transmissão horizontal da cultura (institucionalizada), que oferece um corpo de ideias controlado, homogêneo e passível de reprodução, e a cultura vertical, que envolve uma relação orgânica entre o mestre e o aprendiz. (2012:128)

Campo parece considerar que parte do ensino acadêmico pertence a uma “transmissão horizontal da cultura” passível de reprodução e, portanto, de criação de manuais práticos que difundem estes conhecimentos, enquanto que a linha grotowskiana a qual compartilha parece estar ligada à “cultura vertical” que envolve a relação “orgânica” ou até mesmo “tradicional”, na perspectiva de Molik, entre o mestre e o aluno. Ressalta-se que tanto as críticas de Molik e Campo realizadas por volta dos anos 2000, e as críticas de Grotowski realizadas por volta da década de 70 retratam apenas a perspectiva desses autores acerca da práxis artísticas o que reflete nas incomuns trajetórias que os mesmos obtiveram ao longo de sua história nas artes.

Por outro lado, frisa-se aqui a importância do papel acadêmico dentro da transmissão deste conhecimento, uma vez que, sem a Universidade de Brasília, por exemplo, um pesquisador brasileiro como eu em pleno 2020 dificilmente teria acesso aos conhecimentos construídos por Molik na Polônia, meio século antes, desde os anos 70. A reflexão puxada pelas considerações finais desta dissertação aponta para a importância da academia em possibilitar que o público tome conhecimento destas técnicas, que estes possuam um extenso material registrado tanto bibliograficamente quanto audiovisualmente em torno do assunto, não para que esta seja reproduzida dentro da “transmissão horizontal da cultura” que nada possui de errado, contudo não se encaixa para esta práxis em específico. A pesquisa acadêmica pode proporcionar o direcionamento para que o pesquisador encontre a “cultura vertical” ou até a “tradição” à qual estas técnicas de Molik estão atreladas de forma a estimular os alunos a despontarem mundo afora na busca pelos atuais mestres.

O importante papel acadêmico em difundir esse conhecimento não precisa ser destinado a espalhar esta técnica para o maior número de pessoas possíveis universalizando-a, afinal este nunca foi o objetivo de Grotowski e Molik. Contudo, como comentado anteriormente, a dificuldade de se transmitir este conhecimento devido a “tradição” e sua “cultura vertical” pode vir a proporcionar o perigo de essas práticas acabarem desaparecendo ao longo dos anos. Dentro deste impasse, é possível que um dos papéis da academia seja justamente manter registradas estas técnicas para a posterioridade, atingindo não necessariamente a todos, mas aqueles que como eu, décadas após o surgimento dessa práxis, sentiu muitas de suas inquietações artísticas sendo representadas, respondidas e até ampliadas pelas pesquisas de Grotowski, Molik, Campo, Parente e muitos outros.

## 6º Relato Pessoal

Uma afirmativa que acredito poder realizar após fazer o curso *from ember to a flame* é a de que o Instituto Grotowski, ao menos no escopo deste *workshop*, parece buscar manter a mesma tradição na transmissão do conhecimento a qual Molik e Grotowski seguiam. Sinto, inclusive, que no caso deste curso, por ser ministrado em *Brzezinka*, na mesma chácara que o grupo de Grotowski realizou diversas imersões, também busca transmitir aos alunos ao menos uma fração da experiência de grupo experienciada pelo Teatro Laboratório.

Realizo essas afirmações devido a forma como o curso é estruturado e como o conhecimento é passado para nós alunos. Éramos pessoas completamente diferentes dos quatro cantos do mundo, e por 11 dias dividimos todas as tarefas da casa sendo estas: lavar os banheiros, limpar os ambientes sociais (cozinha, sala, salão de ensaio), cozinhar as refeições e cortar a lenha que vai para as lareiras, afinal estávamos na Polônia, local aonde mesmo no verão, a temperatura nas manhãs chegavam a 3º devida a umidade da floresta. Podíamos escolher qual função ocupar e eu, particularmente, apreciava cortar a lenha, trabalho realizado ao ar livre por volta das 7h da manhã.

Os cantos, como comentado anteriormente, eram passados pela oralidade, nós os repetimos após as demonstrações de Joanna, não possuíamos partituras ou gravações da melodia. Na realidade, nem sequer sabíamos o significado das palavras que cantávamos, pois o exercício com estes cantos não parecia ser sobre o que eu estou dizendo com o que canto, mas como eu me afeto e afeto o outro a partir dessas vibrações provocadas pela voz. Os exercícios de Aikido, executados religiosamente após o almoço todos os dias, exigiam este treinamento cotidiano junto ao mestre, que no caso, era o professor Przemysław que por sua vez é graduado em 2º DAN (mestre faixa preta).

Vivíamos como uma família, cantávamos um canto polonês para anunciar aos outros que o jantar ou o almoço estava pronto, estávamos completamente isolados do mundo, sem internet ou sinal de celular. Para conseguir qualquer contato com o resto do mundo, era preciso andar pela floresta até encontrar a estrada para obter sinal. Este isolamento juntamente as práticas cotidianas, aos momentos de interação social nas refeições e no pós-aula, e a forma como transmitiam este conhecimento me proporcionou sentir, mesmo que de maneira breve, o cotidiano daqueles artistas do Teatro Laboratório que realizaram tantas vivências e imersões no centro de *Brzezinka*.



## BIBLIOGRAFIA

ALLAIN, Paul. **IN MEMORIAM: Zygmunt Molik (1930-2010)**. Segal Theatre Center Fall. New York, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Construção Verbal**. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BIXLER, Brenna. **Louis Armstrong: Pushing the Jazz Idiom**. Ed. Bellefont: American Music, 2017.

FERREIRA, Aurélio. **Aurélio Júnior: Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. 2º Ed. Curitiba: Positivo, 2011.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & companhia: Origens e Legados**. Ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

FURLANETE, Sandra Parra. **De Ressonadores a Vibradores de Grotowski: renomear o conhecido para conhecer o novo**. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Associação Nacional de História, ANPUH. São Leopoldo - RS, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971; Prefácio de Peter Brook.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LIGNELLI, César. **Sons E(m) Cena: Parâmetros do Som**. Ed. Dulcina. Brasília, 2014.

LIMA, Tatiana Motta. **Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória**. Revista Sala Preta. São Paulo, v. 9, p. 159-170, nov. 2009. e-ISSN: 2238- 3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57399>. Acesso em: 9 de julho de 2020.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **Diálogos entre o Impulso, nas pesquisas de Jerzy Grotowski, e a proposta de um corpo limiar, na busca por processos criativos orgânicos e precisão cênica para além dos códigos**. Anais do Seminário Internacional Grotowski 2019: uma cultura ativa [recurso eletrônico] / organizadores: Tatiana Motta Lima, Luciano Matricardi. – Recife: Even3 Publicações, 2021.

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **O Corpo Limiar e a Passagem de Impulsos como elementos de precisão cênica: processos criativos entre a Dança e o Teatro de Jerzy Grotowski**. Dissertação de Mestrado. Ouro Preto, 2017.

MARSOLA, Mônica. BAÊ, Tutti. **Canto: Uma Expressão: Princípios Básicos de Técnica vocal**. Ed. São Paulo. Irmãos Vitale, 2000.

MOLIK, Zygmunt; CAMPO, Giuliano **Treino de Voz e Corpo de Zygmunt Molik - O Legado de Jerzy Grotowski**. Ed. São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2012.

MORAES, Alexander Evaristo Araújo de. **Entre a precisão e espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Minas Gerais. UFMG, 2008.

MCKINNEY, James C. The diagnosis and correction of vocal faults. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc. 2005.

MILLER, Richard. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books/ Macmillan, 1993.

OLINTO, Lídia.; BONFITTO, Matteo. **A intersecção entre reprodutibilidade e espontaneidade no trabalho do ator**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 20, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013119>. Acesso em: 24 set. 2022.

OLINTO, Lídia. **O Paradoxo da precisão cênica: reflexões sobre a relação reprodutibilidade-espontaneidade no trabalho do ator**. *Manuscritica: Revista De Crítica Genética*, (21). Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177699>. São Paulo. 2011.

REGINALDO, Evelin. **O corpo não tem memória, o corpo é memória**. Anais do Seminário Internacional Grotowski 2019: uma cultura ativa [recurso eletrônico] / organizadores: Tatiana Motta Lima, Luciano Matricardi. – Recife: Even3 Publicações, 2021.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Ed. London and New York: Routledge, 2008.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski Sobre as Ações Físicas**. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

SUNDBERG, Johan. **Vocal fold vibration patterns and phonatory modes**. IN: STLQPSR, v. 35, n. 2-3, 1994.

SCHAFFER, Raymond. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London and New York: Routledge, 1997.

## APÊNDICE A - Entrevista traduzida

**MAGALHÃES:** Olá Giuliano! Gostaria de começar agradecendo por se mostrar bastante disponível e atencioso para com esta entrevista. Queria acrescentar que é de grande importância para essa dissertação uma entrevista com o escritor do livro base da pesquisa. E para mim, é bastante especial conhecê-lo, um artista que venho acompanhando apenas por livros e que posso ter o privilégio de um contato quase presencial repleto de trocas de conhecimento artístico. Gostaria de me apresentar, sou Pablo Magalhães, ator brasileiro e mestrando pela Universidade de Brasília. Sempre tive um certo apreço pelos estudos da voz do ator em cena, e me sentia atraído por técnicas que estudassem a voz em conjunto ao corpo, ou mais precisamente, a voz junto ao movimento. Em meio as minhas pesquisas, estimulado pelo estilo de trabalho artístico de Grotowski e seus registros bibliográficos, encontrei Zygmunt Molik, que atraiu minha atenção para as técnicas vocais que desenvolveu para si e para o Teatro Laboratório. Na busca por informações sobre Molik encontrei você, Giuliano, e seu excelente registro reunindo entrevistas com Molik e filmes documentais sobre seu trabalho no Teatro Laboratório e no *workshop* Voz e Corpo. Devido a esta reunião de informações acerca de uma técnica que parecia trabalhar a voz da forma como eu buscava, o seu livro “Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik” se tornou a base da minha pesquisa de mestrado e passei a direcioná-la para essa técnica de Molik. Na trajetória desta pesquisa visitei o Instituto Grotowski e realizei um de seus cursos de verão que, inclusive, possuía um trabalho vocal com exercícios que me lembraram os de Molik, percorridos em seu livro. Ademais, realizei revisões bibliográficas de livros sobre Grotowski e o Teatro Laboratório e analisei a fundo o seu livro e o CD disponibilizado com os documentários de Molik. Pude notar que tanto na prática como, em especial, na teoria Grotowski, Molik, Barba e até você pareciam relutantes à uma dicionarização deste trabalho artístico de forma que sempre ressaltavam uma aversão a criação de um “manual” com esta técnica. Compreendi inclusive que a busca por uma escrita dialógica utilizando de entrevistas para tratar deste trabalho, se mostrou como uma alternativa de escrita que não resultava em um manual mas em discussões e reflexões acerca do tema. Devido a isso decidi seguir por um caminho convergente e planejei entrevistas tanto com você quanto com os professores que tive na Polônia e, possivelmente, com Jorge Parente uma vez que este foi escolhido por Molik para realizar o *alfabeto do corpo* em seu Documentário. Gostaria de dizer que busco por meio desta nossa entrevista não dicionarizar o trabalho mas promover discussões, reflexões e perspectivas

acerca desta técnica. Por fim, para darmos início gostaria de começar conhecendo um pouco sobre você, em que áreas artísticas tem trabalhado e, principalmente, como é sua relação atualmente com este trabalho de Molik.

**CAMPO:** De volta à pedagogia original na maiêutica, Platão, Sócrates, quando você entende que é esta forma dialógica que dá a oportunidade de chegar a alguma verdade, em vez de deixar alguém dizer o que está certo ou errado ou o caminho que você tem que seguir porque esta não é a forma de aprender realmente. Há outra coisa, quando se trata de escrever, há um problema com que tipo de abordagem você tem quando quer ensinar ou aprender alguma coisa. A ideia de que aprendemos dos livros, é claro que aprendemos dos livros, mas há uma limitação nos textos escritos e há algumas tradições que são alternativas a isto. Você pode voltar aos tempos antigos, outras culturas, culturas indígenas, era muito claro que o tipo de abordagem demonstra que o conhecimento real vem com comunicação direta, algo que está vivo, especialmente com a *Vida*, então é uma ilusão que você pode traduzir tudo, todo o seu ser, sua presença, um contato direto com alguém em um texto escrito. É claro que você recebe algo, mas você realmente perde muito. Stanislavsky criou um texto "o trabalho do ator sobre si mesmo", simulando o que estava acontecendo no processo de ensino ou no intercâmbio entre mestres e estudantes, esse tipo de livro não é um manual ou algo para ser lido, mas para ser vivido. Fabiene chamou este "Teatro em forma de livros". Portanto, é mais uma experiência teatral ou uma experiência viva do que um típico manual ou manual com uma receita. Stanislavski é famoso por ter criado um sistema, mas mesmo nesta ideia de sistema ele evitou ter um sistema que você poderia usar como receita. Essa é a outra coisa que aconteceu. Talvez, na tradução americana, eles tenham usado a primeira parte do sistema por razões históricas. Stanislavski ainda fez tentativas, encontrou obstáculos e mudou as abordagens. Sempre foi um processo lá, não algo que se descobre simplesmente dizendo "é isto! e agora você segue a receita". Então é isso, o que eu tentei fazer no livro com Molik foi seguir este tipo de caminho. Uso todas as gravações e tudo é preciso, mas a forma como o livro é organizado e editado é fictícia. Ele é fictício. Eu não tive nove aulas com Molik. Não funcionou assim na realidade, mas isso foi para permitir a criação de um texto como Stanislavski fez porque ele usou notas, ele não gravou tudo e colocou tudo no papel. Ele usou algumas notas para criar um texto que pudesse ser usado para alguns objetivos específicos, e essa é a operação. Eu tento ter este livro como uma espécie de instrumento vivo. Então, é essa a ideia. E Sócrates nunca escreveu um texto. Foi Platão, que, você sabe, usou os ensinamentos de Sócrates. Ele [Sócrates] era contra a escrita. Todas as próprias

culturas podiam escrever todo o enorme, você sabe, corpo de conhecimento da própria cultura. Mas eles se recusaram. Eles não o queriam porque seria um mal-entendido da comunicação real. Temos sorte de ter muitas das fontes originais, mas não podemos cometer o erro de acreditar que o que podemos ler é o mesmo que o ensino, não é. É, você sabe, é uma impressão do mesmo. Mas há outra coisa que temos que considerar: A educação cultural que se baseia em textos e livros é bastante contemporânea, quero dizer, foi estabelecida no século XIX com o estabelecimento, digamos, do burguês. Poder e cultura. Sua ideia de ter escolas com aulas, com pessoas sentadas em uma mesa em uma disciplina, que é o espelho de suas regras militares, essa é a origem disso. Assim, o conhecimento foi baseado unicamente na leitura do texto. E isto foi questionado por muitos, especialmente durante a Revolução Russa, por exemplo, alguns educadores e alguns pedagogos quiseram desafiar isto e mudar a maneira como poderíamos abordar o conhecimento. Focalizando mais o trabalho nas atividades físicas em vez de ser uma aula sentada lendo livros. Além disso, até Tolstoi, que foi a principal inspiração, a propósito, para Stanislawski, etc. Ele foi um dos fundadores da pedagogia moderna, e criou uma colônia onde seus alunos estavam em contato com a natureza. Então o trabalho com este tipo de vertente pedagógica no teatro e além do teatro, mas começando com o teatro e a arte, pretende ter um impacto muito além do campo. É uma maneira de reconsiderar a transmissão, o conhecimento, a maneira como crescemos como seres humanos, basicamente.

Trabalho há anos com Molik quando estava trabalhando no livro. Eu o conheci antes, a primeira vez que conheci Molik foi na Polônia. E então nos encontramos para o livro. Eu o convidei para dirigir oficinas quando eu estava na Universidade de Kent. Quando eu estava dirigindo o projeto Grotowski britânico, era um grande projeto internacional, um projeto de 3 anos. Eu era um pesquisador associado gerenciando todo o trabalho prático. O diretor era o Professor Polar Lane. Uma dessas atividades era trabalhar com Molik, então convidei Molik para ir à Inglaterra, nós trabalhamos juntos. Fui à Polônia várias vezes. Quero dizer não só Molik, mas também Mirecka e muitas outras. Mas com Molik eu desenvolvi um relacionamento muito estreito. Quando era seu aluno, eu estava trabalhando como ator, trabalhando como diretor. Na verdade, inicialmente eu estava trabalhando como escritor de quadrinhos. Estava estudando direito, depois deixei o direito quando abriram o Departamento de DAMS. Este é um departamento de teatro, cinema, estudos cinematográficos e arte em Roma. Então eu me mudei, não terminei o Direito, mudei para o DAMS e tive alguns excelentes mentores e professores, em particular o Professor Frank Ruffini, que é meu mentor especialmente na Academia. Mas lembro-me quando ele mostrou pela primeira vez o filme

de Acrópolis... Isso realmente me explodiu a cabeça. Foi algo absolutamente especial. É também um filme lindo. A maneira como foi filmado já estava em experimentação porque é absolutamente impossível, novamente, traduzir para outra língua uma apresentação ao vivo, mas isso é um exemplo fantástico de como se pode fazer isso. Especialmente o trabalho de Molik. Quer dizer, ele faz algo absolutamente mágico. Você pode ver em alguns momentos o que Grotowski significava como um "ato total". O ator e o trabalho vocal. Agora, nesta famosa última procissão com todos, todos os atores que estão cantando esta ladainha, entrando alegremente na câmara de gás, é isso que estamos fazendo. É um dos melhores momentos do teatro. Você ainda pode apreciá-lo através do filme. Fiquei muito impressionado com isso. Então você pode imaginar, quando tive a oportunidade de trabalhar com ele, como foi importante para mim, foi uma das razões pelas quais estou fazendo esta profissão, sabe?

Mas Molik era um personagem muito interessante. Muitas pessoas tentam produzir alguns materiais a partir do Molik que poderiam circular, mas nenhum deles foi realmente bem sucedido. Porque Molik nunca gostava muito de falar. Eu sei que o trouxe em várias publicações, mas ele não queria dizer quase nada. Simplesmente, não falava. E ele tinha uma abordagem muito simples. Aparentemente, não. Mas a questão é que ele era sempre extremamente honesto. Extremamente. Quero dizer, radicalmente honesto e radicalmente preciso. Portanto, ele não é alguém que começa a falar de lembranças na vida. Ele apenas o vê e diz apenas algumas palavras. Portanto, foi muito difícil comunicar em nosso trabalho de uma forma institucional, clássica e normal. Você precisa encontrar outras estratégias, você sabe. Eu desenvolvi uma conexão muito forte com ele. A propósito, ele gostou da minha voz. Tive a oportunidade de cantar para ele. Lembro-me que ele, muitas vezes, quando nos encontrávamos durante o almoço ou em algumas situações informais, me pedia para cantar. Foi a época mais divertida. Tão bem, estes são apenas episódios agora. Então agora, infelizmente, o livro foi publicado, é muito estranho, você sabe, foi publicado logo quando Molik estava morrendo. Então eu sinto algo, um pouco de dor, porque nós trabalhamos durante anos. Ele estava muito interessado no livro e para ele foi como a última peça do legado. Nós terminamos o livro, terminamos tudo. Estava pronto, mas ele morreu antes... não podíamos, sabe, curtir o livro juntos e ir por aí apresentando o livro e fazendo *workshops* juntos. Mas é realmente o último legado que ele deixou. É claro que também Jorge Parente faz muito trabalho. Agora eu ainda sinto uma espécie de responsabilidade de continuar de alguma forma este caminho. Mas à minha maneira, não estou, é claro, fingindo ser Molik de qualquer maneira, mas tentando manter o trabalho, e fazendo o que é importante para manter

o trabalho vivo. Assim, tenho ensinado, falado sobre Molik, feito muitas apresentações, conferências e trabalho prático. Agora estamos realizando *workshops* em muitos, muitos lugares ao longo dos anos, como no Teatro de Arte de Moscou, e na Itália, na Universidade para grupos teatrais. No Brasil, fiz muitos *workshops* em todo o país em muitos, muitos lugares diferentes, universidades para indivíduos, para empresas. Também vivi seis meses no Rio de Janeiro porque estava visitando professores na UNIRIO. Também dirigi uma peça teatral para os estudantes de lá. E enquanto lá estive, viajei muito porque havia muitos lugares que me convidaram a ir como na Bahia. Acho que Uberlândia foi o primeiro, sim, um lugar agradável, pessoas simpáticas, pessoas muito simpáticas.

Algumas vezes introduzo o *alfabeto do corpo* em meus cursos, mas isso não é algo que se use de forma sistemática, pois não quero impor como parte dos programas. Eu o uso quando sinto que pode funcionar, quando os alunos são receptivos a ele porque também é difícil colocar este princípio metodológico como um dos muitos princípios que você discute quando ensina. Parte dele é porque é muito pessoal e parte porque não pode ser confundido com outros tipos de técnicas de atuação que usamos, porque não é uma técnica de atuação. É muito benéfica para os atores. Não estou dizendo que não é. É muito importante para a compreensão de como é a abordagem grotowskiana. Mas o objetivo do *alfabeto do corpo* não é produzir treinamento para atores. Isso é muito importante. O *alfabeto do corpo* e todo o trabalho da voz e do corpo de Molik não é apenas para atores. Porque a voz e o trabalho corporal é aberto a qualquer pessoa. A questão é essa: não é para profissionais, é para seres humanos de qualquer tipo, qualquer qualidade, qualquer habilidade, idade, sexo, não há limitação. Uma das coisas que Molik realmente apontou foi a diferença entre o tipo de treinamento que ele desenvolveu e o treinamento como o de Richard Cieslak. Agora o treinamento de Richard Cieslak é absolutamente incrível. Será que você já assistiu ao filme que foi produzido pelo Teatro Odin com o treinamento de Richard Cieslak? ele é muito famoso. É algo incrível, mas o problema é que para seguir este tipo de exercícios físicos, você precisa ser uma espécie de atleta, você precisa ser jovem, extremamente habilidoso e ser muito capaz de fazer este tipo de exercícios físicos incríveis. O trabalho com Molik é muito diferente. Como não há obstáculos significativos para que alguém faça os exercícios, suas ações ou letras do alfabeto, talvez alguns deles possam ser complicados, mas não precisa ser essencial fazer todos eles.

Assim, basicamente todos foram aceitos como estudantes de Molik, isso aconteceu comigo, e com estudantes de qualquer formação, sabe, advogados, senhoras de qualquer formação. É claro que a maioria deles eram jovens atores ou estudantes, mas em muitos casos eram

peessoas que não seriam capazes de fazer nenhum exercício físico ou vocal particularmente estressante. A questão é descobrir sua voz, descobrir que você tem uma voz. A questão é essa. Portanto, isso é para todos. Até mesmo cantores profissionais, até mesmo cantores de ópera que sabem tudo sobre voz, tecnicamente. Mas isso não significa que eles tinham uma voz aberta que se conecta à *Vida* com "V maiúsculo", como Molik costumava dizer. E acredite em mim, este trabalho muda a vida das pessoas. O momento em que alguém descobre que tem uma vida. Alguma coisa acontece no Organismo, na pessoa. É absolutamente verdade, possui funcionalidade, é verdade! Porque a voz, uma vez aberta, é um canal direto para a interioridade e para as emoções. Para a verdade de si mesmo, você descobre a si mesmo. Algo acontece lá, você sabe que algo acontece. Isso transforma a vida das pessoas.

**MAGALHÃES:** Decidi iniciar meu mestrado de forma um tanto curiosa, tratando de um tema que parece ter sido deixado de lado por Molik e Grotowski após certo tempo. Gostaria de tratar dos Ressonadores, uma técnica que inicialmente parecia promissora, mas que após os novos direcionamentos do trabalho no teatro laboratório na busca pelo teatro pobre, pareceu ter sido “abandonada”. Grotowski e Molik alegavam que trabalhar os ressonadores após certo tempo estava guiando a atenção do ator para o lugar errado. Molik inclusive chegou a denominá-los como “Coisas Óbvias” utilizando isto como uma motivação para o abandono da técnica. Contudo, enquanto ainda eram estudados da forma como foram concebidos, os Ressonadores de Grotowski possuíam alguns registros bibliográficos e de acordo com eles e com algumas passagens de seu livro pude notar convergências e até divergências entre Molik e Grotowski acerca do tema.

Dentro dessas divergências entre Grotowski e Molik, pude notar uma quanto ao uso do ressonador occipital em relação ao registro La Nuque comentado por Molik. Grotowski parecia acreditar que o Ressonador Occipital era o ressonador que produzia os registros mais agudos e uma maior ampliação vocal, já Molik parecia confiar estas possibilidades ao registro La Nuque. Você acredita que esta seja apenas uma diferente abordagem do mesmo ressonador? Ou, possivelmente, seria o La Nuque um ressonador aparte muito utilizado por Molik que não apareceu nos registros de Grotowski? Como era a forma que Molik trabalhava com este ressonador?

**CAMPO:** OK, então eu acho que temos alguns problemas, alguns são técnicos, outros não são técnicos e se relacionam com a história dessas duas grandes figuras. Portanto, uma coisa



a entender é que no Teatro Laboratório o único profissional foi Molik, como ator. Os outros eram todos muito, muito jovens, Molik era um pouco mais velho que os outros e ele já tinha algumas experiências. Ele estava trabalhando como ator, mas também como um "recitador". Isso significa que era uma forma particular de contar histórias que era usada na época na Polônia em espaços abertos. Ele costumava promover algumas ofertas de trabalho para fábricas de aço. Assim, ele ia viajar pelo país com um acordeonista e algum outro pequeno grupo pago pelo governo para convencer as pessoas. Havia esta grande oportunidade, as pessoas ficavam comovidas com isto, talvez uma espécie de poemas, usando algum texto. Então ele já estava usando a voz de uma maneira muito profissional e estava fazendo teatro na época. Ele era o único que tinha alguma experiência profissional na área. Grotowski começou na escola de teatro, inicialmente como ator de fato, depois como diretor, mas nunca atuou realmente. Claro que ele foi para Moscou, depois estudou em Moscou, mas quando voltou à Polônia, ele criou a companhia após o impulso dado por Ludwik Flaszen, que foi o criador original do teatro de laboratório, eles (a companhia) não tinham nenhuma experiência, nenhum deles. Grotowski escolheu atores não experientes daqui e dali, incluindo Rena Mirecka. Molik era o único com alguma experiência. Assim, a fase inicial foi a de criar um treinamento. Grotowski tinha idéias muito fortes sobre o que fazer, mesmo quando era muito jovem, inexperiente, mas já era claramente um líder e um guia para os outros e assim todos os membros do grupo, em particular Molik e Mirecka disseram, você sabe, "nós pularíamos no fogo, por Grotowski". Mesmo se ele fosse mais velho do que Grotowski. Grotowski foi claramente aquele que inspirou os outros. Mas de forma "técnica" Molik era o mais experiente deles. Assim, quando desenvolveram as diferentes técnicas, eles estavam criando um teatro de laboratório. É uma forma muito específica de organizar uma companhia onde o treinamento é organizado por alguns membros da companhia dentro da empresa. Você tem que estar ciente de que estamos falando dos anos 50, você sabe, as pessoas não tinham a oportunidade de ir a oficinas, ao redor do mundo ou convidar pessoas especiais, pense na Polônia naquela época. Portanto, eles tinham que usar as fontes que tinham para criar algo inovador e diferente. O primeiro treinamento físico que desenvolveram foi através de um livro de treinamento militar dos Fuzileiros navais americanos. Sim. Então, eles apenas seguiram os números e isso começou a acontecer. Só para lhes dar uma ideia. Então, eles dividiram as diferentes disciplinas, Mirecka estava liderando os *exercícios plásticos*, mais tarde Cieslak estava lidando com o tipo de trabalho físico ginástico, Cynkutis trabalhando no ritmo e Molik trabalhando na voz. Assim, basicamente tudo que eles criaram foi criado por eles mesmos com Grotowski. Dessa forma, durante todo o período de estabelecimento do

treinamento, é difícil distinguir, mas eu diria que Molik é o protagonista no estabelecimento do treinamento vocal, não Grotowski. É claro que Grotowski, com esta enorme mente e habilidades, foi instrumental, foi uma orientação, e eu diria também um aprendiz rápido. Eu diria que eles criaram eles estão treinando juntos, quero dizer logicamente, mas eu não quero discutir com Molik (risos). Mas de qualquer forma, todo o trabalho com todos os ressonadores, é claro, foi o trabalho de Molik que vem de uma tradição. O trabalho com os ressonadores está sendo usado por centenas de anos, se não milênios. É típico dos cantores de ópera. Portanto, quando você entra na técnica específica, posso contar minha idéia ou a experiência que tenho, mas não temos Molik ou Grotowski e perguntar-lhes sobre isso. Mas o que posso lhes dizer é que o tom mais alto que era um interesse específico de Grotowski na verdade era do topo da cabeça e isto foi derivado por alguma informação, algo que ele obteve da ópera chinesa. Embora Molik esteja muito mais enraizado no teatro e nas experiências europeias, ele não tem realmente esse tipo de intercâmbio. Por exemplo, Yoga, Hatha-yoga, Grotowski sempre foi um praticante de yoga. E também Richard Cieslak, o trabalho que ele fez com Grotowski, você vê que é basicamente o desenvolvimento dinâmico da Hatha-yoga. Molik usou apenas alguns deles. Ele nunca. Ele nunca lidou realmente com isso. Ele não estava próximo de outras culturas. A questão é essa, ele tem uma abordagem europeia muito, muito específica no treinamento. Foi isso que ele trouxe e desenvolveu. Portanto, estas são as diferenças, mas tecnicamente não há grandes diferenças, honestamente. Foi uma espécie de exploração muito livre, para começar com essas técnicas e depois experimentar essas coisas e ver como elas funcionavam. Molik, quando ele estava desenvolvendo os vários sistemas, começando com os ressonadores e depois o trabalho do “Voz e Corpo”, a primeira coisa que ele fez foi experimentar coisas em si mesmo, por muito tempo, e tentar coisas com os membros do grupo. E quando começaram a fazer oficinas com as pessoas, foi muito mais tarde, ele tinha milhares de estudantes, alunos, ele podia experimentar as coisas e depois poderia conseguir algo e determinar o que estava funcionando ou não e sob quais condições. Por exemplo, há um episódio, acho que é muito interessante, que Richard Cieslak quando entrou na companhia, bem mais tarde que os outros, era mais jovem, e depois estudou algumas marionetes na escola de teatro, não estava realmente treinado como ator como os outros, e tinha problemas com a voz. E você pode ver em filmes onde Cieslak está fazendo algum exercício de voz, tendo este tipo de registro muito baixo e tendo alguns problemas, ele estava meio bloqueado. Então Molik trabalhou com ele diretamente e abriu sua voz. Esse era o objetivo em vez de, novamente, "criar receitas", ele costumava trabalhar de forma muito pragmática, fornecendo soluções para alguns problemas específicos. Molik e também

Grotowski, eles deixaram de usar os ressonadores especialmente porque basicamente abandonaram o teatro. Os ressonadores são algo que se usa principalmente como treinamento de ator porque aumenta as possibilidades do ator, as possibilidades expressivas de um ator. Então, é claro que você pode usar os ressoadores, e francamente, eu os uso porque você pode encontrar algumas outras maneiras de utilizá-los como parte do trabalho de voz, para abrir a voz em alguns casos. Na verdade, lembro-me de Molik, depois de ter deixado ressonadores por muitos anos, focalizando no "Trabalho de Voz e Corpo", ele estava voltando a usar ressonadores de tempos em tempos. A questão é que não era o trabalho principal que realmente poderia alcançar o que eles estavam tentando alcançar na época do Parateatro, basicamente porque isso fazia parte do treinamento de atores. E eles estavam se mudando para algo totalmente diferente, e Grotowski, claro que mudou até mesmo para além disso porque começou a trabalhar com as canções tradicionais. A maioria das canções tradicionais eram do Haiti e de raízes do tipo africano.

Após o período de exploração, a exploração internacional do teatro de fontes, a gama de expiração e também os objetivos mudaram em direção à "arte como veículo". Molik não estava mais trabalhando na época com Grotowski, nem com Mirecka também. Após o período inicial de trabalho conjunto no Parateatro eles se separaram. Grotowski partiu depois de 1983 ou 1982 e nunca mais trabalharam juntos. Mas o que é interessante é que nem Molik nem Mirecka voltaram ao teatro. Após a experiência com Grotowski eles terminaram com o teatro e continuaram "o trabalho sobre si mesmos", assim como Grotowski. Eles acabaram de se mudar para cá. Cada um deles tinha algumas partes individuais diferentes, mas todos estão relacionados de qualquer forma, mas são diferentes, você sabe, tipos individuais de abordagens. Para Molik, a voz era o veículo. Ele foi o primeiro a usar o termo veículo, o primeiro a usar esta terminologia.

**MAGALHÃES:** Nesta dissertação venho analisando os filmes que você deixou disponível em seu livro Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik, contudo, é importante ressaltar que devida a época que estes filmes foram gravados e divulgados, os ressonadores já não eram mais trabalhados da forma como foram concebidos e, conseqüentemente, são dificilmente abordados nos filmes, uma vez que estes se referem à Fase Parateatral (*Acting Therapy*) e aos trabalhos solos de Molik com seu workshop "Voz e Corpo" (*Dyrygent e Alfabeto do Corpo*) já anos após a morte de Grotowski em 1999. Dessa forma, gostaria de saber se você chegou a presenciar algum curso ou trabalho de Molik em que este abordava os ressonadores de forma consciente, direcionando a atenção especificamente para eles e,

principalmente, se algum desses momentos foi documentado? Ademais, nos filmes presentes no livro que você escreveu, esses ressonadores são abordados em algum momento mesmo que inconscientemente?

**CAMPO:** Nunca se aproximou dos ressonadores durante as oficinas, e conseqüentemente dos filmes, porque ele se concentrava no "Trabalho da Voz e do Corpo". Tive algumas sessões individuais com Molik sobre isso. Ele estava realmente começando, naquela época, a reelaborar e a pensar em como desenvolver novas abordagens, recuperando algum trabalho com ressonadores, mas não estava realmente usando isto com os estudantes. No entanto, há alguns momentos no típico ciclo do "Trabalho da Voz e do Corpo", são cerca de cinco ou seis dias, logo no final do trabalho, onde os indivíduos fazem alguma improvisação. Nestes momentos, tivemos um trabalho individual com Molik e muitas coisas estavam acontecendo na época. Portanto, nem tudo o que faz parte do método é explorado. Você poderia ter qualquer coisa de verdade. Você pode ver nos documentários que eles usam alguns movimentos e gestos que não são codificados para o uso de aspectos específicos comuns da voz, então provavelmente sim, nesse caso, provavelmente há. Em alguns momentos ele estava usando algo que você poderia relacionar com os ressonadores, mas não de forma sistemática.

**MAGALHÃES:** Sim, quer dizer, parece que ele não abandonou os ressonadores, mas mudou a abordagem. Depois de algum tempo, ele não a usou de forma consciente ou dirigindo o foco dos atores para os ressonadores, mas também os estimulou a usar.

**CAMPO:** Sim, estimular! Porque o problema é que quando você usa ressonadores de uma maneira muito sistemática, pode parecer uma receita, sabe, um sistema que você segue. E ele é fragmentado. É também por isso que Grotowski, eu acho, deixou esse tipo de abordagem porque é como usar uma abordagem fragmentada. Enquanto a ideia é criar este tipo de estado de consciência fluente e seu orgânico, quase xamânico. Molik não é diferente. Portanto, não se para a coisa e diz "OK, agora trabalhamos nisto". Pode acontecer em um certo momento, sim, um a um, para verificar algo, mas não como parte do sistema.

**MAGALHÃES:** Diversas vezes em seu livro você e Molik comentam acerca das ressalvas que possuem em "criar um manual da atuação", inclusive criticam as traduções dos livros de Stanislavski para o inglês alegando que inicialmente, em russo, era denominado "O trabalho

do ator sobre si” e no inglês ficou como “O manual do ator”. Essas ressalvas, ao meu ver, parecem ocorrer devido à forma de trabalho que Grotowski e Molik possuíam e que, graças à verticalização do “trabalho do ator sobre si” em especial, após o advento do Teatro Pobre, houve uma espécie de aversão dos autores, inclusive sua, em criar uma “fórmula” deste princípio metodológico uma vez que isso desviaria a atenção do ator do “trabalho sobre si”. Ademais, aliado a essa problemática, os ressonadores parecem agir de forma nociva à atenção do ator e conseqüentemente à sua liberdade corporal e vocal em cena. Você acredita que foi por esses mesmo motivo que Molik preferiu não dar grandes esclarecimentos acerca dos ressonadores em seu livro? Molik afirmava que os “Ressonadores são coisas óbvias”, teria sido isso que contribuiu para o abandono desta técnica? e por fim, seria esse mesmo motivo que impediu Molik de prestar maiores esclarecimentos acerca do “Mapa universal dos pontos energéticos” que você o indagou em seu livro? Gostaria de deixar aqui algo acerca do assunto que não disse em seu livro?

**CAMPO:** OK, vamos começar com algo que você disse antes, sobre o título do livro de Stanislavski. Isto é uma coisa importante! A edição russa do livro se chama "A obra de um ator sobre si mesmo". Agora você precisa saber que a 1ª edição do livro de Stanislavski é americana. Sim, a edição americana é a 1ª edição do livro. A história diz que seu filho estava doente e precisava de dinheiro - estamos falando agora do tempo da União Soviética - e houve alguns problemas. Sabe, naquela época na União Soviética, não se podia ter direitos autorais. Então ele não podia obter dinheiro de publicações, por isso ele aceitou o convite dos americanos depois da turnê que fez em 1923 na América. Essa turnê foi muito bem sucedida e ele ficou famoso. Então ele aceitou, publicou o livro nos Estados Unidos, para obter os direitos autorais. Mas o problema é que o texto foi de alguma forma manipulado para torná-lo mais aceitável para um público americano. Além disso, ele foi muito parcial porque se refere apenas à primeira parte da experimentação do sistema. De qualquer forma, o que aconteceu então é que Stanislavski rejeitou aquele livro e depois o publicou na Rússia com o título original, e não apenas o título, mas inúmeros outros elementos, é uma história interessante. Mas a coisa é que o título é muito importante, "Os atores trabalham em si mesmos" significa que o objetivo da obra não é produzir uma espécie de arte comercial ou um espetáculo, mas é trabalhar em si mesmo, é usar a arte como um veículo. Por isso, mudou completamente a perspectiva. Mas os americanos possuíam os direitos autorais, legalmente, então o mundo inteiro fora da Rússia, com algumas exceções, só poderia conhecer a obra de Stanislavski a partir dos livros americanos. Assim, durante 70 anos foi proibido publicar qualquer outra

versão, mas finalmente eles puderam fazê-lo, após a expiração dos direitos autorais, e a Routledge publicou uma versão mais precisa, mas não totalmente precisa, infelizmente, do livro russo original, com uma nova tradução em 2005. Novamente, eles mudaram o título, e usam um título como "atores trabalham um diário estudantil" que não é o título original porque podem estar assustados, não sei por quê, acho que podem estar assustados de que as pessoas fiquem confusas e não entendam o título "Um Trabalho de Ator sobre Si Próprio". É isso mesmo, a ideia de criar um manual de receitas que é sempre um problema. A propósito, agora estou publicando um livro. Meu novo livro será publicado pela Routledge em junho, é chamado "Agindo a Essência": The Performance Work on the self" para tornar isto ainda mais claro se for possível.

**MAGALHÃES:** E este "mapa universal de pontos de energia" ?

**CAMPO:** Sim, os pontos de energia. Bem, eu fiz minha investigação acadêmica porque o que é surpreendente é a precisão com que Molik pôde identificar alguns problemas e bloqueios nas pessoas. Por isso, perguntei se ele tinha um mapa específico que utilizasse centros de energia. Isso porque estou treinando em algumas tradições chinesas, indianas e japonesas que têm alguns centros de energia específicos que você pode operar. Muitas tradições têm este tipo de mapa. Eu estava me perguntando se ele estava usando algum desses ou algum mapa clínico ou médico. Mas não foi sua abordagem. Sua abordagem é muito diferente. Tudo vem da experiência e do conhecimento das pessoas. Você conhece as pessoas e os indivíduos. É por isso que ele dizia usar de uma abordagem xamânica, este é um tipo de conhecimento que algumas pessoas muito experientes têm, mas que provêm da experiência. Ele só pode ser transmitido através da prática. Devo dizer que tive a sorte de trabalhar muito com ele e ver como ele o opera. Mas sei que o que aprendi da parte de Molik foi praticando. Quanto mais você pratica, usando estes métodos muito extraordinários que Molik usa, você encontra mais e mais maneiras de identificar e resolver os bloqueios, mas isto vem da prática, de uma estrutura muito forte que você tem. Porque o método funciona, mas no início você pode simplesmente tentar imitar o mestre e ver. Mas a partir desta imitação, depois de anos de experiência, você começa a entender realmente como ele funciona. Mas novamente, se você o explica e diz "Você sabe que toca aqui e ali", parece bobagem porque não se trata disso. Quer dizer, funciona assim, mas primeiro não funciona para todos da mesma maneira. Segundo, há muitos elementos que se juntam. Não é uma abordagem clínica. É uma abordagem holística.

**MAGALHÃES:** E eu acho que é porque é muito pessoal, certo? Somos todos diferentes, portanto, é preciso trabalhar de forma diferente para cada um de nós e para qualquer um de nós. Porque é muito pessoal.

**CAMPO:** Sim, é completamente pessoal! E cada indivíduo é diferente. Alguns têm alguns bloqueios físicos, outros têm alguns bloqueios psicológicos, outros são mistos. Alguns estudantes têm bloqueios que vêm de ambientes, outros de idades ou de questões profissionais. É claro, somos todos iguais. Todos eles são humanos. Portanto, algumas coisas funcionam da mesma maneira. Mas, por exemplo, algumas letras do *alfabeto* funcionam muito bem para alguns, mas com outros não funcionam de forma alguma. Sabe, em algumas culturas alguns exercícios são bem aceitos, em outras culturas não. Eles se recusam ou não, as pessoas às vezes ficam irritadas. Portanto, é preciso ter experiência com o leque de pessoas que você tem e trabalhar com isso. Você começa realmente a identificar o procedimento correto.

**MAGALHÃES:** Um dos termos de Molik que mais me intrigou foi o termo *Vida* repetido em diversos momentos do livro. Me parece inclusive um dos pontos mais importantes do trabalho, talvez até o objetivo da técnica de Molik: encontrar uma *Vida*. Contudo, assim como outros temas de seu trabalho, Molik não descreve exatamente o que é essa *Vida* encontrada. Por meio de algumas metáforas e exemplos de sala de aula, ensaios e apresentações, é possível apreender o significado deste termo. Para mim, particularmente, associei muito este termo *Vida* de Molik com a busca pelo *corpo-vida*, termo desenvolvido por Grotowski.

Tanto *Vida* parecia ser o objetivo da técnica de Molik, quanto o *corpo-vida* parecia ser o objetivo do treinamento do ator no Teatro Laboratório de Grotowski. E na sua experiência, como você vê o termo *Vida* abordado por Molik? Acredita que exista alguma relação com o termo *corpo-vida* de Grotowski?

**CAMPO:** Não acho que seja diferente, acho que é a mesma coisa, na verdade vem de Stanislavski! Ele diz muito claramente que estava interessado em atores que agem como se o fizessem pela primeira vez, experimentando pela primeira vez. Mesmo que esteja repetindo isso, obviamente. Mas o objetivo de Stanislavski era ter um ator criador que cada vez que ele age, ele está vivendo, logo está vivendo não repetindo. Portanto, esta é a *Vida* que todos nós

procuramos quando fazemos qualquer tipo de treinamento nesta ligação. Portanto, pode-se usar terminologia diferente, mas *Vida* é vida. Pode ser bastante confusa quando você a lê, mas quando você a pratica não é algo muito complicado. Você pode vê-la quando você trabalha em um estúdio e pratica ou quando você apenas observa os atores ao ir ao teatro. Você pode ver quando um ator está vivendo a vida, quando ele tem uma presença ou quando está vazio, mecânico ou vazio porque ele não sabe o que fazer. Quando você faz uma ação real, você deve ter algo dentro de si. Agora o trabalho é tanto externo quanto interno. Você pode usar técnicas que vêm para estimular o externo ou usar técnicas que vêm para estimular o interno ou ambos combinados, geralmente de ambos combinados, depende. Na abordagem grotowskiana, que não é nova mas apenas clara, você usa elementos da memória, da vida, da experiência, da experiência passada e da imaginação - mas isto já está presente em Stanislavski - mas a forma como se torna mais clara, sistemática com Grotowski e também com Molik, você o vê lá, você vê uma direção muito clara e então você vê as pessoas trabalharem com elas talvez elas não estejam acostumadas, mas esta é realmente a essência da atuação ou até mesmo do trabalho neste tipo de parentética. O trabalho é poder liberar suas próprias energias criativas, com Molik através da voz. Mas quando você tem que criar a partitura, você tem que conseguir aquele caminho que veio de lembranças da vida que você repete. E Imaginação, ou seja, um dos dois ou ambos combinados, não importa como você os adicionou. O problema é que você sabe que não está usando a "mente lógica", é uma abordagem diferente. Na verdade todo o trabalho deles é tentar evitar a mente lógica, Molik disse que se ele pudesse "ele cortaria a cabeça dos atores". Não é só Molik que o diz, há muitos outros. Mas Molik deixou isso tão claro e eficaz. Assim, quando você entra no processo, a propósito, você não precisa repeti-lo como 100 a 2000 vezes como Grotowski, em um momento seu foco principal era a precisão, quero dizer Molik também, mas ele demonstrou que você podia ver *Vida*, mesmo se você organizasse sua "partitura" depois de fazer três ou quatro repetições. Não precisamos criar umas 100 vezes para fazê-la, após três ou quatro repetições de sua "partitura", se ela estiver cheia desses elementos, não está vazia, você pode vê-la. Sim, você tem a *Vida*. Essa é a *Vida*, você sabe, essa é a *Vida*! É realmente, quer dizer, é a *Vida*. É realmente a *Vida*, sabe, tem o L maiúsculo porque é, eu diria, uma *Vida* que é vivida num momento especial, em circunstâncias especiais. E é uma seleção especial porque você está voltando a alguns momentos que são claramente importantes para você, mas é a *Vida*. É a sua vida. E você a vê, você vê pessoas fazendo este trabalho porque não têm nenhum condicionamento, não têm que seguir as linhas, não têm o problema de ter que se apresentar para seu público. Aqui você cria este laboratório. É o significado do



laboratório, você tem um espaço, e ele é protegido, então você dá alguns instrumentos para que as pessoas sejam livres e se expressem e façam este tipo de pesquisa e então você vê... este fogo, sabe? Aparecendo. É difícil expressar com palavras. Há algo aqui para vivenciar apenas na prática.

**MAGALHÃES:** Esta é uma parte do trabalho que é prática. Na verdade, eu acho que é realmente mais fácil de entender pela prática, do que pela teoria.

**CAMPO:** Sim

**MAGALHÃES:** Eu realmente adorei esta resposta. Na verdade, acho que estes dois termos são muito próximos um do outro. *Corpo-Vida, Vida* e até mesmo *Presença*. Parece que eles estão falando da mesma coisa, do mesmo sentimento.

**MAGALHÃES:** Essa busca no *desconhecido* e até encontro com *o desconhecido* é citado por você e por Molik em seu livro, contudo, Molik parece relutante em se aprofundar sobre, talvez por se tratar de algo demasiadamente subjetivo e conseqüentemente delicado de se descrever. A priori, de acordo com os registros bibliográficos, a busca parece estar relacionada com um momento de improviso do ator, enquanto que o encontro com *o desconhecido* aparenta ser o encontro deste ator com uma *Vida*. Eu gostaria, inclusive, de abrir espaço nesta entrevista para que você possa tratar, se for de sua vontade, de assuntos que Molik preferiu deixar de lado nas entrevistas com você, dessa forma, assim como nos Ressonadores e nos Mapas Energéticos, tive dificuldade de encontrar informações acerca desta busca no *desconhecido*. Qual então é a sua perspectiva deste termo? O que pra você é esta busca ou encontro com *o desconhecido*?

**CAMPO:** Sim! Acho que precisamos evitar pensar que existe uma mitologia, vamos tentar desmistificar isto, e novamente, é outra coisa que fica muito clara se você fizer a prática. É um momento, é apenas um momento durante a prática. É um momento mágico, é um momento muito especial, mas a única maneira de explicar o que você vai fazer, o que vai acontecer, é durante a prática. Então Molik não estava relutante com isso, ele apenas usou essas palavras para explicar o que acontece nesses momentos. Basicamente, é uma fase do trabalho. Então no trabalho inicial com o "Voz e Corpo" você faz algumas coisas, você faz o aquecimento e alguns exercícios, mas depois você mergulha no *alfabeto do corpo*. Então

you do all the work with the *alfabeto do corpo*, you learn the letters of the *alfabeto*, after three days, when you master the *alfabeto* you begin to use it, to say, it is an instrument. It is not something that is learned only to learn it. These structures are instruments to help you do this, "enter your deep consciousness" - Molik would not use this term, it is only to explain - To enter this type of subconscious, enter the world that you have inside. Artistic creation is always unconscious. You need to find some ways to instigate this, and this is the way that Molik used to instigate in his work: the letters of the *alfabeto*. Thus, at that moment, to create his score, you need to get rid of the letters of the *alfabeto* because now you do not know what to do here in this space. It is clear, you can say that there are many other forms, but this is a direct, very effective, because you avoid sitting and thinking about what to do or what notes to take. You know, you are only working in the space - we used to work in this space for three days with other people - if you do not know what to do, you repeat some letters of the *alfabeto*. But you know now that you have to leave them and use them as instruments, as hooks to enter into other actions, other movements that can be related or instigated; help you to reach some images; help you to investigate your memories, relive your memories or simply let some images appear. Then you live the moment, here is *Vida*. This is *o desconhecido* because before doing this you do not know what is what you will see/do because they are not planning this on paper. This is happening and you do not know until it happens. It is a pure creative moment of work. It is very simple, not mystical, it is what it is: before not knowing, then you enter into it, because you are letting go of the structure that was helping you move in the space and when you leave the structure you see another world. You know, you see another world, and it is when you have your life, it is when *Vida* appears. Because you are not repeating the forms, you are doing something else. It comes from your own individual, and it does not seem like anything else. For this purpose, all these letters of the *alfabeto*, you know, they are not exercises, just formal exercises like gymnastics, all of them are already related to some images. Therefore, they help you to get closer, by analogy, to something more that can inspire you. To get closer to something that relates to your life or other images that you can create.

**MAGALHÃES:** Estas questões acerca do repertório do ator e do trabalho com partituras vocais e físicas me remetem ao conjunto de movimentos precisos que Molik desenvolveu com o intuito de “desbloquear” corpo e voz. Vamos tratar agora deste conjunto de movimentos, destas ações precisas, que Molik denominou como *alfabeto do corpo*.

Gostaria inicialmente de perguntar se você conhece a origem deste *alfabeto*. De onde vem todos aqueles movimentos? Molik teve alguma inspiração ou até práticas físicas que este treinava e passou a utilizar como parte deste *alfabeto*? De acordo com seu livro, algumas das “letras” do *alfabeto*, aparentemente, possuíam certa inspiração nos movimentos do Hatha Yoga, Tai Chi Chuan e, de certa forma, Molik parece ter utilizado até alguns “detalhes” provenientes dos exercícios Plastiques. Sendo assim, na sua experiência acerca do assunto, como se deu a criação deste *alfabeto*?

**CAMPO:** Sim, é isso que está dizendo. Sei porque também pratiquei *exercícios plásticos* com várias pessoas como Renna, basicamente quem criou isso, e também Cynkutis, e a esposa de Cynkutis, mas também com os atores do Odin Theatre que aprendem com Richard Cieslak. Então sei que conheço muito bem os *exercícios plásticos*, o seu desenvolvimento do corpo teatral, na verdade. E sim, você pode ver claramente essas referências. Algumas destas letras do *alfabeto* são versões ou partes dos *exercícios plásticos*, ou mesmo algo que foi desenvolvido por alguns colegas, em particular por Rena Mirecka, como A Pipa. A Pipa é algo que Renna costumava fazer. Mas sim, outros são do Hatha Yoga, quero dizer, Molik não era praticante de yoga, mas alguns, é claro, praticavam juntos, por exemplo, a "Cobra". A "Cobra" vem da Hatha Yoga, outros Molik disse que vieram da pantomima, de uma pantomima europeia, eles praticam todas essas coisas. Portanto, sim, também da pantomima e destas técnicas de atuação, técnicas tradicionais de atuação europeias para o corpo, para a acessibilidade do corpo. Portanto, é uma mistura de coisas diferentes, outras letras eu acho que ele mesmo produziu, apenas criadas com base no pragmatismo, sabe? Parte do trabalho que ele fez teve um contato muito direto com as pessoas. Então algumas das coisas foram uma espécie de manipulação, e a partir desta manipulação ele pôde desenvolver alguns exercícios de compreensão onde o corpo precisava ser enfatizado. Porque não funcionam todos da mesma maneira, é por isso que existem muitas. Porque cada uma destas letras trabalha em alguns bloqueios muito específicos, todas elas são destinadas a liberar alguns bloqueios. Quando você aprende todos eles, você os pratica e depois usa sua voz. Se você usar sua voz corretamente, com a respiração correta, você entende, durante a prática, onde está o bloqueio e como podemos desbloqueá-lo usando estas letras. Cada uma delas tem uma história diferente, origens diferentes. Elas não provêm da mesma cultura. Elas vêm do Molik. A propósito, precisa estar ciente de algo, isto é importante, o Molik explica que existem apenas duas razões pelas quais a voz é bloqueada. Uma é a respiração e a outra é a laringe, o bloqueio da laringe. Portanto, todas estas letras funcionam em alguns pontos diferentes do

corpo, ou em diferentes tipos de dinâmicas, e com um destes dois objetivos, ou ambos. Elas regulam a respiração. A respiração é plena, lenta e completa. E as letras funcionam abrindo a laringe de alguma forma.

**MAGALHÃES:** Este *alfabeto do corpo* além de possuir a função de desbloqueio físico e vocal, também parece ser utilizado por Molik como parte do repertório do ator, citado anteriormente. Durante o documentário *Alfabeto do Corpo*, que retrata Jorge Parente realizando as Letras do *alfabeto*; você próprio realizando algumas destas letras; e por fim, um diálogo entre você e Molik comentando o filme enquanto o assistem. Ao final da parte de Jorge Parente no filme este se coloca em um improviso utilizando as letras do *alfabeto* como um “guia”, conectando uma movimentação na outra de forma improvisada. Em seguida realiza um improviso agora sendo guiado pela voz. Seria esse momento de improviso uma busca no *desconhecido* como a comentada acima?.

**CAMPO:** Muito bem, vamos colocar as coisas na ordem certa, ok? Portanto, a primeira coisa que precisamos estar cientes é que isso não faz parte do treinamento de atores. Na minha experiência, é muito útil para os atores se for usado de certa forma, mas não é esse o objetivo do trabalho. Sim, isso é muito importante. Então o resto é entender que há algumas fases no trabalho. Portanto, a primeira fase é que você aprende o *alfabeto do corpo*, e depois, uma vez aprendido um a um, você cria uma breve apresentação onde você os edita, basicamente. Você usa um após o outro sem uma ordem específica. Assim como vem. Você simplesmente faz, talvez não todos eles. Faz o que vem a você quando você está tentando proporcionar uma improvisação. Nesta improvisação, você apenas junta algumas letras do *alfabeto*. Aí está a primeira performance, a performance física extraída do *alfabeto do corpo*, depois você tem uma segunda performance, nós fazemos o mesmo que na primeira, mas desta vez você vocaliza. E você vê, basicamente, o efeito do *alfabeto do corpo* e vê que o objetivo destas ações é desbloquear a voz. OK, agora o outro trabalho com improvisação e voz é o momento em que você sai, você abandona as letras do *alfabeto do corpo* esse é o momento que estávamos falando antes, quando você encontra o *desconhecido*. Esse é o momento. E nesse momento você usa todo o sistema apenas para entrar neste "outro mundo", este momento criativo, a energia criativa. Então, antes de desbloquear a voz, esta voz bloqueada significa que estou bloqueando a energia criativa, é o momento em que você deixa o *alfabeto do corpo* e suas formas. Você apenas vive com sua vida e encontra o “desconhecido” e cria sua "partitura", que é uma sequência de ações físicas no final. E então, quando você repete isto

3/4 vezes. Você a tem. Você tem essa "partitura". Isso é suficiente. E então o que você faz é executá-la usando a vocalização, assim como você fez com as letras do *alfabeto*. Agora que você tem esta próxima etapa, com a "Voz Aberta", energia aberta, você a usa com a sequência de ação física. Então, você monta-a. A partitura que você tem cheia de sua vida e uma *Vida* que vem de uma voz que agora é mais aberta. Você junta essas coisas e tem uma atuação basicamente.

**MAGALHÃES:** Por fim, um último questionamento acerca do *alfabeto do corpo*. Durante esta busca pessoal minha por formas de se trabalhar a voz do ator tive contato com diversas técnicas, inclusive as relacionadas à Ópera, teatro musical e afins. Nestas áreas, pela experiência que tive, a técnica vocal era trabalhada mantendo o corpo um pouco mais estático, sem muita movimentação. Quando conheci o trabalho de Grotowski e Molik, muito me cativou a quantidade de movimento que pareciam possuir em seus treinamentos tanto vocais quanto corporais, inclusive, até mesmo essa divisão conceitual (corpo x voz) me parecia mais homogênea. Contudo não pude deixar de notar que ao observar as movimentações do *alfabeto do corpo* (ao menos aquelas expostas no livro e no documentário) não reparei em emissões sonoras, sons vocais provenientes do ator, com exceção é claro, do improviso final sendo guiado pela voz. Este fato me levantou uma dúvida, como o *alfabeto do corpo* ajuda em um possível desbloqueio vocal utilizando tão pouca emissão vocal uma vez que é bastante comum em aquecimentos vocais a utilização de exercícios de vibração, exercícios de extensão vocal e etc. Na sua experiência, como você acredita que este desbloqueio vocal ocorre?

**CAMPO:** Há algo que você não vê nos filmes. Há algo que você não vê lá e não está descrito no livro em detalhes porque é uma prática que ocorre no início das sessões. Você faz um aquecimento com a respiração e depois faz o que Molik costumava chamar de *dar uma voz*. Basicamente você abre sua voz completamente, você apenas abre sua voz e o faz algumas vezes de maneiras diferentes, quer dizer, é algo a se fazer na prática. Portanto, fazer isso no início também é uma forma de verificar a voz e os bloqueios das pessoas então, sim, há um momento de expressão total da voz. Então você tem este momento para abrir sua voz, é uma espécie de verificação para fazer todos os dias e você também vê o desenvolvimento e então começa a fazer o *alfabeto do corpo* que é silencioso. É um exercício silencioso, a voz no *alfabeto do corpo* acontece no terceiro dia. No terceiro ou quarto dia. Quando você domina o *alfabeto*, começa a usar a voz. Quando você faz os exercícios, você sabe que é totalmente

livre para usar a voz da maneira que quiser, mas, é diferente deste "começo", que você não está se movendo muito, tendo, você sabe, sua postura de uma certa maneira e não estando ocupado com a performance. Portanto, sua voz pode responder diferente, e então depende do nível de experiência e do nível de bloqueios que você tem. Portanto, você pode não ver isso no filme com Jorge, mas esta voz já está aberta, portanto pode ser modulada, mas isso é basicamente só para explicar o que é o processo. Mas é claro que algo está faltando lá. talvez se você assistir ao *Dyrygent* você possa conseguir algo. Mas é uma bela liberdade e, claro, se você não experimentar a oficina e sua estrutura, você pode ficar um pouco confuso. Quero dizer, não está muito claro. Mas de qualquer forma, você sabe que eles queriam que eu, há alguns anos atrás, publicasse com o livro um filme com Jorge e a oficina completa. Então eu não concordei com ele. Porque eu não queria fazer o livro como uma receita e porque Molik não era isso, então eu não podia, você sabe, aprovar este tipo de operação. Portanto, para mim, este livro é este livro. Você compreende um pouco, mas depois tem que fazer *workshops* para experimentá-lo. Sim, ele não pode substituir isso.

**MAGALHÃES:** Sim, sim. Mas eu acredito que tenha sido a coisa certa a se fazer, quero dizer, foi justo para com o trabalho não publicar tudo.

**CAMPO:** Este livro, você sabe, isto já é alguma coisa. Há uma lógica, uma lógica interna e eu não queria quebrar isso. E também não quero dar essa ilusão de que você assiste a um DVD que dá instruções sobre como dirigir esse *workshop*, porque não é esse o objetivo. Já é bastante arriscado quando você assiste ao *alfabeto do corpo* com Jorge Parente, você pensa "OK, agora eu os conheço e os faço". Quero dizer, há algo errado com isso, não funciona assim porque essas imagens são documentação. Não é uma explicação, não pode substituir a oficina propriamente dita.

**MAGALHÃES:** Este desbloqueio vocal foi o que mais me chamou a atenção no trabalho de Molik e o que mais atizou minha curiosidade foi a pedagogia, digamos assim, que Molik possuía ao tentar desbloquear a voz de um aluno. Acredito que este tema que vamos abordar agora seja o momento mais "intuitivo" da técnica, é a parte do trabalho em que Molik precisa fazer, como orientador, "aquilo que precisa ser feito para desbloquear a voz do aluno". Contudo parece não haver uma regra (como na maior parte do trabalho) ou um padrão de como Molik agia para desbloquear a voz e também não parece tão claro, em termos teóricos, o que está bloqueado no ator e como enxergar esses bloqueios. Ao ler seu livro e analisar

esses momentos em Acting Therapy, por exemplo, pude notar que esta pedagogia era algo que Molik parecia saber intuitivamente.

Era como se Molik simplesmente soubesse, ou pudesse ver com clareza quais pontos estão “tensionados” na voz e no corpo do ator e o que ele, Molik, como professor, precisava fazer para desbloqueá-los. Inclusive passando por diversas proposições, direções, indicações, estímulos e até interferências físicas no corpo do ator enquanto este buscava “abrir a voz”. Isso está bem retratado em Acting Therapy com comentários em seu livro a respeito daquele rapaz do filme. Gostaria de perguntar: de fato era algo puramente intuitivo? Molik aprendeu com alguém a enxergar os bloqueios e as possibilidades de desbloqueios? É possível aprender como Molik via e resolvia esses problemas?

**CAMPO:** Sim, é só praticando e Molik disse que aprendeu sozinho. E “aprendendo sozinho” quer dizer que ele aprendeu trabalhando também com Grotowski, com seus colegas, com a maior companhia de teatro da segunda metade do século 20 e com milhares e milhares de alunos. Portanto, vem da experiência, mas é uma experiência muito sólida. Dessa forma, sim, é possível, claro. Depois de trabalhar com Molik eu posso lhe dizer que passei a identificar algumas coisas. Tenho certeza de que cada vez que este método funciona, quanto mais você o faz, se você se aproxima dele e o pratica, você começa a entender cada vez mais o trabalho com as pessoas. Mas você não pode dizer que há uma única maneira de fazê-lo porque, o que é importante, no caso de Molik, é que ele poderia usar ideias diferentes para desbloquear a voz. Às vezes podemos mudar a postura do corpo, trabalhar alguma respiração, fazer alguma pressão, pressão física ou alongamento em alguns pontos. Às vezes é xamânico. Às vezes, você como professor, se dirige ao aluno em momentos também no nível da emoção. E também em ritmos, às vezes você precisa seguir um certo ritmo. A base disso, esteja atento, é uma alteração da consciência. Sem isso não se pode realmente entender a natureza do trabalho. Há uma alteração da consciência. Portanto, quando você consegue passar para outro estado de consciência, há algo que só pode ser controlado pelo líder naquele momento. E o relacionamento não pode ser mal direcionado. Mas o que você encontra só pode ser visto a esse nível de cautela. Portanto, se você se impõe "agora você tem que fazer isto ou aquilo", não fará sentido. Por exemplo, acho que está no livro, trabalhei com o aluno e lhe disse para pular e gritar. Em inglês é “cry out” [gritar], o que significa “scream” [gritar], esse foi o erro no sotaque. “Cry Out” [gritar]. “Cry” [chorar]. "Agora você chora" e ele chorou. Ele pulou e chorou. E essa foi a maneira de desbloquear. Mas não foi algo planejado, você sabe, dizendo algo presente em um livro: "OK. E neste ponto, eu direi ‘grite’". Houve um certo momento

em que havia um nível diferente de consciência, individual e grupal, onde essas coisas podiam acontecer. E você precisa estar pronto para agir.

**MAGALHÃES:** Agora quanto ao “Cante a sua Vida”, os momentos em que Molik pedia isso aos alunos, seria esse “Cante a Sua Vida” um estímulo em meio a algum exercício ou improviso, ou chega ser de fato um dos exercícios do curso de Molik? É um momento do trabalho com um foco predominante na voz? Quero dizer, como ficava o corpo do aluno, em movimento ou mais predominantemente parado? O momento em Dyrygent em que os alunos estão cantando sozinhos para todos os outros, é este exercício “Cante a sua Vida”?

**CAMPO:** Não, não, há alguns momentos na oficina onde os estudantes estão cantando, mas isso não é o "cantar sua vida". Esta ocasião de "cantar sua vida" é aquele momento em que você faz a improvisação física, quando você encontra *o desconhecido*, então você tem sua "partitura" e então você usa a voz lá, mas não é uma voz abstrata porque está relacionada com a vida que você está vivendo. Assim, ao invés de apenas fazer a ação, você também usa a vocalização, embora ela não tenha palavras, mas está tudo relacionado com a *Vida* que você está vivendo no exercício, de qualquer maneira, é uma outra forma de expressar sua *Vida*, então é isso que acontece. Sua vida.

**MAGALHÃES:** Tratando agora deste trabalho de desbloqueio vocal em grupo. Ao analisar Dyrygent pude notar no fim do filme [13:30 - 17:15] que o grupo retratado alcançou uma afinação e harmonização de vozes bastante complexa, eu diria até de alto nível técnico em termos de coralidade. Os últimos 10 minutos do filme parecem retratar um exercício de grupo também improvisado com foco principal na voz. Tive curiosidade em saber do processo que eles tiveram até chegar naquele nível: Era de fato um exercício específico retratado naquele momento? Qual seria o nome deste exercício de voz em grupo? O grupo havia feito o exercício ao longo dos 9 dias de *workshop*? Aqueles minutos finais do filme retratam o exercício no fim do curso com os atores já mais “desbloqueados” vocalmente? Era comum as turmas chegarem naquele nível somente dentro dos 9 dias de curso? Muitas perguntas, certo?

**CAMPO:** Sim, sim, muitas perguntas, mas uma resposta muito simples. A pergunta é complexa e a resposta é muito simples. Este é basicamente o resultado mais evidente que você pode ter do trabalho. Isso se dá porque este momento ocorre no final da oficina antes de



dizer adeus. Basicamente, é o último momento. Durante o trabalho com o grupo isso vem como uma surpresa. Estes estudantes trabalham até aquele instante, você sabe, em grupo mas basicamente individualmente. De um a um mostraram o que fizeram no curso, mas nunca trabalharam realmente juntos como um grupo, contudo no final, fazem este trabalho de grupo que Molik chamou de *levitação*. Você fecha seus olhos. Você apenas assume uma postura muito específica que ajude nesse ponto, quando o corpo e a voz estão prontos após dias de trabalho que ajudam na abertura da voz, numa voz genuinamente aberta. Então, basicamente isto acontece. As pessoas começam a dar voz, seguindo umas às outras de uma maneira muito orgânica e genuína. Isto simplesmente acontece, isto não é dirigido. E isto acontece o tempo todo. Isto demonstra a eficácia do trabalho.

**MAGALHÃES:** Cada oficina termina assim e cada grupo chega a isto?

**CAMPO:** Sim.

**MAGALHÃES:** Muito bom. E se isso acontece apenas uma vez em nove dias então aquele momento em “Dyrygent” foi a primeira vez que os alunos fizeram este exercício?

**CAMPO:** Sim, sim. Não há outras ocasiões. E não é um coro. Eles não seguem uma partitura musical. Eles não estão treinando, não estão reproduzindo nem nada disso. É um momento em que tudo se une e faz sentido porque você está nisto ao longo dos dias se aproximando cada vez mais e mais desta expressão aberta em sua voz e também da relação com os outros. Esta relação que você não conhece muito bem porque estava trabalhando seu foco em si mesmo, mas você está na mesma sala e está trabalhando livremente com todos os outros. Mas este é o momento em que todos estes elementos se unem, e não importa se você é um ator treinado, se sua voz ainda é ruim, mas você está, sabe, você está começando a sentir. E então, com os outros, todos estes elementos se juntam, se misturam em algo mágico.

**MAGALHÃES:** E isso é realmente mágico. Quer dizer, se assemelha a anjos numa sala, é realmente lindo.

**CAMPO:** E é por isso que Molik diz “feche os olhos, a idéia é que você está levitando, você está se movendo a 20 centímetros do chão”.

**MAGALHÃES:** E saber que isso acontece apenas uma vez durante a oficina e só no final torna tudo ainda mais especial.

**CAMPO:** Sim. Antes não havia nada. Apenas vem como está.

**MAGALHÃES:** Perfeito. Perfeito. Quero dizer, obrigado por todas estas respostas. Isto é ouro para mim na verdade, para minha pesquisa. Obrigado. Muito obrigado.

**CAMPO:** Muito bem. De nada. Muito prazer.

## APÊNDICE B - Entrevista original

Na entrevista com Giuliano Campo iniciei pedindo desculpas pelo meu inglês não muito nativo mas assegurei que tomaria todo o cuidado necessário na tradução do material a ser produzido ali. Em seguida, em meio a risos, Campo afirma que inglês não é sua primeira língua e que tinha certeza de que iríamos nos comunicar. Este começo de conversa lembrou a Giuliano uma história que ocorreu com Grotowski:

**CAMPO:** There is something about Grotowski, well, he was running a workshop with international people, especially with english speakers, I remember it was english or french speaking people. One moment a girl said “I don’t understand you”, so, Grotowski just stopped talking at all and start working in complete silence and it works perfect the same

**MAGALHÃES:** I would like to start by thanking you for being very available and attentive for this interview. I would like to add that it is of great importance for this dissertation to be an interview with the writer of the base book of this research. And for me, it is very special to meet you, an artist that I have been following only through books and that I can have the privilege of an almost face-to-face contact full of exchanges of artistic knowledge. I would like to introduce myself, I am Pablo Magalhães, Brazilian actor and master student at the University of Brasilia. I have always had a certain appreciation for the studies of the actor's voice on scene, and I felt attracted by techniques that study the voice together with the body, or more precisely, the voice together with the movement. In the middle of my researches, stimulated by Grotowski's artistic work style and his bibliographic records, I found Zygmunt Molik, who quickly attracted my attention to the vocal techniques he developed for himself and for the Teatr Laboratorium. Searching for information about Molik I found you, Giuliano, and your excellent record gathering interviews with Molik and documentary films about his work in the Teatr Laboratorium and the Voice and Body workshop. Because of this gathering of information about a technique that seemed to work the voice the way I was looking for, your book "Zygmunt Molik's Voice and Body Work" became the basis of my master's research and I started to direct it to this Molik's technique. In the trajectory of this research I visited the Grotowski Institute and did one of its summer workshops, which also had a vocal work with exercises that reminded me of Molik's ones, described in your book. Furthermore, I conducted bibliographic reviews of books about Grotowski and the Teatr

Laboratorium and analyzed in depth your book and the CD available with Molik's documentaries. I could notice that both in practice and, especially, in theory Grotowski, Molik, Barba and even you seemed reluctant to dictionary this artistic work in a way that always highlighted an aversion to the creation of a "manual" with this technique. I even understood that the search for a dialogic writing using interviews to deal with this work, showed itself as a writing alternative that did not result in a manual but in discussions and reflections about the theme. Because of this I decided to follow a convergent path and planned interviews with both you and the teachers I had in Poland, and possibly Jorge Parente since he was chosen by Molik to make the Body Alphabet in the Documentary. I would like to say that I seek through our interview not to dictionary the work but to promote discussions, reflections and perspectives about this technique. Finally, to begin, I would like to start by getting to know a little bit about you, in which artistic areas you have been working and, mainly, how is your relationship with Molik's work nowadays.

**CAMPO:** Ok, yes, it came to mind that it was in Goiania, the closest I've got to Brasilia. I think Grotowski was speaking in polish with that girl and she understood not knowing a word about it, but it is connected to what you were saying about not creating a handbook of rules, let's just go back to Stanislavski first, it gave some inspiration on Grotowski work. Back to original pedagogy in maieutics, Plato, Sócrates, when you understand that is this dialogical way that gives the opportunity to get to some truth instead of heaving somebody telling what's right or wrong or the path you have to follow because that's not the way to learn really. There is another thing, when it comes to writing there is an issue with what kind of approach you get when you want to teach or learn something. The idea that we learn from books, of course we learn from books, but there is a limitation in written texts and there are some traditions that are alternative to this. You can go back to ancient times, other cultures, indian cultures, it was very clear that the kind of approach demonstrates that the real knowledge comes with direct communication, something that it's alive, especially with "Life", so it's an illusion that you can translate everything, all your being, your presence, a direct contact with somebody into a written text. Of course you get something but you really lose a lot. Stanislavsky did create a text "the actor's work on himself", by simulating what was happening in the process of teach or the exchange between masters and students, that kind of book is not an handbook or something to be read but to be lived. Fabiene called this "Theater in the shape of books". So it's more a theatrical experience or a living experience than a typical handbook or manual with a recipe. Stanislavski is famous for having creating a

system, but even in this system idea he resisted this idea of having a system that you could use as a recipe. You know, that's the other thing that happened. Maybe, in the American acting, they used the first part of the system for historical reasons. Stanislavski still tried things out and found obstacles and changed approaches. I mean, it's always been a process there, not something that you just discover. It said this is it and now you follow the recipe. So that's the thing, what I tried to do with the book with Molik was to follow this kind of path. I use all the recordings and everything is accurate but the the way the book is organized and edited it's fictional. He's fictional. I mean, I didn't have nine classes with Molik. It didn't work that way in reality, but that was to allow the creation of a text just like Stanislavski did because he used notes, he didn't, you know, record everything and put everything on paper. He used some notes to create a text that could be used for some specific aims, and that's the operation. I try to have this book as a sort of living instrument. So that's that's the the idea. And Socrates never wrote a text. Was Plato, who, you know, used Socrates's teaching. He [Socrates] was against writing. All the very cultures could write down the whole enormous, you know, body of knowledge of the very culture. But they refused. They didn't want it because it would be a misunderstanding of the actual real communication. We are lucky that we have a lot from the original sources, but we cannot make the mistake of believing that what we can read is the same as the teaching, it's not. It is, you know, it is an impression of it. But there's another thing we have to consider: The cultural education that is based on texts and books is quite contemporary, I mean it's been established in the 19th century with the establishment of, let's say, Bourgeois. Power and culture. His idea of having schools with classes, with people sitting at a desk in a discipline that is the mirror of their military rules, that's the origin of it. So the knowledge was based solely on reading text and not knowing written text is completely a bourgeois approach or knowledge. And this was questioned by many, specially during the Russian Revolution, for instance, and some educators and some pedagogists wanted to challenge this and change the way we could approach knowledge. Focusing more on the labor on the physical activities rather than being class sitting and reading books. Besides, even Tolstoy, who was the main inspiration, by the way, for Stanislavski, etc. He was one of the founders of modern pedagogy, and he created a colony where his students, the pupils, were in contact with nature, you know?[...] So the work with this kind of pedagogical work in theater and beyond theater but starting with theater and art is intended to have an impact much beyond The field. It's a way to reconsider the transmission, the knowledge, the way we grow as human beings, basically.

I've been working for years with Molik when I was working on the book. I met him before, the first time I met Molik was in Poland. And then we met up for the book. I invited him to run workshops when I was at Kent University. When I was running the British Grotowski project, it was a big international project, a 3 years project. I was a research associate managing all the practical work of it. The director was Professor Polar Lane. One of these activities was working with Molik, so I invited Molik to England, we worked together. I went to Poland several times. I mean not only Molik, but also Mirecka and many others. But with Molik I developed a very tight relationship. When it was his student, I was working as an actor, working as a director. Actually initially I was working as a comic writer. I was studying law then I left law when they opened the Department of DAMS. This Department of Theater, Cinema, film Studies and part in Rome. So I moved, I didn't finish law, I moved to DAMS and I had some excellent mentors and professors, in particular Professor Frank Ruffini, who's my mentor especially in the Academy. But I remember when he showed the first time the film of Acropolis... That really blew my mind. I mean, it was something absolutely special. It's also a beautiful film. You know, the way it's filmed was already in experimentation because it's absolutely impossible to, again, translate into another language a live performance, but that is a fantastic example of how you can make it. Especially the work of Molik. I mean, he does something absolutely magical. You can see in some moments what Grotowski was meaning as a "total act". The actor and the vocal work. Now, in this famous last procession with everybody, all the actors who are singing this litany, joyfully entering the gas chamber, that's what we're doing. It's one of the best moments of theater. You can still appreciate it through the film. I was very strongly impressed by that. So you can imagine, when I had the chance to work with him, how Important was for me, you know, it was one of the reasons why I'm doing this profession, you know?

But Molik was a very interesting character. I mean, many people try to produce some materials out of Molik that could be circulated, but none of them really succeeded. Because Molik never liked to talk too much. I know I bought him in several publications, but he didn't want to say almost anything. It just wasn't. And he had a very kind of simple approach. Apparently, no. But The thing is, he was. He wanted to always be extremely honest. Extremely. I mean radically honest and radically precise. So he is not somebody who starts talking about memories in life. He just sees you and just says a few words. So it was very difficult to communicate in our work in a institucional, classical, normal way. You need to find other strategies, you know.

I developed a very strong connection with him. By the way, he liked my voice. I had a chance to sing for him. I remember he often, when we met over lunch or in some informal situations, asked me to sing. Most fun time. So well, these are just episodes now.

So now, unfortunately, the book was published, it's very strange, you know, was published right when Molik was dying. So I feel something, a bit of pain, because we worked for years. He was very interested in the book and for him it was like the last piece of legacy. We finished the book, we finished everything. It was ready, but he died before... we couldn't, you know, enjoy the book together and go around presenting the book and doing workshops together. But it is really the last legacy that he left. Of course also George Parent does a lot of work. Now I still feel a kind of responsibility to somehow continue this path. But in my way, I'm not, of course, pretending to be Molik anyways, but trying to keep the work, and doing what is important to maintain the work alive. So I've been teaching, talking about Molik, doing lots of presentations, conferences and practical work. We are now running workshops in many, many places over the years like in The Moscow Art Theater, and in Italy, in University for theater groups. In Brazil, I did lots of workshops all over the country in many, many different places, universities for individuals, for companies. I also lived six months in Rio de Janeiro because I was visiting professors in the UNIRIO. I also directed a play for the students there. And while I was there I traveled a lot because there were lots of places inviting me to go like Bahia. I think Uberlândia was the first, yes, nice place, nice people, very nice people.

I sometimes introduce the body alphabet in my courses but that 's not something that you use in a kind of systematic way because they don't want to impose it as part of the programs. I use it when I feel that it can work, when the students are receptive to it because it's also hard to put this method as one of many methods that you discussed when you teach. Part of it is because it's very personal and partly because it cannot be confused with other kinds of techniques for acting that we use, because it's not a technique for acting. It is very beneficial for actors. I'm not saying it's not. It's very important for the understanding of how the Grotowski approach. But the aim of the body alphabet is not to produce training for actors. That's very important. The body alphabet, and all the voice and body work of Molik is not for actors only. Because the voice and body work is open to anybody. That's the thing. That's important: it's not for professionals, it's for human beings of any kind, any quality, any skills, age, gender, there's no limitation. One of the things that Molik really pointed out was the difference between the kind of training that he developed and the training like Richard Cieslak's ones. Now the training of Richard Cieslak it's absolutely amazing. I wonder if you

ever watched the film that was produced by the Odin Theater with the training of Richard Cieslak, it's very famous. It's something incredible, but the problem is that in order to follow that kind of physical exercises, you need to be a sort of athletic, you need to be young, to be extremely skilled and be very able to do these kinds of amazing physical exercises. The work with Molik is very different. Because there are no significant obstacles for anybody to do the exercises, their actions or letters of the alphabet, maybe some of them may be tricky, but it may not be essential to do all of them.

So basically everybody was accepted as Molik students, it happened to me, and with students from any background, you know, lawyers, ladies from any background. Of course most of them were young actors or students, but in lots of cases were people who wouldn't be able to do any particularly stressful, physical or vocal exercise. The thing is to discover your voice, to discover that you have a voice. That's the thing. So that's for everyone, for everyone. Even Professional singers, even opera singers who know everything about voice, technically. But it doesn't mean they did have an open voice that connects to Life with "Capital L", as Molik used to say. And trust me, this work changes people's lives. The moment somebody discovers that has a life. Something happens in the Organism, in the person. It is absolutely true. This works with functionality, it's true! Because the voice, once opened it's a direct channel to the interiority and to the emotions. To the truth of yourself, you discover yourself. Something happens there, you know something happens. It transforms people's lives.

**MAGALHÃES:** I decided to start my master's degree in a rather curious way, dealing with a theme that seems to have been left aside by Molik and Grotowski after some time. I would like to deal with Resonators, a technique that initially seemed promising, but after the new directions of the work in the Teatr Laboratorium, in the search for the poor theater, seemed to have been "abandoned". Grotowski and Molik claimed that working the resonators after a certain time was misdirecting the actor's attention to the wrong place. Molik even called them "Obvious Things" using this as a motivation for abandoning the technique. However, while they were still being studied the way they were conceived, Grotowski's Resonators had some bibliographic records and according to them and to some passages of your book I could notice convergences and even divergences between Molik and Grotowski on this subject.

Within these divergences between Grotowski and Molik, I could notice one: the use of the Occipital Resonator in relation to the La Nuque register commented by Molik. Grotowski seemed to believe that the Occipital Resonator was the resonator that produced the highest registers and a greater vocal expansion, whereas Molik seemed to trust these possibilities to



the La Nuque register. Do you believe that this is just a different approach to the same resonator? Or, possibly, is the La Nuque a resonator itself used by Molik that did not appear in Grotowski's recordings? How did Molik work with this resonator?

**CAMPO:** OK, so I think we have some issues there, some are technical, others are not technical and relate to the history of these two major figures. So one thing to understand is that at the laboratory theater the only professional was Molik, as an actor. The others were all very, very young, Molik was a bit older than the others and he already had some experiences. He was working as an actor, but also as a “recitator”. That means it was a particular form of storytelling that was used at the time in Poland in open spaces. He used to promote some work offerings for steel factories. So he was going traveling the country with an accordion player and some other small group paid by the government to convince the patient. There was this great opportunity, people would just be moved by this, maybe sort of poems, using some text. So he was using voice already in a very professional way and he was doing theater at the time. He was the only one who had some professional experience in the field. Grotowski started at the theater school, Initially as an actor actually, then as a director but he never really performed. Of course he went to Moscow, then studied in Moscow, but when then he went back to Poland and he created the company after the impulse given by. Ludwik Flaszen, who was the original creator of the laboratory theater, they (the company) had no experience, none of them. Grotowski picked non-experienced actors from here and there, including Renna Mirecka. Molik was the only one with some experience. So the initial phase was to create a training. Grotowski had very strong ideas about what to do, even when he was very young, inexperienced, but he was already clearly a leader and a guide for the others and so all members of the group, in particular Molik and Mirecka said, you know, “we would jump into the fire, for Grotowski”. Even if he was older then Grotowski. Grotowski was clearly the one who inspired the others. But “technically” Molik was their most experienced. So when they developed the different techniques, they were creating a laboratory theater. It's a very specific way of organizing a company where the training is organized by some members of the company inside the company. You have to be aware we're talking about the 1950s, you know, people didn't have the chance to go to workshops, around the world or invite special people, you know, think of Poland at that time. So they had to use the litter sources they had to create something innovative and different. The first physical training that they developed was through a book of military training of the American Marines. Yeah. So they just followed the figures and it started to do. Just to give you an idea. So they divided the different disciplines,

Mirecka was leading the plastics exercises, later Cieslak was dealing with the gymnastic kind of physical work, Cynkutis working on rhythm and Molik working on voice. So basically everything they created was created by themselves with Grotowski. So for the entire period of establishment of the training, It's hard to distinguish, but I would say that Molik is the protagonist in the establishment of vocal training, not Grotowski. Of course Grotowski, with this enormous mind and abilities, was instrumental, was a guidance, and I would say also a quick learner. I would say that they created they're training together, I mean logically, but I don't want to argue with Molik haha. But anyway, all the work with all of the resonators, of course, was Molik's work that comes from a tradition. Work with resonators is being used for, you know, hundreds of years, if not millennia. It's typical of opera singers. So when you get into the specific technique I can tell you my idea or the experience I have, but we don't have Molik or Grotowski and ask them about it. But what I can tell you is that the highest pitch that was a specific interest of Grotowski actually was from the top of the head and this was derived by some information, something that he got from Chinese opera. While Molik is much more rooted into European theater and experiences, it doesn't really have that kind of exchange. For example, Yoga, Hatha-yoga, Grotowski was always a yoga practitioner. And also Richard Cieslak, the work he did with Grotowski you see that it's basically the dynamic development of Hatha-yoga. Molik used only a few of them. He never. He never really dealt with that. He wasn't close to other cultures. That's the thing, but he has a very, very specific European approach in training. That's what he brought in and developed. So these are the differences but technically there are not big differences, honestly. Was a kind of very free exploration, you know, to start from those techniques and then try these things and see how they worked. Molik, when he was developing the various systems, starting with the resonators and then the voice and body work, The first thing that he did was try things on himself, for a long time, and try things with the members of the group. And then when they started doing workshops with the people, it was much later, he had thousands of students, pupils, he could try things out and then may achieve something and determine what was working or not and under which conditions. For example, there's an episode, I think it's very interesting, that Richard Cieslak when he entered the company, quite later than the others, he was younger, and then he studied some puppetry at the theater school, he wasn't really trained as a actor like the others, and he had problems with voice. And you can see it from films where Cieslak is doing some voice exercise, having this very low kind of register and having some issues in, it was kind of blocked. So Molik worked with him directly and opened his voice. That was the aim rather than, again, "creating recipes", he used to work in a very

pragmatic way, providing solutions for some specific problems. Molik and also Grotowski, they stopped using the resonators especially because they basically quit theater. Resonators are something that you used mainly as an actor training because it increases the possibilities of the actor, the expressive possibilities of an actor. Then of course you can use Resonators, and frankly, I use Resonators a lot because you can find some other ways to use resonators as a part of the work on voice, to open voice in some cases. In fact, I remember Molik, after having left resonators for many years, focusing on “The Voice and body work”, he was actually going back to using resonators from time to time. The thing is, it wasn't the main work that could really achieve what they were trying to achieve at the time of Paratheater, basically because that was part of actors training. And they were moving to something totally different and Grotowski, of course he moved even beyond that because it started working with the traditional songs, then the main part of the new work . Most of the tradicional songs were from Haiti and African kind of roots.

After the period of exploration, international exploration of theater of sources, the range of expiration and also the aims changed moving towards the “art as vehicle”. Molik was not working at the time with Grotowski anymore, nor Mirecka as well. After the initial period of work together in the Paratheater they parted. Grotowski left after 1983 or 1982 and they never worked together again. But what is interesting is that neither Molik nor Mirecka came back to the theater. After the experience with Grotowski they finished with theater and they carried on “the work on themselves” just like Grotowski. They just moved in. Each of them had some individual different parts but they're all related anyway, but they are different, you know, individual kinds of approaches. For Molik, voice was the vehicle. He was the first to use the term vehicle, he was the first to use this, this terminology.

**MAGALHÃES:** In this dissertation I have been analyzing the films that you left available in your book, however, it is important to point out that due to the time that these films were recorded and released, resonators were no longer worked in the way they were conceived and, Consequently, they are hardly approached in the films, since they refer to the Paratheatrical Phase (Acting Therapy) and to Molik's solo works with his workshop "Voice and Body" (Dyrygent and Body Alphabet) already years after Grotowski's death in 1999. So, I would like to know if you ever witnessed any of Molik's courses or works in which he consciously approached resonators, directing attention specifically to them and, especially, if any of these moments were documented? Also, in the films in the book you wrote, are these resonators approached at any time, even if unconsciously?

**CAMPO:** It never approached resonators during the workshops because he was focusing on the “Voice and Body Work”. I had some individual sessions with Molik about this. He was really starting to, at that time, re-elaborating and starting to think about how to develop new approaches, recovering some work with resonators, but wasn't really using this with the students. However, there are some moments in the typical “Voice and Body Work” cycle, It's about five or six days, right at the end of the work where the individuals do some improvisation. In this moments we had a one to one work with Molik and many things were happening at the time. So not everything that is part of the method is explored. You could have anything really. You can see in the documentaries they use some movements and gestures that are not codified to the use of common specific aspects of voice, so probably yes, in that case there probably is. In some moments he was using something that you could relate to resonators, but not in a systematic way.

**MAGALHÃES:** Yeah, I mean it looks like he has not abandoned the resonators, but changed the approach. After some time, he didn't use it consciously or directing the focus of the actors to the resonators but he also stimulated them to use.

**CAMPO:** Yes, stimulate! Because the problem is that when you use resonators in a very systematic way, it may look like a recipe, you know, a system that you follow. And it is fragmented. That's also why Grotowski, I think, left that kind of approach because it's like using a fragmented approach. While the idea is to create this kind of flowing state of consciousness and its organic, almost shamanic. Molik isn't different. So you don't stop the thing and say “OK, Now we work on this”. It could happen in a certain moment, yes, one to one, you know checking something but not as a part of the system.

**MAGALHÃES:** Several times in your book you and Molik comment about the reservations that you have in "creating an acting manual", including criticizing the translations of Stanislavski's books into English, alleging that initially, in Russian, it was called "The actor's work on himself" and in English it became "The actor's manual". These reservations, in my opinion, seem to occur due to the way of working that Grotowski and Molik had and that, thanks to the verticalization of the "actor's work on himself", especially after the advent of the Poor Theatre, there was a kind of aversion from the authors, including you, in creating a "formula" of this method once this would deviate the actor's attention from the "work on

himself". Moreover, allied to this problem, the resonators seem to act in a harmful way to the actor's attention and consequently to his corporal and vocal freedom on scene. Do you think it was for this same reason that Molik preferred not to give much clarification about resonators in your book? Molik said that "Resonators are obvious things", is that what contributed to the abandonment of this technique? and finally, is that the same reason that prevented Molik from providing further clarification about the "Universal Map of Energy Points" that you asked him about in your book? Is there anything you would like to say about this that you didn't say in your book?

**CAMPO:** OK, let's start with something you said before, about the title of Stanislavski's book. This is an important thing! The Russian edition of the book is called "An Actor's Work on Himself". Now you need to know that Stanislavski's 1st edition of the book is American. Yes, the American edition is the 1st edition of the book. The story says that his son was sick and he needed some money - we're talking now about the time of the Soviet Union - And there were some problems. You know, at that time in the Soviet Union, you couldn't have copyrights. So he couldn't get money from publications, that's why he accepted the invitation from the Americans after the tour he did in 1923 in America. That tour was very successful and he became famous. So he accepted, published the book in America, to get the copyright. But the problem is that the text was somehow manipulated to make it more acceptable for an American audience. Besides it was very partial because it only refers to the first part of the experimentation of the system. So anyway, what happened then is that Stanislavski rejected that book and then he published it in Russia with the original title, and not only the title but numerous other elements, it's an interesting story. But the thing is that the title is very important, "The actors work on the self" means that the aim of the work is not to produce a kind of commercial art or a show, but it's to work on himself, It's using art as a vehicle. So it completely changed the perspective. But the Americans owned the copyrights, legally, so the whole world outside Russia, with some exceptions, could only know the work of Stanislavski from the American books. So for 70 years it was forbidden to publish any other version but then finally they could do it, after the copyright expired, and Routledge published a more accurate, but not totally accurate, unfortunately, version of the original Russian book, with a new translation in 2005. Again, they changed the title, and they use a title like "actors work a student diary" which is not the original title because they might be scared, I don't know why, I guess they might be scared that the people be confused and not understand the title "An Actor's Work on Himself". That's the thing, the idea of creating a recipe manual that's always

an issue. By the way, now I'm publishing a book. My new book is going to be published by Routledge in June, it is called "Acting the Essence: The Performance Work on the self" to make this even clearer if it's possible.

**MAGALHÃES:** And this "universal map of energy points" ?

**CAMPO:** Yeah, energy points. Well, I did my academic investigation because what is amazing is the precision with which Molik could identify some problems and blocks in people. It could resolve in just a few minutes. And so I asked if he had a specific map that was using centers of energy. That's because I'm training in some Chinese, Indian and Japanese traditions that have some specific centers of energy that you can operate. Many traditions have this kind of map. I was wondering if he was using some of these or some clinical or medic map. But was not his approach. His approach is very different. It comes all from experience and from knowing the people. You know the people and individuals. That's why he said he uses this shamanic approach, so this is a kind of knowledge that some very experienced people have but they come from the experience. It can only be transmitted through practice. I have to say that I was lucky enough to work a lot with him and see how he operates it. But I know that the little I learned apart from Molik was by practicing. The more you practice, using these very extraordinary methods that Molik uses, you find more and more ways to identify and resolve the blocks, but this comes from the practice, from a very strong structure that you have. Because the method works, but at the beginning you can just imitate the master and see. But from this imitation, then when you own it after years of experience, you start really understanding how it works. But again, if you explain it and say "You know you touch here and there" it sounds silly because it's not about that. I mean it works like that, but first it doesn't work for everybody in the same way. 2nd, there are lots of elements that come together. It's not a clinical approach. It's a holistic approach.

**MAGALHÃES:** And I think it's because it is too personal, right? We are all different so it needs to work differently for each and any one of us. Because it's too personal.

**CAMPO:** Yes it's completely personal! And each individual is different. Some have some physical blocks, some others have some psychological blocks, some are mixed. Some students have blocks that comes from environments, others from ages or from profession issues. Of course, we are all the same. They're all humans. So some things work the same.

But for example some letters of the “alphabet” work very well for some but with others don’t work at all. You know, in some cultures some exercises are accepted well, in other cultures are not. They refuse or not, people are annoyed sometimes. So it really must come with the experience with the range of people you have and you work with that. You start really identifying the right procedure.

**MAGALHÃES:** One of Molik's concepts that most intrigued me was the concept of "Life" repeated at various points in the book. It even seems to me one of the most important points of the work, perhaps even the goal of Molik's technique: to find a Life. However, like other themes in his work, Molik does not describe exactly what this Life is. Through some metaphors and examples from the classroom, rehearsals, and presentations, it is possible to grasp the meaning of this concept. For me, particularly, I very much associate this "Life" concept of Molik with the search for the "Body-Life," a concept developed by Grotowski. Both “Life” seemed to be the goal of Molik's technique, as the Body-Life seemed to be the goal of the actor's training in Grotowski's Teatr Laboratorium. So, in your experience, how do you see this “Life” concept addressed by Molik? Do you believe there is any relation with Grotowski's “Body-Life” concept?

**CAMPO:** I don't think it's different, I think it is the same, it actually comes from Stanislavski! He says very clearly that he was interested in actors who act as if he is doing it for the first time, experiencing for the first time. Even if it's repeating it obviously. But the aim of Stanislavski was to have an actor creator that every time he acts he is leaving, it's actually living not repeating. So that's the “Life” that we all search for when we do any sort of training in this linkage. So you can use different terminology, but life is life. It may be quite confusing when you read it, but when you practice it's not something too complicated. You can see it when you work in a studio and you practice or when you just watch the actors when you go to the theater. You can see when an actor is experiencing life, when he has a presence or when he is empty, mechanical, or empty because he doesn't know what to do. When you do a real action, you must have something inside. Now the work is both external and internal. You can use techniques that come to stimulate the external or use techniques that come to simulate the internal or both combined, usually on both combined, it depends. In the Grotowskian approach, which is not new but just clear, you use elements from memory, from life, from experience, past experience, and from imagination - but this is already present in Stanislavski - but the way it becomes clearer, systematic with Grotowski and also with

Molik, you see it there, you see a very clear direction and then you see the people work their working with maybe they're not used to it but that's the really the essence of acting or even of the work in this kind of parenthetical. Work is to be able to free your own creative energies, with Molik through voice. But when you have to create the partitura you have to get that route that came from memories of life that you repeat. And Imagination, or I mean either one of the two or both combined, doesn't matter how you added them. The problem is that you know it's not using the "logical mind", It is a different approach. Actually all their work is trying to avoid the logical mind, Molik said if he could "he would cut the head of the actors". It's not just Molik that says it, there are many others. But Molik made it so clear and effective. So when you enter the process, by the way you don't need to repeat it like 100 to 2000 times like Grotowski, in a moment his main focus was precision, I mean Molik as well, but he demonstrated that you could see "Life", even if you organize your "partitura" after you do three or four repetitions. We don't need to create like 100 times to make it, after three four times repeating your "partitura", if it's filled with those elements, it's not empty, you can see it. Yeah, you have the life. That's the life, you know, that's the life! It's really, I mean, it means life. It's really life, you know, it has the capital L because it's, I would say, a life that is lived in a special moment, special circumstances. And it's a special selection because you are going back to some moments that are clearly important for you, but it is life. It is your life. And you see it, you see people doing this work because they don't have any conditioning, they don't have to follow the lines, they don't have the problem of having to perform for their audience. Here you create this laboratory. It's the meaning of the laboratory, you have a space, and it's protected, then you give some instruments for the people to be free and express themselves and do this kind of research and then you see... this fire, you know? Appearing. It's difficult to express with words. There's something here to just experience in the practice.

**MAGALHÃES:** This is a part of the work that is really practical. Actually, I think it's really easier to understand it by the practice, then the theory.

**CAMPO:** Yes

**MAGALHÃES:** I really loved this answer. Actually, I think that these two concepts are really close to each other. Body-life, Life, and even presence. Seems like they're talking about the same thing, about the same feeling.



**MAGALHÃES:** The "search in the unknown" and even "meeting with the unknown" is mentioned by you and Molik in your book, however, Molik seems reluctant to delve into it, perhaps because it is something too subjective and consequently delicate to describe. A priori, according to the bibliographic records, the "search in the unknown" seems to be related to a moment of improvisation by the actor, while the "meeting with the unknown" seems to be the actor's encounter with a Life during the improvisation. I would also like to open space in this interview for you to address, if you wish, subjects that Molik preferred to leave aside in his interviews with you, therefore, as in *Resonators and Energy Maps*, I had difficulty finding information about this "meeting with the unknown". What then is your perspective on this concept? What for you is this search or meeting with the unknown?

**CAMPO:** Yeah! I think we need to avoid thinking that there is a mythology, let's try to demystify this, and again, it's another thing that's very clear if you do the practice. It's a moment, it's just a moment during the practice. It is a magic moment, it's a very special moment, but the only way to explain what you're going to do, what is going to happen, is during the practice. So Molik was not reluctant with it, he just used those words to explain what happens in these moments. Basically it's a phase of the work. So the initial work with the "Voice and Body Work" you do some few things, you do the warm up and some exercise, but then you delve into the "Body Alphabet". So you do all the work with the Body Alphabet, you learn the letters of the alphabet, then after three days, when you have mastered the Alphabet you start to use it, I mean, it is an instrumental. It's not something that you learn just to learn that. These structures are instruments to help you do that, "entering in your deep consciousness" - Molik wouldn't use this term, it's just to explain - To enter that kind of subconscious, enter the world that you have inside. Art creation is always unconscious. You need to find some ways to instigate that, and that's the way that Molik used to instigate in his work: the letters of the alphabet. So at that moment, in order to create your partitura, you need to get rid of the letters of the alphabet gradually because now you don't know what to do here in this space. Of course, you may say you can have many other ways, but this is a direct way, very effective, because you avoid sitting and thinking about what I'm going to do or taking notes. You know, you're just working in the space - we used to work in this space for three days with other people - if you don't know what to do, you repeat some letters of the alphabet. But you know now that you have to leave them and use them as instruments, as hooks to enter other actions, other movements that may relate or instigate; help you to get to

some images; help you to investigate your memories, to relive your memories or just let some images appear. Then you leave the moment, here is the “Life”. This is “the unknown” because before doing that you don't know what it is that you're going to see because they're not planning this on paper. This is happening and you don't know it until it happens. It's the pure creative moment of the work. It's very simple, it's not mystical, it is what it is: before you don't know, then you enter this, because you are leaving the structure that was helping you to move in the space and when you leave the structure you see another world. You know, you see another word, and that's when you have your life, that's when the “Life” appears. Because you're not repeating the forms, you're doing something else. It comes on its own individual, and doesn't look like anything else. By the way, all these letters of the alphabet, you know, all of them are not exercises, just formal exercises like gymnastics, they are all related to some images already. So they help you get closer, by analogy, to something else that might inspire you. To get closer to something that relates to your life or other images you might create.

**MAGALHÃES:** These questions about the actor's repertory and the work with vocal and physical scores bring me back to the set of precise movements that Molik developed in order to “unblock” body and voice. We will now deal with this set of movements, these precise actions, that Molik called “the Body's Alphabet”.

I would first like to ask you if you know the origin of this alphabet. Where do all those movements come from? Did Molik have any inspiration or even physical practices that he trained and started using as part of this alphabet? According your book, some of the “letters” of the Alphabet, apparently, had some inspiration from Hatha Yoga movements, Tai Chi Chuan, and, in a way, Molik seems to have even used some “details” from Plastiques exercises. So, in your experience about this subject, how was the creation of this Alphabet?

**CAMPO:** Yes, that's what it is saying. I know because I also practice plastic exercises with several people like Renna, basically who created that, and also Cynkutis, and the wife of Cynkutis, but also with the actors of Odin Theater who learn with Richard Cieslak. So I know I know the plastic exercises, you know, the develop of the theater body quite well actually. And yeah, you can see those references clearly. Some of these letters of the alphabet are versions or parts of the plastic exercises, or even something that was developed by some colleagues, in particular by Rena Mireska, like the kite. The kite is something that Renna used to do. But yes, others are from Hata Yoga, I mean, Molik wasn't a practitioner of the

yoga, but some of course they practiced together, for example, the “Cobra”. The “Cobra” comes from Hata Yoga, others Molik said that comes from pantomime, from a European pantomime, they practice all these things. So yes, you know, also from pantomime and these acting techniques, traditional European acting techniques for the body, for the accessibility of the body. So it's a mix of different things, other letters I think he just produced, just created on the basis of pragmatism, you know? Part of the work he did had a very direct contact with the person. So some of the things were a kind of manipulation, and from this manipulation he could develop some exercises understanding where the body needs to be stressed. Because they don't work all in the same way, that's why there are many. Because each of these letters work on some very specific blocks, they're all meant to free some blocks. When you learn all of them, you practice them and then use your voice. If you use your voice correctly, with the right respiration, you understand, during the practice, where the block is and how can we unblocked using these letters. Each of them has a different history, different origins. They don't come from the same culture. They come from Molik. By the way, you know you have to be aware of something, this is important, the Molik explains that there are only two reasons why the voice is blocked. One is respiration and the other one is the larynx, the blocking of larynx. So all these letters work in some different points of the body, or different kinds of dynamics, and with one of these two aims, or both of them. They regulate the respiration. The respiration is full, slow and complete. And the letters work opening the larynx somehow.

**MAGALHÃES:** This Body's Alphabet, besides having the function of physical and vocal unblocking, also seems to be used by Molik as part of the actor's repertoire, mentioned before. During the documentary "Body's Alphabet", which portrays Jorge Parente performing the Letters of the Alphabet; you yourself performing some of these letters; and finally, a dialog between you and Molik commenting on the film while watching it. At the end of Jorge Parente's part in the film, he does an improvisation using the letters of the Alphabet as a "guide," connecting one movement to another in an improvised way. Then he improvises again, now guided by his voice. Would this moment of improvisation be a "Search in the unknown" as the one commented before?

**CAMPO:** Alright, let's put things in the right order, OK? So the first thing we need to be aware of is that it's not part of actor training. In my experience it is very useful for actors if it's used in a certain way, but that's not the aim of the work. Yeah, that's very important. Then the rest is to understand that there are some phases in the work. So the first phase is that you

learn the body alphabet, and then once you learn it one by one, you create a short performance where you edit them, basically. You use one after the other without a specific order. Just as it comes. You just do, maybe not all of them. Does what comes to you when you're trying to provide an improvisation. In this improvisation, you just put together some letters of the alphabet, OK. And there is the first performance, the physical performance out of the body alphabet, then you have a second kind of performance, we use the same but this time you vocalize. And you see, basically, the effect of the body alphabet and see that the aim of these actions is to unblock the voice. OK, now the other work with improvisation and voice is the moment where you leave, you abandon the letters of the body alphabet, that's the moment we were talking before, when you meet the unknown. That's the moment. And then in that moment you use all the system just to enter in this "other world", this creative moment, the creative energy. So before you unblock the voice, this blocking voice means I'm blocking the creative energy, and then is the moment you leave the body alphabet in their forms. You just live with your life and you meet "the unknown" and you create your "partitura", that is a sequence of physical actions at the end. And then when you repeat this 3/4 times. You have it. You have this "partitura". That's enough. And then what you do is perform it using vocalization, just as you did with the letters of the alphabet. Now that you have this next stage, with the "Open Voice", open energy, you use it with the sequence of physical action. So you put it together. The partitura that you have full of your life and the life it comes from a voice that is more open now. You put these things together and you have a performance basically.

**MAGALHÃES:** Finally, one last question about the Body Alphabet. During this personal search of mine for ways to work the voice of the actor, I had contact with several techniques, including those related to opera, musical theater and similar. In these areas, by the experience I had, the vocal technique was worked keeping the body a little more static, without much movement. When I learned about physical theater, and especially the work of Grotowski and Molik, I was captivated by the amount of movement they seemed to have in their training, both vocal and corporal, and even this conceptual division seemed more homogeneous to me. However, I couldn't fail to notice that when observing the movements of the Body Alphabet (at least those exposed in the book and in the documentary) I didn't notice any sound emissions, vocal sounds coming from the actor, with the exception, of course, of the final improvisation being guided by the voice. This fact raised a question in my mind, how does the Body Alphabet help in a possible vocal unblocking using so little vocal emission since it

is quite common in vocal warm-ups to use vibration exercises, vocal extension exercises etc. In your experience, how do you believe this vocal unblocking occurs during the body's alphabet movements?

**CAMPO:** Yeah, but there is something you don't see in the films. There's something you don't see there and it's not described in the book in detail because it's a practice that is the beginning of the sessions. You do a warm up with the respiration and then you do what Molik used to say, you give a voice. So basically you actually open your voice completely, you just open your voice and you do it a few times in different ways, I mean, there's something to do in practice. So doing that at the beginning is also a way to check the people's voice and blocks and yes, there is a moment of total expression of voice. So you have this moment to open your voice, it's a kind of checking to do every day and you also see the development and then you start doing the body alphabet that is silent. It's a silent exercise, the voice in the body alphabet happens on the third day. Third or fourth day. When you master it you start using voice. When you do the exercises, you know that you are totally free to use the voice in any way you want, but, it's different from this "beginning", not moving too much, having, you know, your posture in a certain way and not being busy with the performance. So your voice may be different, and then depends on the level of experience and the level of blocks you have. So you might not see that in the film with Jorge, but this voice is already open, so it can be modulated but that's basically just to explain what the process is. But of course something is missing there. maybe if you watch the *Dyrygent* you can get something. But it's a beautiful freedom and of course if you don't experience the workshop in the structure you may be a bit confused. I mean it's not very clear. But anyway, you know they wanted me, at a certain point years ago, to publish with the book a film with Jorge and the full workshop. So I didn't agree with it. Because I didn't want to make the book as a recipe and because Molik wasn't that so I couldn't, you know, approve this kind of operation. So for me, this book is this book. You get some understanding of it, but then you have to do workshops to experience it. Yeah, it can't replace that.

**MAGALHÃES:** Yeah, yeah. But I think it was the right thing to do, I mean, it was fair to the work. Not publishing everything.

**CAMPO:** This book, you know, this is already something. There's a logic, an internal logic and I didn't want to break that. And I also don't want to give this illusion that you watch a

DVD that gives instructions on how to run his workshop because that's not the aim. It's already quite risky when you watch the body alphabet with George Parent, you think "OK, Now I know them and I do them". I mean, there's something wrong with it, it doesn't work like that because those images are documentation. It's not an explanation, it can't replace the actual workshop.

**MAGALHÃES:** This vocal unblocking was what most caught my attention in Molik's work, and what most aroused my curiosity was the pedagogy, shall we say, that Molik had when trying to unblock the voice of a student. I believe that this topic that we will address now is the most "intuitive" moment of the technique, it is the part of the work where Molik needs to do, as a guide, "what needs to be done to unblock the student's voice". Yet there doesn't seem to be a rule (as in most of the work) or a pattern of how Molik acted to unblock the voice, and it also doesn't seem as clear, in theoretical terms, what is blocked in the actor and how to see these blocks. In reading your book and analyzing these moments in Acting Therapy film, for example, I could notice that this pedagogy was something Molik seemed to know intuitively. It was as if Molik simply knew, or could see clearly which points are "tensed" in the actor's voice and body and what he, Molik, as teacher, needed to do to unblock them. Even going through several propositions, directions, indications, stimulations, and even physical interferences in the actor's body while he was trying to "open his voice". This is well portrayed in Acting Therapy with comments in your book about that boy in the movie. I would like to ask: was it in fact something purely intuitive? Did Molik learn from someone how to see the blockages and the possibilities of unblocking? Is it possible to learn how Molik saw and solved these problems?

**CAMPO:** Yeah, it's only by practicing and Molik said that he learned by himself. And learning by himself means he learned by working also with Grotowski, with their colleagues, with the greatest company of the second part of the century and with thousands and thousands of pupils. So it comes from experience, but it's a very solid experience. So yes of course, and after working with Molik, I can tell you that I could identify something. I'm sure that every time this method works, the more you do it, if you get close to it and you practice it, you start understanding more and more working with people. But you can't say that there is a one way to do it because, what is important, Molik, he could use different ideas to unblock. Sometimes we can change the posture of the body, work on some respiration, doing some pressure, physical pressure or stretching in some points. Sometimes it is xamanic. it's away.

Sometimes, you as a teacher, address the student at moments also in the level of emotion. And also rhythmical, sometimes you need to follow a certain rhythm. I mean, the base of it, be aware, is an alteration of consciousness. Without that you can't really get the nature of the work. There is an alteration of consciousness, so when you manage to move to another state of consciousness there's something that can only be controlled by the leader at that point. And the relationship is misdirect. But what you find can only be seen at that level of consciousness. So if you disagree, discuss "now you have to do this or that", it doesn't make sense. For example, I think it's in the book, I worked with the student and I told him to jump, to jump and to cry and to cry. In English is crying out, which means scream, that was the mistake in the accent. Scream. Cry. "Now you cry" and he cried. It jumped and cried. And that was the way to unblock. But it was not something that he planned, you know, saying made in the book "OK. And at this point, I will say "cry". That was the motive because there was a right moment at the time when there was a different level of consciousness, individual and group where these things can happen. And you need to be ready to act.

**MAGALHÃES:** Now about the "Sing your Life" - the moments in which Molik asked that to the students - would this "Sing your Life" be a stimulus in the middle of some exercise or improvisation, or is it in fact one of Molik's workshop exercises? Is it a moment of the work with a predominant focus on the voice? I mean, how did the student's body look like, in movement or more predominantly still? The moment in Dyrigent when the students are singing alone to everyone else, is this exercise "Sing your Life"?

**CAMPO:** No, no, there are some moments in the workshop where students are singing but that's not the "sing your life". This "sing your life" occasion is that moment when you do the physical improvisation, when you've met "the unknown", so you have your "partitura" and then you use voice there, but it's not an abstract voice because it's related to the life you're living. So instead of just doing the action, you also use the vocalization, although it doesn't have words, but it's all related to the life you're living anyway, it's another way to express your life, so that's that's the thing. Your life.

**MAGALHÃES:** Now dealing with this work of vocal unblocking in a group. While analyzing Dyrigent I could notice at the end of the film that the group portrayed has reached a very complex tuning and harmonization of voices, I would even say a high technical level in terms of chorality. The last 10 minutes of the film seem to portray a group exercise also

improvised with the main focus on the voice. I was curious about the process they had until they reached that level: Was it in fact a specific exercise portrayed at that moment? What would be the name of this group voice exercise? Had the group done the exercise throughout the 9-day workshop? Do those final minutes of the film portray the exercise at the end of the course with the actors already more "unlocked" vocally? Was it common for all classes to reach that level only within the 9 days of the workshop? A lot of questions, right?

**CAMPO:** Yes, yes, a lot of questions but a very simple answer. The question is complex and the answer is very simple. This is basically the most evident result of the work that you have because you do this at the end of the workshop before saying goodbye. Basically it's the very last moment. During the work with the group, it comes as a surprise. These students work until that moment, you know in a group, but basically individually. And each other has shown what they've done in it, but they never really worked together as a group, but at the end, you do this group work that Molik called levitation. You close your eyes. You just assume a very specific posture, which helps at that point when the body and voice are ready after days of work, which helps the emission of voice, genuine open voice. Then basically this happens. People start giving voice, following each other in a very organic and genuine way. This just happens, this is not directed. And this happens all the time, all the time this happens. This demonstrates the effectiveness of the work.

**MAGALHÃES:** Every workshop ends like this and every group reaches this?

**CAMPO:** Yes.

**MAGALHÃES:** Nice. And it happens only one time in nine days. So that moment in the Dryrgent was the first time that the students did that exercise.

**CAMPO:** Yeah, yeah. There are no other occasions. And it's not a choir. They don't follow a musical score. They're not training, singing nothing at all in that. It's a moment where everything comes together and makes sense because you are in this over the days and you get closer and closer and closer this open expression in your voice and also the relation with the others. And that you don't know because you're working your focus on yourself, but you are in the same room and you're working freely with all the others. But this is the moment when all these elements come together, and it doesn't matter if you are a trained actor, if your voice



still bad, but you're, you know, you're starting to feel. And then with the others all these elements come together, blend in something magical.

**MAGALHÃES:** And that's really magical. I mean, it looks like angels in the room, it is really beautiful.

**CAMPO:** And that's why Molik says that you close your eyes so the idea is that you are levitating, you're moving 20 centimeters from the ground.

**MAGALHÃES:** And knowing that it happens only one time during the workshop and only in the end makes everything even more special.

**CAMPO:** Yes. There was nothing before. Just comes as it is.

**MAGALHÃES:** Perfect. Perfect. I mean, thank you for all this answer. This is gold for me actually, for my research. Thank you. Thank you very much.

**CAMPO:** Alright. You're welcome. Pleasure.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM189v Magalhães, Pablo  
Voz e Movimento: Uma Análise da Práxis de Zygmunt Molik  
/ Pablo Magalhães; orientador César Lignelli. -- Brasília,  
2022.  
225 p.

Dissertação(Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de  
Brasília, 2022.

1. Trabalho de voz e movimento nas artes cênicas. 2.  
Grotowski, Molik e o Teatro Laboratório. 3. Análise de  
documentários (Acting Therapy, Dyrygent, Alfabeto do  
Corpo). 4. Instituto Grotowski, workshop from ember to a  
flame. 5. Fase Teatral e Fase Parateatral. I. Lignelli,  
César, orient. II. Título.