

Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik

Pablo Magalhães ⁱ

César Lignelli ⁱⁱ

Universidade de Brasília - UnB, Brasília/DF, Brasil ⁱⁱⁱ

Resumo - Vozes em Diálogo: Entrevista com Giuliano Campo acerca da práxis de Zygmunt Molik

A presente entrevista aborda conteúdos relacionados aos exercícios vocais de Zygmunt Molik no trabalho do ator. Consiste em um diálogo com Giuliano Campo, realizado originalmente em inglês, que abrange os seguintes temas: Ressonadores, com comentários sobre a criação deste exercício; Partituras, sobre o processo de coreografar as ações psicofísicas do ator; Alfabeto Corporal, sobre as origens deste sistema e como ele ajuda no trabalho vocal; Conduta do Mestre, sobre como Molik desenvolveu suas habilidades relativas à preparação vocal; e termos recorrentes destas práticas como Vida e O Desconhecido. Ademais, contempla temas abordados no livro *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik* (2012).

Palavras-chave: Voz. Movimento. Zygmunt Molik. Giuliano Campo. Jerzy Grotowski.

Abstract - Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about the praxis of Zygmunt Molik

This interview deals with content related to Zygmunt Molik's vocal exercises in the actor's work. It consists in a dialogue with Giuliano Campo, originally conducted in English, which covers the following topics: Resonators, with comments on the creation of this exercise; *Partituras*, about the process of choreographing the actor's psychophysical actions; Body Alphabet, about the origins of this system and how it helps in vocal work; Conduct of the Master, about how Molik developed his skills related to vocal preparation; and recurring terms of these practices such as Life and The Unknown. In addition, it covers themes approached in the book *Voice and Body Work by Zygmunt Molik* (2012).

Keywords: Voice. Movement. Zygmunt Molik. Giuliano Campo. Jerzy Grotowski.

Resumen - Voces en diálogo: Entrevista con Giuliano Campo acerca de la praxis de Zygmunt Molik

Esta entrevista aborda contenidos relacionados con los ejercicios vocales de Zygmunt Molik en el trabajo del actor. Consiste en un diálogo con Giuliano Campo, realizado originalmente en inglés, que abarca los siguientes temas: Ressonadores, con comentarios sobre la creación de este ejercicio; Partituras, sobre el proceso de coreografiar las acciones psicofísicas; Alfabeto corporal, sobre los orígenes de este sistema y cómo ayuda en el trabajo vocal; Conducta del maestro, sobre cómo Molik desarrolló sus habilidades con la preparación vocal; y términos recurrentes en estas prácticas como Vida y Lo Desconocido. Además, abarca temas tratados en el libro *Trabajo de la voz y el cuerpo, de Zygmunt Molik* (2012).

Palabras clave: Voz. Movimiento. Zygmunt Molik. Giuliano Campo. Jerzy Grotowski.

Introdução

Zygmunt Molik foi co-fundador do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski na década de 50, exercendo papéis de liderança na práxis teatral deste coletivo, em especial, relativos à produção vocal dos atores. Por possuir a bagagem profissional mais extensa entre os integrantes do grupo em seus primeiros anos de processo, Molik acabou por protagonizar grande parte das obras teatrais até a chegada dos atores Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieślak. Ganhou renome após sua performance na peça *Akrópolis* (1962) exaltado pela qualidade de sua atuação, relacionada tanto a qualidade de sua movimentação quanto a sua performance vocal.

Molik esteve juntamente a Grotowski durante toda a Fase Teatral¹ e a Fase Parateatral², desvinculando-se do grupo somente após 1985, quando passou a construir seu próprio *workshop*, posteriormente denominado Voz e Corpo. Durante a Fase Teatral, Molik teria desenvolvido a forma como o Teatro Laboratório aborda os *ressonadores* vocais. Ainda nesta fase, durante a verticalização do *teatro pobre*³, Grotowski construiu os termos *impulso*⁴ e *corpo vida*⁵ que foram fundamentais para que Molik constituísse seus exercícios e termos próprios.

Durante a Fase Parateatral, juntamente com outros integrantes do Teatro Laboratório, Molik ministrou sessões conhecidas como *acting therapy*. Foram nestas sessões em que Molik deu início ao desenvolvimento de seus princípios metodológicos que objetivavam, em suas

¹ Divisão temporal proveniente do livro *The Grotowski's Source Book* (2006) de Richard Schechner e Lisa Wolford que divide a trajetória de Grotowski em: Fase teatral (1959 - 1969), Fase Parateatral (1969 - 1978), Teatro das Fontes (1978 - 1982), Drama Objetivo (1983 - 1986) e Arte como Veículo (1986 - 1999). A Fase Teatral seria referente ao momento em que o grupo visava a produção de espetáculos

² Marcado por ser o período em que 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, 2012:274).

³ Foi durante este período, no Teatro Laboratório, através das investigações do trabalho do ator sobre si próprio, que Grotowski veio a desenvolver o teatro pobre. Esse teatro de Grotowski se manifestou em oposição ao “teatro rico” ou “teatro sintético”, como ele mesmo chamava as produções teatrais de sua época que eram conhecidas por tentar ser uma síntese de todas as artes (2009).

⁴ “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” (Grotowski apud Richards, 1995, p. 94).

⁵ “O corpo memória aqui destacado é um corpo envolvido na cena. O corpo do artista cênico [...] é um corpo que produz expressões outras, para o trabalho artístico. No entanto, anteriormente ao trabalho artístico, o corpo cotidiano se configura enquanto estrutura de memórias [...]” (Fonseca, 2023, p. 195 e 195).

próprias palavras, um “desbloqueio vocal”⁶ (2012). Um importante registro desta fase é o filme também denominado *Acting Therapy* (1976), que retrata os momentos destas sessões que foram ministrados por Rena Mirecka, ao abordar os exercícios *plásticos*, e por Molik, ao provocar o *desbloqueio vocal* dos alunos.

Mais adiante, após os anos 80, Molik desenvolve seu *workshop* Voz e Corpo utilizando como influências os exercícios e termos dos treinamentos do Teatro Laboratório e a relação entre seus integrantes. Tendo como eixo seu trabalho com o *desbloqueio vocal* proveniente das sessões do *acting therapy*, Molik substitui os exercícios *plásticos* de Mirecka pelo seu novo sistema de movimentos denominado *alfabeto do corpo*. Influenciado pelos termos *impulso* e *corpo vida* de Grotowski, Molik desenvolve também seus termos *Vida* e *o desconhecido*. Há inclusive um filme denominado *Dyrygent* (2006) que retrata partes de seu *workshop* abordando os exercícios e termos supracitados.

Durante os trabalhos com o Voz e Corpo, Molik conhece Giuliano Campo e Jorge Parente, duas importantes figuras na perpetuação destas técnicas vocais. Campo realizou uma extensa pesquisa acerca da práxis de Molik, chegando a produzir o documentário *Alfabeto do Corpo* (2009) que retrata Parente realizando 26 ações deste sistema de movimentos. Após 7 entrevistas com Molik, Campo desenvolve seu livro *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik* (2012) reunindo os 3 filmes citados. Este livro segue sendo até os dias atuais a principal referência bibliográfica acerca da prática de Molik. Importante ressaltar que Parente foi escolhido por Molik para realizar o seu *alfabeto do corpo* no documentário por ser considerado um mestre nessa técnica.

Posteriormente, em 2022, na dissertação *Voz e Movimento: uma análise da práxis de Zygmunt Molik* (2022)⁷ escrita por Pablo Magalhães e orientada por César Lignelli, é analisado tanto o livro supracitado quanto os 3 filmes também citados anteriormente. A pesquisa reúne e disserta acerca destes materiais friccionando-os com os conteúdos provenientes dessa entrevista com Campo. A presente entrevista por sua vez aborda: aprofundamentos de temas

⁶ O *desbloqueio vocal* é referente ao processo pelo qual o ator passa para alcançar o que Molik chamava de “voz aberta”. Os bloqueios vocais podem ser bloqueios físicos, como hábitos de linguagem, postura, adução inconsistente das pregas vocais, laringe inconscientemente deslocada, entre outros. No entanto, também podem ser bloqueios psicológicos e emocionais relacionados com auto-aceitação, autocobrança excessiva, ansiedade, etc.

⁷ Link para acessar a dissertação no repositório da Universidade de Brasília: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/46009>

tratados ligeiramente nos registros bibliográficos; narrações de Campo acerca do contexto histórico em que Grotowski e Molik estavam inseridos; confirmações acerca da origem de termos, exercícios e suas conexões com as práticas do Teatro Laboratório; 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* e o *Levitação*.

Ademais, a entrevista também contempla um tema relevante, segundo Campo, para este tipo de prática: a tradição na transmissão do conhecimento. Durante todo o livro de Campo e na dissertação de Magalhães, comenta-se sobre os receios de se criar um manual com esta práxis, uma vez que este caminho metodológico seguiria na contramão da tradição ao qual Molik dizia pertencer. Tradição esta que, segundo Campo, pertence a uma transmissão vertical do conhecimento⁸. Dessa forma, muitos autores desta linha objetivam produzir registros acadêmicos baseados em diálogos, por meio de entrevistas, na tentativa de fornecer um dialogismo que dribla as limitações que as palavras possuem ao descrever técnicas tão práticas e pessoais.

Após esta breve contextualização histórica, segue a entrevista:

MAGALHÃES: 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 a sempre ressaltarem uma aversão a criação de um manual com esta técnica. Compreendi inclusive que a busca por uma escrita dialógica fazendo uso 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. Gostaria de dizer que busco por meio desta nossa entrevista não dicionarizar o trabalho mas promover discussões, reflexões e perspectivas acerca desta técnica. Sendo assim, 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.

⁸ “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” (Campo, 2012:128)

CAMPO: De volta à pedagogia original na maiêutica: Platão e 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. Afinal, esta não é realmente a forma de aprender. Há outra coisa, quando se trata de escrever, há um problema com o tipo de abordagem que você tem quando quer ensinar ou aprender algo. Por exemplo, 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 quando se aborda 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. Stanislavski 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 isto de teatro em forma de livro. Portanto, é mais uma experiência teatral ou uma experiência viva do que um típico manual com uma receita.

Stanislavski é famoso por ter criado um sistema, mas mesmo nesta ideia ele evitou ter um sistema que você poderia usar como receita. 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, não algo que se descobre simplesmente dizendo “é isto! e agora você segue a receita”. 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. Isto 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. Sócrates nunca escreveu um texto. Foi Platão quem usou os ensinamentos de Sócrates. Ele [Sócrates] era contra a escrita. Os povos da cultura Veda podiam escrever todo o enorme corpo de conhecimento desta 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 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 difundida no século XIX com o estabelecimento da burguesia. 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 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 Stanislavski, 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.

Trabalhei anos com Molik enquanto estava desenvolvendo o livro. Eu o conheci antes, na Polônia. E então nos encontramos para o livro. Lembro-me quando o professor Polar Lane mostrou pela primeira vez o filme de Akrópolis. Isso realmente me explodiu a cabeça. Foi algo absolutamente especial. É também um filme lindo. A maneira como foi filmado já era experimental porque é absolutamente impossível, novamente, traduzir para outra língua uma apresentação ao vivo, mas isso é um exemplo fantástico de como se pode ser feito. Especialmente o trabalho de Molik. Quer dizer, ele faz algo absolutamente mágico. Você pode ver em alguns momentos o que Grotowski considerava como um *ato total*. O ator e o trabalho vocal. Na famosa última procissão com todos, vendo todos os atores que estão cantando esta ladainha, entrando alegremente na câmara de gás. É um dos melhores momentos do teatro. Você ainda pode apreciá-lo através do filme. Fiquei muito impressionado com isso. Então você pode imaginar como foi importante para mim quando tive a oportunidade de trabalhar com ele, foi uma das razões pelas quais estou fazendo esta profissão.

Mas Molik era um personagem muito interessante. Muitas pessoas tentaram produzir alguns materiais a partir dele que poderiam circular, mas nenhum deles foi realmente bem sucedido. Isto porque Molik nunca gostava muito de falar. Eu sei que o trouxe em várias de

minhas 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 preciso. Portanto, ele não é alguém que começa a falar de lembranças na vida. Ele apenas olha você e diz somente algumas palavras. Portanto, foi muito difícil nos comunicar em nosso trabalho de uma forma institucional, clássica e normal. Precisei encontrar outras estratégias. 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. Bem, estes são apenas episódios agora. É muito estranho, sabe, o livro 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 curtir o livro juntos e ir por aí apresentando-o e fazendo *workshops*. Mas é realmente o último legado que ele deixou. É claro que também Jorge Parente faz um grande 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, mas tentando manter o trabalho, e fazendo o que é importante para mantê-lo 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. 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 pois 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, afinal 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 do *Voz e 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 criado por Richard Cieslak. O de Richard Cieslak é absolutamente incrível, mas o problema é que para seguir este tipo de exercícios físicos você precisa ser um tipo de atleta. Você precisa ser jovem, extremamente habilidoso e ser muito capaz de fazer este tipo de exercícios físicos espetaculares. 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 alunos de qualquer formação. É claro que a maioria deles eram jovens atores ou estudantes de atuação, mas em muitos casos eram pessoas 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, cantores de ópera que sabem tudo sobre voz, tecnicamente. Mas isso não significa que eles tenham 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 porque a voz, uma vez aberta, é um canal direto para a interioridade, para as emoções e para a verdade de si mesmo. Você descobre a si mesmo. Algo acontece e isso transforma a vida das pessoas.

MAGALHÃES: Decidi iniciar a entrevista 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 do 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” (2012), utilizando isto como uma motivação para o abandono da técnica. Contudo, quando ainda eram estudados da forma como foram concebidos, os Ressonadores de

Grotowski possuíam alguns registros bibliográficos⁹ 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 sejam diferentes abordagens 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 algumas questões, algumas são técnicas, outras não são técnicas mas 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 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 usada na época na Polônia em espaços abertos. Ele costumava promover alguns destes trabalhos para fábricas de aço. Assim, ele viajava pelo país com um acordeonista e outro pequeno grupo pago pelo governo para convencer as pessoas. Então ele já estava usando a voz de uma maneira muito profissional e fazia teatro na época. Grotowski começou na escola de teatro, inicialmente como ator e depois como diretor, mas nunca atuou realmente. Ele estudou em Moscou, mas quando voltou à Polônia, criou a companhia após o impulso dado por Ludwik Flaszen, que foi o criador original do teatro de laboratório. 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. Inclusive todos os membros do grupo, em particular Molik e Mirecka disseram “nós puláramos no fogo, por Grotowski”. Grotowski foi claramente aquele que inspirou os outros.

⁹ Há passagens sobre como Grotowski utilizava os ressonadores no livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (2007).

Mas de forma técnica, Molik era o mais experiente deles. Quando eles desenvolveram as diferentes técnicas, estavam criando um teatro laboratório. É uma forma muito específica de organizar uma companhia em que o treinamento é regido por alguns membros da companhia dentro do grupo. Alias, esteja ciente de que estamos falando dos anos 50, as pessoas não tinham a oportunidade de ir a oficinas, ao redor do mundo ou convidar pessoas especiais, pense na Polônia daquela 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. Mais a frente, 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 e 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. 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 há 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 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 é derivado de 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. Por exemplo, 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 lidou realmente com isso. Ele não estava próximo de outras culturas. A questão é essa, ele tem uma abordagem europeia muito específica no treinamento. Foi isso que ele trouxe e desenvolveu. Portanto, estas são as diferenças, mas tecnicamente não são grandes, honestamente. Foi uma espécie de exploração muito livre, para começar com essas técnicas e depois experimentá-las e ver como 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 em si mesmo por muito tempo e, posteriormente, tentar com os membros do grupo. E quando começaram a fazer oficinas, muito mais tarde, Molik tinha milhares de estudantes e pôde experimentar a técnica e determinar o que estava funcionando ou não e sob quais condições. Por exemplo, há um episódio sobre Richard Cieslak: quando ele entrou na companhia, bem mais tarde que os outros, era mais jovem, estudou marionetes na escola de teatro mas não estava realmente treinado como ator assim como os outros, e possuía problemas com a voz. E você pode ver em filmes em que Cieslak está fazendo algum exercício de voz, tendo este tipo de registro muito baixo e 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, deixaram de usar os ressonadores especialmente porque basicamente abandonaram o teatro. Os ressonadores servem principalmente como treinamento de ator porque aumenta as possibilidades expressivas de um ator. É claro que você pode usar os ressoadores, e francamente, é possível encontrar algumas outras maneiras de utilizá-los como parte do trabalho de voz, para abrir a voz em alguns casos. Lembro-me de Molik, depois de ter deixado os ressonadores por muitos anos, focalizando no *Voz e Corpo*, estava sim voltando a usar os 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. Grotowski mudou até mesmo para além disso pois começou a trabalhar com as canções tradicionais. A maioria das canções tradicionais eram do Haiti e de raízes africanas.

Após o período de exploração internacional do Teatro das Fontes, a gama de exploração 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. Cada um deles tinha suas particularidades, mas todos estavam relacionados de alguma forma. Para Molik, a voz era o *veículo*. Ele foi o primeiro a usar o termo *veículo*.

MAGALHÃES: Venho analisando os filmes que você deixou disponível em seu livro Trabalho de Voz e Corpo de Zygmont Molik, contudo, é importante ressaltar que devido a época que estes filmes foram gravados e divulgados, os ressonadores já não eram mais trabalhados 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 explícita, direcionando a atenção especificamente para eles e, principalmente, se algum desses momentos foi documentado? Ademais, nos documentários 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 *Voz e 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 ainda usando isto com os estudantes. No entanto, há alguns momentos no típico ciclo do *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 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 explícita 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, um sistema a se seguir. E ele é fragmentado. É também por isso que Grotowski, eu acho, deixou esse tipo de abordagem pois é como usar uma abordagem fragmentada. Enquanto a ideia é criar este tipo de estado de consciência fluente e orgânico, quase xamânico. Molik não é diferente. Portanto, não se para o treinamento 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 com esta técnica, 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*. Ademais, aliado a essa problemática, após a primeira metade da Fase Teatral de Grotowski, 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 mesmos motivos que Molik preferiu não dar grandes esclarecimentos acerca dos ressonadores em seu livro? Molik afirmava que os “Ressonadores são coisas óbvias” (2012), 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 entrevistas com ele? Gostaria de deixar aqui algo acerca do assunto que não disse em seu livro?

CAMPO: Vamos começar com o que você disse antes, sobre o título do livro de Stanislavski. Isto é algo importante! A edição russa do livro se chama *O trabalho do ator sobre si mesmo*. É preciso saber que a 1ª edição do livro de Stanislavski é americana. A história diz que seu filho estava doente e precisava de dinheiro - estamos falando agora do tempo da União Soviética - e houveram alguns problemas. Naquela época, na União Soviética, não se podia ter direitos autorais, então ele não podia obter dinheiro de publicações e, devido a 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 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 uma vez que se

refere apenas à primeira parte da experimentação do sistema. Aconteceu 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 o ponto é que o título é muito importante, o trabalho do ator sobre si mesmo significa que o objetivo da obra não é produzir uma espécie de arte comercial ou um espetáculo, mas é trabalhar sobre si, 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, 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 algo como *atores trabalham um diário estudantil* que não é o título original, não sei por quê, acho que podem ter medo de que as pessoas fiquem confusas e não entendam o título *Um Trabalho do Ator sobre Si*. 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: O Trabalho do Performer Sobre Si* 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, e acho surpreendente a precisão com que Molik podia 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 práxis de Molik foi praticando. Quanto mais você pratica, usando estes métodos 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 possui. 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 toca aqui e ali”, parece bobagem porque não se trata disso. 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 isto ocorre por se tratar de algo muito pessoal, certo? Somos todos diferentes, portanto, é preciso trabalhar de forma diferente para cada um de nós.

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. Somos todos 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 juntar certa experiência com o leque de pessoas que você possui ali 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 agissem como se fizessem pela primeira vez, experimentando pela primeira vez. Mesmo que esteja repetindo, obviamente. Mas o objetivo de Stanislavski era ter um ator criador que, a 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 uma terminologia diferente, mas *Vida* é vida. Pode ser bastante confuso quando você 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. 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 presente, da experiência passada e da imaginação - mas isto já está presente em Stanislavski - contudo se torna mais sistemática com Grotowski e também com Molik. Você vê uma direção muito clara e então 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 prática. O trabalho é poder liberar suas próprias energias criativas e, no caso de Molik, através da voz. Mas quando você tem que criar a partitura¹⁰, você tem que reencontrar 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. O problema é que você sabe que não está

¹⁰ Este termo representa nas artes cênicas, na visão de alguns autores, uma coreografia psicofísica das instâncias da atuação, sendo assim, mais próximo do termo coreografia do que do termo partitura musical

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. Para Grotowski, em um certo 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 repetir 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*! 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. Você vê diversas 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. É quando 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 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 sensação.

MAGALHÃES: Essa busca no *desconhecido*, ou até mesmo, 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 isso e, novamente, é outro tema que fica claro 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. No trabalho inicial com o *Voz e Corpo* você faz algumas práticas, você faz o aquecimento e alguns exercícios, mas depois você mergulha no *alfabeto do corpo*. Então você faz todo o trabalho com o *alfabeto*, você aprende as letras, 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, 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*. Agora você se encontra em um momento em que não sabe o que fazer neste espaço, o que está por vir. 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 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, a investigar suas memórias, revivê-las ou simplesmente deixar aparecer essas imagens. Então você vive o momento, aqui está a *Vida*. Isto é o *desconhecido* porque, ao realizar esse momento da prática, você não sabe o que vai ver/fazer pois não está planejado 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: você entra no *desconhecido* porque está se despreendendo da estrutura que o estava ajudando a mover-se no espaço e, quando você deixa a estrutura, você vê outro mundo. É quando a *Vida* aparece. Porque você não está repetindo as formas, você está fazendo outra coisa. A *Vida* vem em seu próprio indivíduo, e não se parece com nada mais. A propósito, estas letras do *alfabeto* não são apenas exercícios formais como ginástica, todas elas já estão relacionadas a algumas imagens. Portanto, elas ajudam você a se aproximar, por analogia, de algo a mais que possa inspirá-lo. Para se aproximar de algo que se relaciona com sua vida ou outras imagens que você possa criar.

MAGALHÃES: 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, possuem certa inspiração nos movimentos do Hatha Yoga, Pantomima Europeia e, de certa forma, Molik parece ter utilizado até alguns *detalhes* provenientes dos *exercícios plásticos*. 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 Mirecka, basicamente quem criou, e também Cynkutis, e a esposa de Cynkutis, mas também com os atores do Odin Teatret 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* vem da Hatha Yoga, outros Molik disse que vieram da pantomima, de uma pantomima europeia, eles praticaram todas essas coisas. Portanto, sim, também da pantomima e destas técnicas tradicionais de atuação europeias para o corpo. Portanto, é uma mistura de coisas diferentes, outras letras eu acho que ele mesmo produziu, apenas criadas com base no pragmatismo. Parte do trabalho que ele fez teve um contato muito direto com as pessoas. Então algumas de suas construções foram uma espécie de manipulação, e a partir desta manipulação ele pôde desenvolver a compreensão de que, em alguns exercícios, 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 as letras, você as pratica e depois trabalha utilizando 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: O documentário *Alfabeto do Corpo*, em resumo, retrata o ator Jorge Parente realizando as letras deste *alfabeto*. Em seguida, 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, 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 destes movimentos 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 na qual 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*. 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 isso 3 ou 4 vezes você obtém 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 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 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 produzir em seus treinamentos tanto vocais quanto corporais, inclusive, até mesmo essa divisão conceitual (corpo e 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 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, 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. É uma espécie de verificação para fazer todos os dias e também ver o desenvolvimento e, só 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 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, em 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 possui. Portanto, você pode não ver isso no filme com Jorge, mas esta voz já está aberta, portanto pode ser modulada. 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. Não está muito claro. Você sabe que eles queriam que eu, há alguns anos atrás, publicasse com o livro um filme com Jorge e a oficina completa? Eu não concordei. Porque eu não queria fazer do livro uma receita e porque Molik não era isso. 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, acredito que tenha sido a coisa certa a se fazer, quero dizer, foi justo para com o trabalho não publicar tudo.

CAMPO: Este livro 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* e 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: O processo do *desbloqueio vocal* foi o que mais me chamou a atenção no trabalho de Molik e o que mais atiçou minha curiosidade foi a pedagogia 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 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 na maior

companhia de teatro da segunda metade do século 20 e com centenas 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 realiza, se você se aproxima dele e o pratica, você começa a entender mais o trabalho com as pessoas. Mas você não pode dizer que há uma única maneira de aplicá-lo porque o que é importante, no caso de Molik, é que ele poderia usar ideias diferentes para desbloquear a voz. Às vezes podemos alterar a postura do corpo, trabalhar alguma respiração específica, fazer alguma pressão física ou alongamento em alguns pontos. Às vezes é xamânico. Às vezes, você como professor, se dirige ao aluno, em momentos, 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 planejado, 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, em que 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 Dyrigent 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 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.

MAGALHÃES: Tratando agora deste trabalho de *desbloqueio vocal* em grupo. Ao analisar Dyrygent pude notar no fim do filme, entre os minutos 13:30 e 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 4 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. 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. 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 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. 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, pois 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, para minha pesquisa. Obrigado. Muito obrigado.

CAMPO: Muito bem. De nada. Muito prazer.

Referências

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & companhia: Origens e Legados*. Ed. São Paulo: Realizações, 2015.

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

MAGALHÃES, Pablo; LIGNELLI, César. *Voices in Dialogue: Interview with Giuliano Campo about Zygmunt Molik's praxis*. *Voz e Cena*, v. 3, n. 2, p. 80 - 95, 31 dez. 2022. Ed: Unb. Versão original em Inglês..

MAGALHÃES. *Voz e Movimento: uma análise da práxis de Zygmunt Molik*. Programa de Pós Graduação/Unb, 2022.Dissertação. Brasília

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.

SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997.

Tradução recebida em 15/10/2023 e aprovada em 16/11/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i02.51194>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Pablo Magalhães - Mestre em Processos Compositivos da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento Artes Cênicas (CEN) da Universidade de Brasília. Participante do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena. pablomagalhaes1996@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2904726749543288>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8009-5780>

ⁱⁱ César Lignelli - Professor Associado de Voz e Performance do Departamento Artes Cênicas (CEN) e dos Programas de Pós-Graduação em Arte (PPG-Arte) e de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014 - 2015). É Doutor em Educação e Comunicação, FE/Universidade de Brasília (2011); Mestre em Arte e Tecnologia na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, IDA/UnB (2007); Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2000). Líder do Grupo de Pesquisa Vocalidade & Cena (CNPq desde 2003). Editor do Periódico Voz e Cena. Membro da VASTA Voice and Speech Trainers Association (desde 2016). Autor do livro Sons e(m) Cenas (2014 e 2019 - segunda edição), coorganizador do livro Práticas, Poéticas e Devaneios Vocais (2019) e de inúmeros artigos publicados em periódicos qualificados. Pesquisa e orienta temas que envolvam sonoridades, estéticas e pedagogias. Palavra falada e cantada. Glossolalias. Vocalidades e educação. Vocalidades e movimento. Vocalidades e tecnologias. Vocalidades e cultura. Sonoplastia. Música de cena. Música cênica. Desenvolve com recorrência produções estéticas em parcerias com os grupos de teatro Desvio, Sutil Ato, alaOca, Teatro do Concreto e Trupe dos Argonautas. Desde 2017, junto ao Grupo Desvio, circula com o DeBanda pelo Brasil, Singapura, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile e Perú. cesarlignelli@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2723749173803350>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>

ⁱⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

