

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JULIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

MARCOS COIMBRA MACHADO

Voz/Corpo em ação:

uma experiência vocal/corporal a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints*

São Paulo
2021

MARCOS COIMBRA MACHADO

Voz/Corpo em ação:

uma experiência vocal/corporal a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estéticas e Poéticas Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Suely Master.

São Paulo
2021

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M149v Machado, Marcos Coimbra, 1976-

Voz/corpo em ação: uma experiência vocal/corporal a partir da técnica/filosofia dos Viewpoints / Marcos Coimbra Machado. - São Paulo, 2020.

162 p. : il.

Orientadora: Prof.^a Dra Suely Master

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Representação teatral. 2. Voz. 3. Linguagem corporal na arte. 4. Autopercepção. 5. Performance (Arte). I. Master, Suely. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

MARCOS COIMBRA MACHADO

Voz/Corpo em ação:

uma experiência vocal/corporal a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovada em 14 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra Suely Master
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Wladimir Farto Contestini de Matos
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Ipojucan Pereira da Silva
Universidade Anhembi Morumbi

São Paulo

2020

Aos artistas-pedagogos. Estes que transformam
conhecimento técnico em poesia. Que iluminam
caminhos para o despertar da expressão sensível.
Que tem sua glória no desabrochar artístico do outro.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À minha orientadora Dra. Suely Master, por acreditar e apostar nessa pesquisa, por compartilhar seus conhecimentos sobre voz, por me revelar sobre a seriedade da docência na academia, por compreender os meus momentos difíceis, pelas palavras de incentivo e por confiar no meu trabalho e no meu olhar.

Aos membros da banca do exame de qualificação - professor Dr. Wladimir Farto Contesini de Matos e professora Dra. Wânia Mara Agostini Storolli, por aceitarem o convite em fazer parte da banca, por toda disponibilidade oferecida, pelo olhar sensível sobre o meu trabalho, pelos preciosos apontamentos, por serem cuidadosos e minuciosos nos caminhos apresentados, e por toda colaboração que engrandeceu esse trabalho.

Ao professor Dr. Ipojucan Pereira da Silva, por ter acolhido com entusiasmo o convite em fazer parte da banca do exame de Qualificação como suplente, e por se prontificar a assumir a banca da defesa da Dissertação como titular.

À UNESP, aos funcionários do Instituto de Artes, em especial da secretaria de Pós-Graduação em Artes e da biblioteca; aos colegas de classe pelas trocas e parcerias, e principalmente aos estudantes-atores que se disponibilizaram a participar e vivenciar esta proposta de experimentação voz/corpo em ação.

Ao Reiki e ao Access Conciousness, por me trazerem equilíbrio emocional, discernimento, sabedoria e energia durante essa jornada.

À minha família, pai Gustavo Machado, irmã Diana Machado, cunhado Thales Mendonça e sobrinho Leonardo Vinciprova Machado, pelo carinho, respeito, e por ser meu porto seguro e me dar a tranquilidade que preciso.

Ao meu tio, José Vinciprova Machado e minha tia Teresa Cristina Vinciprova Machado, pelo suporte durante a pandemia, que me permitiu viver e continuar minha pesquisa com mais sobriedade.

À Dani Olorryama, pela amizade que se revelou, pelo suporte acadêmico concedido, ao ler e comentar incansáveis vezes o texto, pela ajuda na organização das minhas ideias, nem sempre inteligíveis no primeiro momento, pela insistência em não desistir de mim e pela sensibilidade e destreza em me acessar conseguindo obter o máximo de minha produtividade.

À Andrea Quijo, pela verdadeira amizade, pelo olhar cuidadoso de uma “irmã”, por sempre me apoiar e me encorajar, por segurar na minha mão nos momentos de desequilíbrio e pelas soluções estratégicas apresentadas nos momentos mais difíceis dessa trajetória.

À Dra. Cintia Pimentel Sayd, por me ajudar a cuidar da minha saúde, pela disponibilidade em me atender prontamente e pelo acolhimento humano que me foi dado.

À parceira do Espaço Partager Eliane Silva, pelo atendimento de acupuntura repentino, por ter me salvado da dor de hérnia de disco em um momento urgente.

À amiga e parceira de mestrado Vera Lúcia Ribeiro, pelos compartilhamentos e ajuda mútua que tivemos durante nossas trajetórias e pelas meditações ativas em um momento tão oportuno.

À professora Ms. Paula Carrara, por ter proporcionado uma vivência vocal/corporal que despertou o meu olhar para um pensamento voz/corpo em ação.

À atriz Laila Garin, por ter proporcionado uma experiência vocal/corporal que me fez vislumbrar sobre um primeiro caminho da pesquisa voz/corpo em ação.

Aos atores da SITI Company Gian-Murray Gianino e Will Bond, pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos de *Viewpoints* e Suzuki, e em especial ao Gian-Murray Gianino, pela prontidão e disponibilidade em conceder uma entrevista.

Ao amigo, parceiro de cena no início de carreira, diretor e professor Fabiano Lodi, por ter me revelado sobre a técnica/filosofia dos *Viewpoints*, pelos cursos e vivências proporcionados, pelo gentil compartilhamento de seus conhecimentos e pela indicação para eu participar do grupo de treinamento de *Viewpoints*.

À atriz, professora e fonoaudióloga Luana Curti, por termos trilhado juntos uma investigação sobre o trabalho vocal/corporal do ator, pela cumplicidade que compartilhávamos nossos estudos, práticas e percepções; por todo ensinamento sobre conhecimento fisiológico/técnico vocal, pelas oportunidades profissionais que você me proporcionou, pela sua disponibilidade em me auxiliar para o projeto de mestrado, e por ter me apresentado a admirável professora Dra. Suely Master.

À atriz, pesquisadora e professora Dra. Miriam Rinaldi, pelo convite para participar do grupo de treinamento de *Viewpoints* e pela troca de vivências e conhecimentos sobre o tema.

À Escola de Teatro Recriarte - diretor Gabriel Veiga Cattellani, por terem sido fundamental no meu desenvolvimento como docente e diretor, pelo respeito a individualidade do meu trabalho e por todas outras oportunidades que me foram proporcionadas nesse espaço.

Ao coordenador, diretor e professor Dr. Samir Signeu, pelo convite para ser professor de Voz na Escola de Teatro Recriarte, pela confiança e respeito ao meu trabalho como docente, e pelas inspirações artísticas que seus trabalhos me proporcionaram.

À Maria Christina Trevisan, por ter me proporcionado tantos aprendizados no campo teatral, por ser minha mestra em Sistema Laban de Movimento, por ser minha principal referência no campo da docência, por confiar no meu olhar de docente e pela amizade selada entre nós.

Ao Grupo Gattu, pela oportunidade de poder ter vivido teatro seis horas por dia todos os dias da semana, por todos os estudos, treinamentos, pesquisas, personagens, ensaios, trocas e apresentações que me foram proporcionados, e pela contribuição do meu crescimento como artista e ser humano.

À diretora Eloisa Vitz, por termos compartilhado tantos momentos mágicos do teatro, por me ensinar a ser um ator mais disponível, por colaborar com meu autoconhecimento e por me fazer um ator melhor.

À minha namorada e atriz Claudia Montechi, por ter me apoiado nos momentos difíceis, por me ajudar naquilo que estava ao seu alcance, pela paciência nos meus momentos de tensão e por sempre acreditar no meu potencial.

Um eu artístico é aquele que acolhe o desequilíbrio e a desorientação (BOGART, 2009, p. 39).

RESUMO

A presente pesquisa propôs a elaboração, aplicação e reflexão de uma proposta de treinamento vocal/corporal, realizada com estudantes-atores e desenvolvida a partir do estudo dos *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau. A técnica/filosofia dos *Viewpoints* foi escolhida como principal fundamento teórico e prático por possuir ferramentas que articulam elementos de tempo e espaço capazes de evidenciar e treinar princípios e qualidades inerentes ao ator e fundamentais para o desenvolvimento de uma ação vocal/corporal orgânica. Um desses princípios é o “impulso”, que nessa pesquisa é amparado por conceitos de Jerzy Grotowski, bem como se entrelaça com os ideais elaborados por Eugênio Barba e Antonin Artaud. A proposta de treinamento foi desenvolvida por meio de uma pesquisa-ação com um grupo de 13 estudantes do bacharelado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), com 13 encontros de quatro horas cada. As atividades práticas da proposta, seus objetivos e suas estratégias foram elaboradas ao longo do processo, conforme as experiências eram vivenciadas e reverberadas pelo pesquisador e pelos participantes. Para realizar as reflexões durante e depois do treinamento, foram gravados e transcritos os *feedbacks* dos estudantes-atores após cada prática do dia, além de ter sido elaborado um questionário com cinco tópicos-guia, respondidos pelos estudantes-atores no terceiro e no décimo segundo encontro do processo. Esse questionário buscou verificar a autopercepção da voz e do repertório vocal, a relação do trabalho vocal com o corporal, a influência do trabalho vocal em um processo criativo e ao entendimento sobre teatralidade da voz. Os dados coletados foram agrupados em três blocos que se referiram ao percurso do treinamento, o qual sinalizou à presença de um Processo Pressuposto, um Processo elaborado e instaurado; e, por fim, um Processo efetivado durante a experiência. Esses três momentos contemplaram a proposta de treinamento baseado nos *Viewpoints* que partiu do processo pressuposto ao processo efetivado durante a experiência e permitiram concluir que a trajetória entre a proposta aspirada (pressuposta) e a proposta efetivada revela a possibilidade e a viabilidade de se oferecer para estudantes-atores um treinamento com esses parâmetros.

Palavras-chave: Treinamento vocal/corporal, Viewpoints, voz/corpo, Anne Bogart, impulso, organicidade.

ABSTRACT

The current research proposed the elaboration, application and reflection of a proposal of vocal/corporate training, carried out with student-actors and developed from the study of Anne Bogart and Tina Landau's *Viewpoints*. The technique/philosophy of the *Viewpoints* was chosen as the main theoretical and practical foundation for having tools that articulate elements of time and space able to evidence and to train principles and qualities inherent to the actor which are fundamentals to the development of an organic vocal/corporal action. One of these principles is the "impulse", which in this research is supported by concepts of Jerzy Grotowski, as well as intertwined with the ideals elaborated by Eugenio Barba and Antonin Artaud. The training proposal was developed through an action-research with a group of 13 students of the Bachelor of the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), with 13 meetings of four hours each. The practical activities proposed, its objectives and strategies were elaborated throughout the process, as the experiences were lived and reverberated by the researcher and the participants. To carry out the reflections during and after the training, the feedback from the student-actors was recorded and transcribed after each practice of the day, and besides that a questionnaire with five guiding topics was elaborated, and it was been completed by the student-actors in the third and twelfth process's meeting. This questionnaire sought to verify the self-perception of voice and vocal repertoire, the relationship of vocal work with the body, the influence of vocal work on a creative process and the understanding of the voice's theatricality. The data collected were grouped into three blocks that referred to the course of the training, which signaled the presence of a Presupposed Process, a Process elaborated and established; and, finally, a Process carried out during the experience. These three moments contemplated the training proposal based on *Viewpoints* that started from the process presupposed to the process carried out during the experience and it allowed us to conclude that the trajectory between the aspired proposal (presupposed) and the proposal carried out reveals the possibility and feasibility of offering to students-actors a training with these parameters.

Keywords: Vocal/body training, *Viewpoints*, voice/body, Anne Bogart, impulse, organicity.

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	13
	INTRODUÇÃO	18
1	VIEWPOINTS, VOZ/CORPO: UM APANHADO HISTÓRICO CONCEITUAL	27
1.1	VIEWPOINTS: DOS PRIMÓRDIOS À ATUALIDADE	27
1.1.1	Mary Overlie e os Six Viewpoints	27
1.2	ANNE BOGART E A SUA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA	32
1.2.1	Fundamentos pertinentes ao treinamento em Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau	43
1.3	VOZ/CORPO SOB A PERSPECTIVA DO TREINAMENTO INTEGRADO	51
2	A TÉCNICA/FILOSOFIA DOS VIEWPOINTS DE ANNE BOGART E TINA LANDAU.....	63
2.1	OS VIEWPOINTS DE ANNE BOGART E TINA LANDAU	63
2.1.1	Os Viewpoints de tempo	65
2.1.2	Os Viewpoints de espaço.....	69
2.1.3	Os Viewpoints vocais.....	73
2.1.4	Os Viewpoints físicos/vocais	78
3	PERCURSO METODOLÓGICO: O CAMINHO DA VOZ/CORPO NOS VIEWPOINTS.....	82
3.1	UMA PROPOSTA DE TREINAMENTO A PARTIR DA TÉCNICA/FILOSOFIA DOS VIEWPOINTS	83
3.1.1	O caminho voz/corpo em ação.....	83
4	VOZ/CORPO EM AÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA VICAL/CORPORAL A PARTIR DA TÉCNICA/FILOSOFIA DOS VIEWPOINTS.....	101
4.1	DO PROCESSO PRESSUPOSTO AO PROCESSO EFETIVADO DURANTE A EXPERIÊNCIA	102
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	161

APRESENTAÇÃO

Quanto mais sei, mais sei que nada sei.
(Inspirado no Filósofo Sócrates)

Acho que essa frase inspirada no filósofo Sócrates elucida bastante a minha trajetória artística e o meu desenvolvimento como ser humano a partir desse período. Por conta disso, e, também por ser um ator que ingressou na docência para saciar uma vontade, um impulso de compartilhar aquilo que estava pulsante dentro de mim, acho indispensável dividir esta declaração com meus estudantes.

Eu sou um ator que virou professor, e por conta da procura de ex-discentes pelo meu exercício artístico profissional, me tornei também diretor de teatro. Mas, independentemente da atividade teatral que eu esteja a exercer no momento, o meu olhar sempre partiu do ponto de vista do ator. E nesse contexto, carrego uma profunda empatia com aquele que doa seu corpo, sua voz, sua energia, o seu “ser” para o fazer teatral.

Desde quando decidi que queria ser ator e comecei a estudar teatro, já tarde, com 26 anos e formado em Administração de Empresas (hoje estou com 44 anos), tinha uma grande afinidade e interesse com as técnicas e práticas corporais do teatro. Talvez por ter crescido treinando artes marciais, mais especificamente karatê estilo Shotokan, em que sou faixa preta 1º dan; eu me sentia seguro, confortável e muito motivado em conhecer e vivenciar práticas de expressão corporal para o artista do palco. E, por esse motivo, eu me considerava um “ator corporal”. Dessa forma, vou chamar de “corpo em ação”, o início da minha trajetória artística, que se tornou um impulso orgânico que nesta pesquisa se torna efetivo e se revela como a própria “ação”.

Após ter me mudado de Campinas para São Paulo (2007) e ter ingressado como ator no “Grupo Gattu” de teatro, liderado pela premiada dramaturga, diretora e atriz Eloisa Vitz, no qual atuei por 5 anos (2008-2012), que me dei conta da importância do trabalho vocal para o ator. No início daquele período, embora eu nunca tivesse tido qualquer questão ou cobrança sobre o meu trabalho vocal nas várias

peças profissionais e de escola que eu havia apresentado em Campinas e região, senti que o desempenho da minha voz estava abaixo das expectativas do grupo e da direção. A partir desse momento, a minha trajetória teatral, que até aqui nomeei como “corpo em ação”, passou então a ser “corpo/voz em ação”. Tentando compreender o porquê da minha voz não ter o mesmo desempenho que tinha anteriormente, busquei por auxílio técnico e passei a fazer terapia com fonoaudiólogo pelo período de um ano, mesmo não sendo identificada qualquer patologia que justificasse. Daí em diante, meu desempenho vocal melhorou de maneira vertiginosa, não comprometendo mais meu trabalho de ator.

A minha inquietação em entender o processo de maturidade do ator a partir da minha própria experiência me impulsionou a uma jornada em busca de mais conhecimento e formação acadêmica. Cursei Pós-Graduação *Lato Sensu* em Artes Cênicas (2009-2011) na Faculdade Paulista de Artes (FPA), que me proporcionou, além de maior conhecimento sobre as poéticas teatrais, a oportunidade de participar da formação do grupo de pesquisa teatral “ComTato” (2011-2012), coordenado pela minha então professora de expressão corporal e dramaturgia e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Maria Christina Trevisan, no qual investigávamos as relações entre a dramaturgia do corpo por meio do sistema Rudolf Laban de Movimento, com a dramaturgia do texto a partir do método de “Análise Ativa” de Constantin Stanislávski. Ressalto aqui a importância que as práticas do grupo ComTato tiveram no meu desenvolvimento como ator, docente e diretor, pois me proporcionaram um maior domínio e consciência sobre minhas ações físicas, me munindo de ferramentas corporais que eu passei a acessar quando o meu interesse.

Nesse mesmo período, também participei da oficina “Corpo-Voz na Cena” (2011) na Oficina Cultural Oswald de Andrade, ministrada pela então pesquisadora, e hoje mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), Paula Carrara. A experiência que a oficina me proporcionou foi um divisor de águas na questão do trabalho vocal para o ator. Muitas das minhas dúvidas e inquietações começaram a se esclarecer. Vivi a experiência desse curso pelo olhar do ator baseado nas minhas experiências e dificuldades que tive com a minha voz, mas também acessei um olhar pedagógico. Foi possível ter uma percepção sobre como a voz está completamente conectada a um todo do indivíduo que envolve corpo, mente, emoções, energia e cultura. Reconheci, em mim, esse estado conexão entre corpo e voz por intermédio

desse treinamento integrado voz/corpo, em que um afetava o outro de forma orgânica. Esse processo me deu a dimensão do quanto o trabalho de expressividade corporal pode dar vazão a possibilidades expressivas da voz e o quanto a dominância dos processos e treinamentos teatrais dicotômicos corpo e voz podem limitar o ator nas suas descobertas expressivas vocais. Além disso, esse processo era a peça que faltava para eu terminar de compreender que as dificuldades vocais que eu já havia enfrentado se deram mais por questões emocionais e psicológicas do que propriamente vocal fisiológicas. Embora a minha terapia com a fonoaudiologia tivesse sido fundamental para a consciência e observação do meu aparelho fonador, a mim ficou evidente que a terapia também me confortou no sentido psicológico/emocional, pois me deu a segurança de que eu não teria mais dificuldades com a minha voz. A partir desse momento, nomeio minha trajetória como “voz/corpo em ação”.

Na sequência busquei outros cursos que relacionassem o corpo e a voz como unidade expressiva, cito aqui mais um que considero relevante nesse quesito, a *Oficina de Voz para Atores e Cantores*, ministrado pela atriz, formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Laila Garin, na Oficina Cultural Oswald de Andrade (2011), e que também contemplava uma prática vocal amparada por um trabalho corporal que envolvia movimentos expressivos motivados por alguns verbos de ação.

Aproveitando a ebulição de ideias sobre voz/corpo que alguns cursos me trouxeram e a pesquisa prática corporal do grupo ComTato sobre o sistema Laban, iniciei paralelamente (2011), em parceria com a atriz/professora/fonoaudióloga Luana Curti, que também fazia parte desse grupo, uma pesquisa sobre organicidade voz/corpo, que investigava a possibilidades expressivas da voz, a partir da articulação das “oito ações básicas de esforço” pertencentes a categoria Expressividade do sistema de Rudolf Laban, com fundamentos conceituais de Jerzy Grotowski. Por estar à frente desta pesquisa, junto com a Luana, fui convidado a dar aula de Voz (2012) no curso técnico profissionalizante da escola Recriarte, na qual sou docente até o momento, dando continuidade e aprofundando a pesquisa também com meus estudantes. E mais adiante, em 2017, me tornei o professor de Expressividade Verbal e Movimento para o Ator no curso técnico de Teatro Musical do SESI. Essa pesquisa ganhou uma dimensão acadêmica quando a Luana Curti concluiu o mestrado em 2017

pela UNESP com a dissertação intitulada: “VOZ-CORPO EM MOVIMENTO: uma proposta de repertório vocal inspirada em Laban”.

Durante a minha atuação no Grupo Gattu, no qual tínhamos uma rotina de seis horas de ensaio por dia, de segunda a sexta-feira, e apresentações nos finais de semana; além das pesquisas de linguagem cênica que fazíamos, vivenciamos os mais diferentes tipos de treinamento, tais como: esgrima, circo, tecido, dança de salão, ioga, luta cênica, pilates, entre outros. Todos esses treinamentos atendiam alguma demanda específica dos processos de montagem que estávamos participando. Nesse contexto, além das inquietações em relação ao trabalho vocal do ator, outras questões voltadas para o treinamento do ator também pulsavam na minha cabeça. Eu refletia sobre algumas perguntas como: Que tipo de treinamento os atores deveriam fazer mesmo quando não estão em processo de montagem de uma peça? Que tipo de treinamento serviria como universal aos atores? O que é essencial a todo ator e ele tem que ter e sempre exercitar? Essas, entre outras indagações me moveram em busca de alguns cursos específicos, os quais realizei entre os anos de 2011 e 2013. Nessa busca, destaco alguns cursos importantes e com abordagens que considero de extrema relevância para o trabalho do ator, são eles: *Método Action* com a diretora e atriz Inês Aranha, *Improvisação Amok Teatro* com a diretora Ana Teixeira, *Método de Trabalho do Théâtre du Soleil* com a atriz Aline Borsari, *Impro de Keith Johnstone* com a atriz Adriana Ospina, *Match de Improvisação* com a atriz Tereza Gontijo, *Campo de Visão* com o diretor e ator Marcelo Lazzaratto, e, finalmente, o curso sobre *Viewpoints e método Suzuki*, ministrado por Fabiano Lodi (um dos tradutores do principal livro sobre o método junto com Sandra Meyer e recém chegado de uma imersão de três meses na sede da *SITI Company* em Nova York, com a diretora e articuladora do sistema, Anne Bogart) na Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2013, que reunia em um só sistema, no meu ponto de vista, todos os elementos que eu acreditava serem essenciais para o treinamento do ator.

Daí em diante, busquei me aprofundar nesse “sistema” que também evidenciava um tipo de pensamento, uma filosofia sobre o fazer teatral, pesquisando em artigos, dissertações e teses, no livro em inglês *The Viewpoints Book* (BOGART; LANDAU, 2005.), e participando de vários outros cursos e práticas sobre os *Viewpoints* com profissionais que também investigavam e/ou já tinham feito curso na sede da *SITI Company* em Nova York. Dentre esses profissionais, destaco a Luah

Guimarães, Cristiane Zuan Esteves, N8 Coletivo, Miriam Rinaldi, Guilherme Yazbek, Murillo Basso, Gabriela Barretto e Fabiano Lodi. Os *Viewpoints* passaram a fazer parte da minha pesquisa voz/corpo em ação, pois entendi que esse sistema era capaz de evidenciar e exercitar no ator elementos e qualidades que eu passei a considerar essenciais e que precisavam ser praticadas, bem como podiam ser articuladas com o treinamento voz/corpo que eu já ministrava. Dentre elas, elenco os nomes usuais que eu chamava ou costumava ouvir no meio teatral: estado de prontidão, estado de presença, presença cênica, concentração, atenção, escuta atenta, resposta corporal, visão periférica, noção dramática de início/desenvolvimento/fim, impulso, zona de conforto e reação espontânea. Percebi que a técnica/filosofia dos *Viewpoints*, por meio de um vocabulário de parâmetros de tempo e espaço, contemplava o exercício, a consciência e o desenvolvimento dessas qualidades, com nomeações organizadas e distintas das citadas acima, sendo que alguns desses elementos podem estar juntos compondo o mesmo nome. Os elementos/qualidades apontados por Anne Bogart e Tina Landau, sistematizados à sua maneira, e com alguma equivalência aos que eu já mencionei, são: Atentividade, Soft Focus, Escuta Extraordinária, Sats, Jo-Ha-Kyu, Zona Cinzenta e Resposta Cinestésica.

Assim, a técnica/filosofia dos *Viewpoints* passou a ser um objeto de estudo constante nas minhas práticas como ator, docente e diretor. As lições que os *Viewpoints* me trouxeram vão além de meras técnicas para atuação e improvisação, pois me permitiram tanto valorizar como lidar com o momento presente, bem como a trabalhar em coletivo, a aceitar sem julgamento o que os outros e o espaço tem a nos oferecer, a abandonar hábitos que nos limitam e a fazer escolhas mais conscientes e arriscadas. Espero que a minha trajetória “voz/corpo em ação” seja eterna e não termine aqui, pois, dentre tantas contradições, desconstruções de pensamentos e definições sobre o fazer teatral, busco seguir o princípio do filósofo, inspirado em Sócrates “Quanto mais sei, mais sei que nada sei”, mantendo-me aberto ao novo, disponível a ouvir e aprender com o outro, livre de definições e julgamentos sobre o fazer teatral e sobre a vida. Neste sentido, a presente dissertação se configura como mais um degrau nessa busca.

INTRODUÇÃO

“[...] não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha.”

(GROTOWSKI, 2010, p. 158)

A presente pesquisa procurou elaborar, aplicar e refletir uma proposta de treinamento vocal/corporal integrada fundamentada na técnica/filosofia dos *Viewpoints* desenvolvido por Anne Bogart e Tina Landau. Cumpre mencionar, logo de início, que o termo “filosofia” pareado à palavra técnica é intencional e provocativo. Intencional por se tratar de um processo de percepção do autor da presente dissertação enquanto estudante, artista-pedagogo e ator praticante da técnica dos *Viewpoints*. Neste sentido, o caráter intencional relaciona-se ao fato de que a experiência associada aos *Viewpoints* implica em um estilo próprio que aqui se nomeia como filosofia. Entende-se que essa percepção é decorrente, de modo quase que exclusivo da relação que o autor estabeleceu em sua prática desde que o primeiro contato com os *Viewpoints*, o que se tornou um tipo de filosofia prática reflexiva. Quanto ao aspecto provocativo, o qual carrega a intenção de despertar o interesse de outros pesquisadores ao tema em questão. Portanto, nos momentos oportunos adotar-se-á técnica/filosofia para enfatizar que é possível intuir uma filosofia dos *Viewpoints*. Contudo, adverte-se que o propósito da presente dissertação não é fazer essa defesa, mas de sugeri-la. Sendo assim, este estudo foi norteado por práticas e exercícios desenvolvidos a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints* em busca de uma relação orgânica vocal/corporal. Nesse caso, essa pesquisa buscou verificar, em específico, o quanto à voz afeta e estimula o corpo e suas ações; bem como o quanto o corpo modifica e direciona um tipo de ação vocal; sem deixar de considerar o quanto a palavra falada destituída de sua semântica tem qualidade expressiva, também observou o quanto a relação entre os praticantes transforma a voz e o corpo, proporcionando a liberação de impulsos que conduzem a voz; e, por fim, o quanto é possível ao estudante-ator reconhecer esses impulsos, se apropriar deles e reproduzi-los como forma de ampliação de um repertório vocal.

Nesse sentido, essa proposta não se limitou a proporcionar aos praticantes uma investigação vocal/corporal individual, restrita, uma vez que não se voltou apenas à descoberta de uma consciência do corpo, da voz e do movimento, mais também se direcionou ao aprimoramento de habilidades físico/vocais a partir das relações estabelecida com o coletivo e o espaço. De modo que o experimento/treinamento propôs um processo de sensibilização vocal/corporal que desarticulasse todo o ser de maneira a liberar os impulsos interiores do estudante-ator, podendo assim acessar o seu corpo-memória.

Corpo-memória, termo criado pelo diretor e pesquisador teatral Jerzy Grotowski, é interpretado aqui, como sendo todos os impulsos que foram codificados no ser através de experiências passadas. Para Grotowski (2010) liberar esse corpo-memória, significa liberar esses impulsos interiores que passam a ser a própria ação vocal/física.

A proposta de treinamento dessa pesquisa procurou expandir as práticas em *Viewpoints* contidos na obra de Bogart e Landau, já exercitadas pelo pesquisador no Brasil, com estudiosos do tema, e em Nova York na SITI Company em 2019, com integrantes da companhia; por meio do olhar sobre o trabalho vocal que é posto com maior relevância, pois aparece não só como um elemento que compõem a atividade, mas como uma ferramenta extra dentro da dinâmica instaurada nas práticas com o grupo. Nesse caso, a voz se torna presente nas práticas dos *Viewpoints* físicos, servindo como gatilho para novas descobertas físicas, que, por sua vez, vão estimular novas descobertas vocais, e assim, gerar um ciclo de afetação da voz, corpo e relação estabelecida de maneira mútua entre ambos. Nessa pesquisa, as práticas que foram propostas no treinamento buscaram estimular a voz para que passasse a afetar o jogo relacional dos praticantes e esse também fosse um disparador dos impulsos que conduzissem a voz.

Os *Viewpoints* são em primeiro lugar uma filosofia, como defendido anteriormente, pois partem de um pensamento sobre o fazer teatral, que começou com Mary Overlie nos anos 1970 e se propagou com Anne Bogart e Tina Landau. Em segundo lugar, trata-se de uma técnica, uma vez que traduz o pensamento teatral em procedimentos técnicos capazes de nortear o trabalho artístico de diretores, atores e *performers*.

Por essa via, considera-se relevante, antes de indicar os *Viewpoints* tratados na presente dissertação, comentar em breves termos o conceito de experiência, uma vez que o contato com essa técnica/filosofia poderia ser melhor absorvida se experienciada. Segundo Larrosa (2004, p. 154):

A experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca. Não o que passa ou o que acontece, ou o que toca, mas o que nos passa, o que nos acontece ou nos toca. A cada dia passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos passa. Dir-se-ia que tudo o que passa está organizado para que nada nos passe. Walter Benjamin, em um texto célebre, já certificava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

A sutil diferença sugerida por Larrosa (2004) entre o que passa e o que nos passa inspirada, como o próprio autor indica, no texto *Experiência e Pobreza* de Walter Benjamin (1985) indica que a gama de situação que se passa no cotidiano é de significativa discrepância em comparação ao que passa ao/no sujeito. De acordo com Walter Benjamin (1985, p. 116), a pobreza de experiência “[...] impele de partir para a frente, a começar ele novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”. Ainda em suas palavras:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados - e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”. Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. (BENJAMIN, 1985, p. 118).

Faz-se notório que a pobreza da experiência, para Benjamin, não ocorre pela falta, mas pela sobra, pela demasia, pelo excesso que transborda e do qual pouco ou quase nada se retém. Como adverte Larrosa (2004, p. 154) quanto à informação e sua distinção da experiência: “Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência”. Conforme, comenta Larrosa (2004) a experiência seria impossível em uma sociedade constituída sobre o signo da informação, o qual, ainda defende:

A experiência, a possibilidade de que algo nos passe ou nos aconteça ou nos toque, *requer um gesto de interrupção*, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião,

suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2004, p. 160 grifos nosso).

Se a experiência, como propõe Larrosa (2004), requer um gesto de interrupção o treinamento sugerido, aplicado e analisado nesta pesquisa seria como um gesto de interrupção para que os participantes desta pesquisa pudessem ter a sua própria experiência vocal/corporal, pois “[s]omente o sujeito da experiência está, portanto, aberto a sua própria transformação” (LARROSA, 2004, p. 163). Vale adicionar que o “[...] conceito de experiência, conforme acionado nos campos filosófico, educacional e teatral, é importantíssimo pois possibilita abarcar o processo de ensino-aprendizagem teatral num entrecruzamento constante de olhares e fazeres entre os sujeitos participantes” (TELLES, 2007, p. 01).

Considerando o empobrecimento da experiência, bem como sua possibilidade de realização por aquilo que passa nos seres humanos e não por aquilo que passa por eles defende-se que uma proposta de treinamento a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints* seria uma das maneiras de promover experiência nos estudantes-atores participantes desta investigação, e em outros que possam vir a usufruir dos resultados da presente pesquisa.

Neste momento, cabe indicar, alguns aspectos concernentes aos *Viewpoints*, os quais serão explorados em detalhes posteriormente. Os nove *Viewpoints* Físicos – propostos por Bogar e Landau – são agrupados em quatro de Tempo (Resposta Cinestésica, Andamento, Duração e Repetição) e cinco de Espaço (Relação Espacial, Forma, Gesto, Topografia e Arquitetura). Já os *Viewpoints* Vocais específicos são cinco: Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio, somados a outros sete *Viewpoints* Físicos que também são usados na voz: Andamento, Duração, Repetição, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Arquitetura. Os quais podem ser sintetizados da seguinte forma:

- ✓ *Viewpoints* Físicos de Tempo: Resposta Cinestésica, Andamento, Duração, e Repetição;
- ✓ *Viewpoints* Físicos de Espaço: Relação Espacial, Forma, Gesto, Topografia e Arquitetura;

- ✓ *Viewpoints* Vocais específicos: Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio;
- ✓ *Viewpoints* Físicos associados à voz: Andamento, Duração, Repetição, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Arquitetura.

Segundo Sandra Meyer, tradutora do “O Livro dos *Viewpoints*” de Bogart e Landau, os *Viewpoints* são definidos pelas autoras “como um processo aberto e não uma técnica formatada”. Ela ainda destaca que, “este não é um livro sobre teoria, mas um guia prático de trabalho, que não deve ser lido, contudo, como um material de instruções. Em vez disso, deve instaurar um campo aberto de possibilidades” (MEYER, 2017, p. 18).

É nessa perspectiva que a técnica/filosofia dos *Viewpoints* foi escolhida para nortear essa pesquisa de organicidade voz/corpo, porque além de ser considerada pelas autoras, uma técnica flexível, não ortodoxa, aberta a novas descobertas; ela também revela a importância de princípios equivalentes aos que foram propostos nessa investigação. Pode-se citar como exemplo o *Viewpoint* de tempo “Resposta Cinestésica”. Segundo Bogart e Landau (2017, p. 27), ele pode ser definido como “o movimento impulsivo que ocorre a partir do estímulo dos sentidos”, ou seja, é um movimento que nasce a partir de um impulso vivo, estimulado pelos sentidos. As práticas dessa pesquisa - fundamentada pelo pensamento de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba - propõem que haja a liberação de impulsos vivos dos atores, de forma que a ação vocal/corporal seja produzida, não de modo mecânico, mas organicamente, por meio da sensibilização de todo o seu corpo, ou melhor, todo o seu ser.

Para Grotowski (2010), uma ação física e vocal considerada mecânica, é aquela que não se originou dos impulsos vivos, pois ela é fruto de uma necessidade de controle do cérebro sobre o corpo, movida pelo “pensamento que dirige e no corpo que segue como uma marionete” (GROTOWSKI, 2010, p. 160).

Na presente pesquisa, os *Viewpoints* físicos também foram usados como ferramenta de exploração de uma vocalidade, através, principalmente de sonorizações que eram estimuladas e conduzidas pelo próprio movimento físico advindo dos *Viewpoints* Físicos.

Nessa prática dos *Viewpoints* Físicos a voz é uma ferramenta ativa que proporciona uma dinâmica no corpo, na voz e no jogo entre os praticantes. Ela não é deixada de lado. A voz se torna fator determinante nas relações construídas no espaço. O corpo passa a ser um corpo-sonoro, em que a voz se transforma pelos estímulos do movimento do próprio praticante, pelos estímulos sonoros e físicos dos outros praticantes e pelos estímulos do espaço físico. Tudo isso ocorre a partir de um estado de Atentividade alcançado por uma Escuta Extraordinária dos atores. Nesse sentido, Antonin Artaud; que defendia um teatro onde a voz representasse a expressão sensível do ator e não um significado linguístico oriundo de uma palavra; defendia que a sonorização fosse constante: “os sons, ruídos, gritos são buscados primeiro por sua qualidade vibratória e, a seguir, pelo que representam” (ARTAUD, 2006, p. 92).

As práticas conduzidas nesse estudo propuseram-se a instaurar um jogo relacional entre os *Viewpoints* de tempo e espaço, que exercitassem ações físicas e vocais simultaneamente. Dessa forma, a voz tende a ganhar uma relevância e se torna grandiosa nas atividades. Esse fluxo pode ser compreendido por meio do *Viewpoint* do Gesto que diferentemente dos exercícios listados no *Livro dos Viewpoints*, também foi praticado com a liberação de impulsos sonoros que surgem a partir do movimento e do estado alcançado por esse movimento. De maneira que se estabelece uma possível proposta de trabalhar a voz com todo o seu ser, com seu corpo-memória.

Sabe-se que quando o andamento de um gesto é alterado (se esse gesto for praticado juntamente com a voz, através de uma sonorização), a voz também é alterada. E se essa prática for coletiva, essa voz alterada também alcança outro praticante, que por sua vez pode ter seu corpo ou sua voz modificada. Bem como se é inserido uma fala durante a prática desse gesto, essa fala passa a ter um outro movimento sonoro e seu significado linguístico é desarticulado, gerando outras possibilidades expressivas.

Os gestos vocais propostos no *Livro dos Viewpoints* são expressões estritamente vocais e que partem de estímulos cotidianos ou lúdicos, mas não de estímulos que vêm do próprio corpo do ator, como, por exemplo, o seu movimento. Não se verifica nos procedimentos dos *Viewpoints*, um trabalho em que o movimento físico advindo dos *Viewpoints* físicos, sirva como gatilho disparador em busca de

impulsos sonoros, por isso se buscou uma integralidade entre voz/corpo. De maneira que se supõe aqui que os Gestos Vocais também surgem a partir dos Gestos Físicos.

Tem-se ciência que em um treinamento de improvisação cujo foco é a própria improvisação em si e o jogo relacional, a voz é apenas um elemento que faz parte dessa prática. Portanto, a presente investigação traz uma prática de treinamento de improvisação com foco na voz, de modo a lhe conferir presença e relevância nas atividades, se equiparando ao corpo e ao jogo que se estabelece.

É provável que o caminho que a prática desta pesquisa trilhou com os participantes indique: uma maneira que o ator tem para agir vocal/corporalmente com todo o seu ser, liberando os impulsos do seu corpo-memória sem que haja uma intervenção mental no seu trabalho vocal/corporal, e se colocando em relação aos outros e ao espaço através de uma “Escuta Extraordinária”. Os *Viewpoints* servem para abrir os focos de atenção do praticante em busca de uma atentividade, e isso ajuda o ator a esquecer e parar de pensar sobre o funcionamento de todo seu aparato vocal/físico. Escuta Extraordinária é um termo usado por Bogart e Landau (2017) como sendo uma escuta ampliada que envolve o corpo inteiro, ou seja, todo o ser. Essa escuta permite que o ator comece a liberar seus impulsos e agir vocal/corporalmente, com todo o seu ser, de forma orgânica. Desse modo, é possível que ele não só liberte sua voz, mas descubra outras qualidades vocais/corporais advindas de novos impulsos que foram exercitados nessa pesquisa, e de certa forma, ampliaram o corpo-memória dos praticantes por meio do engajamento de ações que fujam de uma Zona Cinzenta. A Zona Cinzenta, por sua vez, alude àquelas ações vocais/físicas, eventos e formas de se relacionar que se espelham no cotidiano. As quais acontecem a partir de uma postura trivial e acomodada do *performer* que, consciente ou inconscientemente, evita se arriscar e busca escolher um lugar que ele se sinta seguro (BOGART; LANDAU, 2017).

No treinamento proposto, a condução se deu de forma a sempre estimular os praticantes a evitarem a Zona Cinzenta, a explorarem os extremos, radicalizando seus movimentos, seus corpos, suas vozes, suas ações vocais/corporais, ou seja, a agirem de forma “extracotidiana”. Segundo Barba (1995), “técnicas extracotidianas” são processos que não acatam os condicionamentos comuns do corpo. Nesse sentido, essa pesquisa procurou perscrutar um caminho em busca de ações “extracotidianas” por meio de uma prática com os *Viewpoints*. E, dessa forma, estimular tanto a

liberação, quanto a expansão de impulsos do corpo-memória dos atores. Nesse sentido, Janaina Trasel Martins, na sua investigação sobre o trabalho de organicidade vocal/corporal de Eugênio Barba, refletiu acerca da técnica vocal no trabalho do ator: “[...] esta deve vir integrada à expressão do corpo, partindo do trabalho sobre a eliminação de hábitos e condicionamentos corpóreos-vocais para a expansão da criatividade sonora do ator” (MARTINS, 2005, p. 37). E acrescenta que o processo criativo do ator é influenciado pelo seu comportamento vocal/corporal cotidiano, e por isso, “o seu corpo-voz deve estar capacitado para as exigências cênicas, através do aprendizado de novos comportamentos vocais, ampliando suas capacidades performativas” (MARTINS, 2005, p. 39).

No trabalho específico com os *Viewpoints* Vocais, Bogart e Landau (2017), propõem exercícios nos quais tanto o som como a palavra são tratados como equivalente às ações corporais, no treinamento com os *Viewpoints* Físicos. Dessa forma, o puro som ganha sentido e se afasta do seu significado psicológico ou linguístico. A conotação de uma palavra passa a ter menos importância do que a sua sonoridade e do que a informação e expressividade que contém o som em si.

Neste sentido, a busca pelas diferentes possibilidades expressivas advindas da exploração do puro som das palavras faladas, foi realizada a partir do trabalho direcionado, com foco nos *Viewpoints* Vocais, nos *Viewpoints* Físicos e no entrelaçamento de ambos.

Compartilhando as ideias sobre voz de Bogart e Landau, e oferecendo embasamento para as práticas dessa pesquisa, Antonin Artaud, acreditava que o uso da voz que expressa o significado linguístico das palavras, representa um teatro morto. Ele sugere que a forma que uma palavra é falada, tenha como foco, não o seu significado linguístico, mas as possibilidades poéticas que ela pode adquirir a partir de alterações de sua pronúncia e diferentes possibilidades de sonorização.

Assim, a investigação dessa pesquisa foi feita por meio de atividades que se propunham a desarticular uma estrutura linguística que determina e que está introjetada nos próprios atores/atrizes. Nessa perspectiva, e amparada pelo pensamento de Artaud que crê na criação de uma voz poética para o seu teatro, os *Viewpoints* Vocais (Timbre, Altura, Aceleração/Desaceleração, Dinâmica e Silêncio) serviram como ferramentas para que os estudantes-atores, durante as práticas,

atacassem a linguagem habitada por eles mesmos e criassem novas arquiteturas linguísticas.

O paralelo proposto está em usar essas ferramentas, chamadas de *Viewpoints*, em favor de um processo de treinamento vocal/corporal integrado, que desbloqueie aqueles condicionamentos impróprios, liberando e expandindo os impulsos do corpo-memória, para que o ator seja capaz de reconhecê-los e acessá-los em forma de repertório vocal/corporal.

Para contemplar esse processo, essa dissertação está dividida – inicialmente – em quatro partes, para além da introdução e das considerações preliminares. Na primeira aborda-se de maneira detalhada a trajetória das idealizadoras e dos *Viewpoints* e as questões relacionadas a voz/corpo; na segunda expõe-se, propriamente a técnica/filosofia dos *Viewpoints*; na terceira o percurso metodológico da pesquisa é esmiuçado; na quarta e última são elencados os principais resultados obtidos ao longo dessa investigação. Nas considerações finais faz-se um apanhado dos elementos resultantes do trajeto trilhado ao longo da investigação.

1 VIEWPOINTS, VOZ/CORPO: UM APANHADO HISTÓRICO CONCEITUAL

O presente capítulo tem por propósito apresentar, em um primeiro momento, os principais aspectos históricos conceituais relacionados aos *Viewpoints*, e voz/corpo, posteriormente. De modo que se inicia com os primórdios da concepção dos chamados *Viewpoints* até sua aplicação atual, para tal fez-se plausível dividir este momento inicial em duas partes centrais – com suas respectivas subdivisões – busca-se expor o que se denominou como primórdios, a saber: *Mary Overlie e os six Viewpoints*, em seguida aborda-se *Anne Bogart e os Viewpoints*, sendo essa a parte de maior extensão, uma vez que concentra os elementos conceituais essenciais ao desenvolvimento da investigação empreendida nessa dissertação. Na segunda parte deste capítulo são apresentados os aspectos relacionados a voz/corpo, perpassado por autores como: Grotowski, Barba, Artaud, entre outros.

1.1 VIEWPOINTS: DOS PRIMÓRDIOS À ATUALIDADE

Defende-se que essa transição histórica é relevante e necessária, uma vez que é mencionada pela própria trajetória dos *Viewpoints* (BOGART; LANDAU, 2017).

1.1.1 Mary Overlie e os Six Viewpoints

Embora, esta pesquisa seja norteadada por um treinamento desenvolvido a partir dos nove *Viewpoints* físicos e doze vocais estruturados por Anne Bogart e Tina Landau, entende-se ser importante traçar um panorama sobre a dançarina e coreógrafa Mary Overlie e os seus *Six Viewpoints*, pois foi em decorrência deles que Bogart reafirmou e organizou a sua forma de pensar e fazer teatro, adotando e desmembrando os *Six Viewpoints* de Overlie, os quais eram empregados como forma de estruturar a improvisação da dança, em nove *Viewpoints* físicos, visando uma nova estrutura de treinamento de atores/atrizes.

De acordo Miriam Rinaldi (2016), a criação dos *Six Viewpoints* não está dissociada das circunstâncias históricas e nem do percurso de vida de Overlie, ainda mais em se tratando de um período no qual se realça as ligações entre vida e arte. Isso fica mais evidente no sítio eletrônico dos *Six Viewpoints*¹ quando Overlie destaca sua infância em Montana, seus vizinhos, amigos e episódios pessoais, não como acontecimentos comuns, mas como criadores de seu pensamento e sua invenção (RINALDI, 2016).

Mary Overly nasceu em 1946 na cidade de Bozeman, estado de Montana, nos Estados Unidos. Ainda jovem, se interessou pela arte e pintura e depois pela caligrafia. Começou a estudar *ballet* clássico e dança moderna durante os anos de 1960 quando viveu em São Francisco (LODI, 2015). Sommer (1980 apud LODI, 2015), acredita que foi nesse período, aliado ao interesse prévio de Overlie por caligrafia e pintura, que houve o seu despertar de uma percepção a respeito de coreografia.

Miriam Rinaldi também relaciona o jogo entre planos e linhas do sistema desenvolvido por Overlie, com as montanhas e seus diferentes níveis e volumes da cidade de Bozeman em Montana. Rinaldi (2016) pressupõe que este cenário de parte da vida de Overlie, provavelmente a inspirou em usar essa perspectiva como ferramenta em sua técnica. Nas palavras de Rinaldi (2016, p. 60):

Apesar de Overlie insistir que as maiores influências sobre os *Viewpoints* foram a paisagem minimalista da montanha e os artistas com quem conviveu no atelier dos DeWeese, é indubitável que sua técnica está largamente alicerçada no pensamento da dança pós-moderna e nas inovações trazidas pelos artistas da Judson Church Dance Movement, em particular do Grand Union.

Conforme Bogart e Landau, (2017), O *Judson Church Theater*² surgiu sob influência de um contexto de mudança cultural sísmica que ocorreu na América do

¹ Cf. maiores informações no site eletrônico: <<http://sixviewpoints.com>>.

² Belém (2014) possui uma vasta pesquisa sobre os *Six Viewpoints* e o grupo Judson Dance Theater, a qual afirma: “A estrutura não-hierárquica buscada por Overlie, condiz ainda com a influência que recebeu do grupo Judson Dance Theater. Esse grupo consistiu-se como um coletivo de artistas que trabalhou em colaboração durante os anos de 1962 a 1964, no espaço de uma igreja, conhecido como Judson Memorial Church, em Nova York. O grupo Judson Dance Theater (p. 19) contou com dançarinos como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Laura Dean, Simone Forti, Ruth Emerson, Fred Herko, Elizabeth Keen, Judith Dunn, Sally Gross, Elaine Summers e outros. O grupo reuniu também artistas de outras áreas como os artistas visuais Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Alex Hay, Robert Morris e Jasper Johns; os músicos John Cage, Philip Corner, John Herbert Mc Dowell, Malcolm Goldstein, James Tenney; o cineasta Gene Friedman. Mesmo com a curta duração do trabalho do grupo, sua proposta influenciou uma geração de artistas, apelidados como Judsonites. Ora, uma das buscas desse grupo era justamente destituir a dança de relações hierárquicas. Procurou-se valorizar o dançarino enquanto criador, independentemente do coreógrafo. Conforme o website do estúdio Movement Research informa, o grupo quebrou convenções da dança

Norte durante a metade do século XX. Essa mudança foi marcada por eventos como os protestos contra a Guerra do Vietnã, as marchas pelos direitos civis e o nascimento do expressionismo abstrato, o pós-modernismos e o minimalismo. Esse movimento além de ser político, estético e pessoal, alterou o modo como os artistas pensavam seus processos, seus espectadores e seus papéis no mundo. Os artistas desse movimento e em particular do *Grand Union*, questionavam a concepção de seu próprio treinamento e de como abordavam seus próprios trabalhos, acreditavam em uma arte não hierárquica, rejeitavam a dança com técnica virtuosa e queriam libertar a coreografia da psicologia e do drama convencional. Nesse sentido, Rinaldi (2016) aponta que a principal marca do *Grand Union* foi questionar a teatralidade da dança enquanto linguagem, realizando trabalhos na zona limite entre o teatro e a *performance*.

De acordo com Anne Bogart e Landau (2017), no período em que Marie Overlie excursionava por São Francisco, ela teve seu pensamento inflamado pelas renomadas artistas e colegas do *Grand Union*³, Anna Halprin, Debora Hay e, particularmente, Barbara Dilley, que, juntas, já em Nova Iorque no início dos anos 1970, reuniram um grupo só de mulheres chamado *Natural History of the American Dancer*. Lodi (2015) indica que no período em que vivia em São Francisco, Overlie estava familiarizada apenas com um vocabulário estritamente técnico relacionado à dança, ligado às formas tradicionais do *ballet* e dança moderna. Além do mais, essa experiência, era insuficiente para que Overlie encontrasse respostas às suas genuínas perspectivas relacionadas ao universo da dança naquele momento. Segundo Lodi, foi acompanhando o grupo de dança Grand Union que Overlie mudou-se para Nova Iorque, começou a investigar seus interesses, e a partir daí, deu início, junto com outras dançarinas, ao grupo de improvisação em dança *The Natural History*

moderna ao explorar task dances (tarefas; movimentos cotidianos) e a ideia de justaposição. Assim, a composição coreográfica da dança moderna foi questionada passando-se a explorar a improvisação através de gestos e ações cotidianas. (BELÉM, 2014, p. 19-20).

³ Em um período posterior às performances do Judson Dance Theater, na década de 1970, formaram-se dois coletivos de improvisação bastante influentes: o Grand Union e o National (p. 20) History of the American Dancer. De acordo com Banes (1987, p. 203), o Grand Union era um coletivo de dançarinos que, durante os anos de 1970 a 1976, realizava improvisações em grupo envolvendo a dança, o teatro, bem como a teatralidade na dança e na performance. Já o National History of the American Dancer, foi formado em 1971, por mulheres, incluindo Mary Overlie e Barbara Dilley. Além disso, essas dançarinas foram responsáveis pela criação de dois espaços, em Nova York: o estúdio que oferece aulas de dança contemporânea, abordagens somáticas e improvisação – Movement Research e o estúdio voltado para apresentações de performances de dança e residência artística – Danspace, que ocupa o espaço de uma igreja – St. Mark's Church in-the-Bowery, East Village (BANES apud BELÉM, 2014, p. 20-21).

of *American Dancer*, o qual permaneceu até 1974. De modo que, o *Viewpoints* surgiria justamente do rompimento do *The Natural History of American Dancer*:

O grupo Natural History of American Dancer rompeu quando nós começamos a conversar sobre dança. Eu sabia que estava sendo estrangulada em cena. Quando comecei a estudar em meu estúdio me dei conta dos *Viewpoints*. Estava procurando por eles e eles estavam lá. Eu apenas os removi do trabalho do Natural History (BOGART, 2012 apud RINALDI, 2016, p. 68).

Rinaldi (2016) menciona que Overlie não gosta de afirmar que é criadora ou inventora dos *Six Viewpoints*, pois ela apenas os revelou como se sempre estivessem contidos em seu trabalho e foram sendo selecionados durante sua pesquisa. Por essa via, Lodi (2015) destaca que o surgimento dos *Six Viewpoints* remete a esse contexto histórico, o qual inclui o convívio de Overlie junto aos artistas envolvidos no *Judson Dance Theater*, e que estavam interessados em repensar padrões vigentes na criação artística daquele período. Foi nessa perspectiva que Overlie intensificou sua busca por uma abordagem não convencional para a dança e foi descobrindo os *Six Viewpoints*. Seu ingresso, em 1978, como professora da faculdade do *Experimental Theater Wing*, um espaço dedicado à pesquisa teatral vinculado a *New York University*, que Overlie se dedicou extensivamente à elaboração dos *Six Viewpoints*, organizando-o em uma técnica de treinamento e concluindo sua teoria no ano de 2002 (LODI, 2015).

Os *Six Viewpoints* idealizados por Overlie são apresentados da seguinte forma: Tempo (*Time*), Espaço (*Space*), Forma (*Shape*), Movimento (*Movement*), Emoção (*Emotion*) e História (*Story*). Seguem as definições de cada *Viewpoint* apresentadas, no sítio eletrônico:

- **Espaço:** Habilidade perceptiva de enxergar e sentir as relações físicas;
- **Forma:** Habilidade perceptiva de sentir e enxergar uma forma física;
- **Tempo:** Habilidade perceptiva de experimentar a duração e os sistemas criados para regular duração;
- **Emoção:** Habilidade perceptiva de experimentar estados de presença;
- **Movimento:** Habilidade perceptiva de experimentar e se identificar com sensação cinética;
- **História:** Habilidade perceptiva de enxergar e entender sistemas lógicos como uma ordenação de informações coletadas (OVERLIE, 2017, tradução nossa⁴).

⁴ Space: Perceptual ability to see and feel physical relationship; Shape: Perceptual ability to feel and see physical form; Time: Perceptual ability to experience duration and systems created to regulate duration; Emotion: Perceptual ability to experience states of being; Movement: Perceptual ability to

Segundo Lodi (2015), existe mais conteúdo publicado disponível para leitura sobre a trajetória artística de Overlie e nas contribuições que sua teoria teve no contexto da pós-modernidade na arte, do que sobre a teoria do *Six Viewpoints* enquanto técnica de treinamento.

Conforme expõe Rinaldi (2016) Overlie aponta que o *Six Viewpoints* é trabalhado em uma perspectiva de desconstrução, pois este:

[...] liberta o ator da responsabilidade de atuar, de representar, deixando-o a vontade para descobrir a relação entre os elementos puros da cena. Ele pode dar-se conta que a emoção não vem apenas de uma relação de conflito, ou das situações da personagem, mas de seu posicionamento em determinado lugar da sala, assim como a velocidade com que se desloca. Pode, do mesmo modo, proporcionar sensibilidades emocionais e físicas (RINALDI, 2016, p. 88-9).

Dessa forma, essa perspectiva estimula o *performer* a descobrir novos caminhos, uma vez que já não há jeito certo de atuar, de agir ou de falar em cena.

Entender os *Viewpoints* de Anne Bogart, utilizados nessa pesquisa, implica em compreender sua visão de mundo e, por consequência, a visão de mundo de Mary Overlie.

Overlie (2017) sinaliza que no trabalho com os *Six Viewpoints* não há hierarquia, não existe uma autoridade para dizer o que está certo ou errado. O artista que entra neste trabalho descobre que está livre para ter suas opiniões sobre a arte da cena, apropriando-se do palco com suas realidades. Nesse sentido, o artista criador/originador passa a ser um artista observador/participante, pois ele não tem mais controle exclusivo dos elementos da cena. Sendo assim, o trabalho desse artista é entrar em diálogo permitindo que os elementos da cena se tornem instrutores, resultando em uma mudança radical no sistema de ensino das artes da cena. Overlie também ressalta que a forma como ensina os *Six Viewpoints* está diretamente ligada com sua visão aberta de mundo, em que a força real é desenvolvida a partir da flexibilidade de uma mente aberta, da coragem de ser fluído na aceitação de experiências e ideias e da disciplina do pensamento autocrítico para buscar clareza.

1.2 ANNE BOGART E A SUA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Anne Bogart é diretora teatral da *Saratoga International Theatre Institute* (SITI Company), que ajudou a fundar em 1992 na cidade de Nova Iorque. A filosofia da companhia preza que seus atores e atrizes mantenham uma prática de treinamento contínuo amparado por duas técnicas teatrais distintas – *Viewpoints* e Método Suzuki⁵. Já o método Suzuki, embora não esteja no escopo dessa pesquisa, tem sua relevância para a companhia como um treinamento antagônico e complementar aos *Viewpoints*.

⁵ Quanto aos *Viewpoints* e o Método Suzuki, Lauren (1995, p. 65, tradução nossa) comenta: O trabalho da diretora Anne Bogart no palco se recusa a ser uma coisa só. Recusa-se a achar uma imagem mais significativa ou bonita do que outra. O que ela está fazendo é desenvolver uma arena onde a formação do ator tenha prioridade. Enquanto as "ferramentas elétricas" do Suzuki usam alta voltagem por parte do ator para funcionar e podem ter resultados mortais em mãos rudes, as de Anne são as ferramentas manuais. Elas precisam de uma energia constante e duradoura para operar. Ambas requerem a mesma grande atenção para criar ângulos puros e detalhes finos no produto acabado. Se o Sr. Suzuki me ensinou coragem, Anne me ensinou inocência. Para examinar a palavra invisível, você deve olhar de maneira muito prática para o corpo. Embora diferentes, ambas estruturas que o Sr. Suzuki e Anne oferecem liberdade. (LAUREN, 1995, p. 65, tradução nossa).

Trecho original: The director Anne Bogart's work on stage refuses to be any one thing. It refuses to find one image more significant or beautiful than another. What she is doing is developing an arena where the training of the actor has priority. Whereas Suzuki's "power tools" take high voltage on the actor's part to run and can have deadly results in crude hands, Anne's are the manual tools. They take a steady enduring energy to operate. Both require the same great attention to create the pristine angles and fine detail work in the finished product. If Mr. Suzuki taught me courage, Anne taught me innocence. To examine the unseen world, you must look very practically at the body. While different, both structures that Mr. Suzuki and Anne offer offer freedom.

Bem como, Lampe (1995, p. 158, tradução nossa) acrescenta: Como Bogart explicou em sua palestra de demonstração em Saratoga Springs em 24 de setembro de 1994, o Método Suzuki trata de enfrentar e checar a si próprio todos os dias, e os *Viewpoints* tratam de enfrentar um ao outro. Há uma interessante correspondência aqui com o Tai Chi Chuan, onde o exercício solo trata de trabalhar "o eu", ou seja, desenvolver a energia interna, e "empurrar as mãos", a prática das artes marciais, trata de responder à energia de outra pessoa. As extraordinárias capacidades dos artistas treinados em Suzuki para uma expressão física, que é focada e enraizada da cintura para baixo (e não psicologicamente motivada), servem como uma base técnica perfeita para Bogart, que então direciona seus artistas para justapor suas partituras de movimento dos *Viewpoints* criadas coletivamente, com o texto verbal e, portanto, evocam a tensão e, desse modo, a ruptura na representação que ela procura.

Trecho original: As Bogart explained at their lecture demonstration talk at Saratoga Springs on September 24, 1994, the Suzuki Method is about facing and checking yourself every day, and the *Viewpoints* are about facing one another. There is an interesting correspondence here to Tai Chi Chuan, where the solo exercise is about working on "the self," i.e. developing one's internal energy, and "push hands," the martial arts practice, is about responding to somebody else's energy. The Suzuki-trained performers extraordinary capabilities for physical expression, which is focused and rooted from the waist down (and not psychologically motivated), serve as a perfect technical foundation for Bogart who then directs her performers to juxtapose their collectively created *Viewpoints* movement scores with the verbal text and thus evoke the tension and therefore the disruption in representation that she is looking for.

Neste sentido, nota-se que o trabalho de Anne Bogart e Suzuki pode ser considerado como complementar, mas os *Viewpoints* possuem suas particularidades e exclusividades. Como expõe Mather (2010, p. 3): Agora, o treinamento com a SITI Company é único porque você está treinando simultaneamente com o método Suzuki e eles são complementares, como o Yin e Yang. O método Suzuki tem uma forma muito rigorosa, dentro da qual o ator deve encontrar a liberdade, enquanto o *Viewpoints* lida com improvisação, o que envolve muita liberdade, e o desafio para o ator é encontrar a forma dentro dela.

Entende-se que para compreender a técnica dos *Viewpoints*, é importante conhecer a trajetória de Anne Bogart até o surgimento da SIT Company, assim como as inspirações e motivações que a tornaram uma referência na direção teatral contemporânea e no treinamento de atores/atrizes.

Anne Bogart nasceu em 1951 na cidade de Newport, estado de Rhode Island, nos Estados Unidos da América (EUA), sendo a filha do meio com dois irmãos homens. O pai de Bogart era oficial da marinha dos Estados Unidos, e por causa disso, durante a sua infância, ela teve a oportunidade de morar em diversos países, incluindo o Japão, no qual viveu por dois anos e meio. Essa rotina de mudança de casa, de escola e de amigos fez com que Bogart desenvolvesse uma capacidade de adaptação às novas e diferentes situações de vida. Foi nesse contexto em que o teatro se tornou para ela uma ferramenta primordial de adaptação:

Em toda escola grande e desconhecida eu sempre achava um lugar acolhedor para encenar as peças. Essas produções eram experiências rápidas, intensas, nas quais todos se aproximavam, trabalhavam muito para realizar algo maravilhoso e depois de despediam para sempre (BOGART, 2011, p. 18-19).

Na adolescência, já vivendo em Rhode Island, Bogart foi assistente das peças escolares dirigidas por sua professora de francês, Jill Warren. Bogart (2011) ressalta que a influência de Jill foi fator determinante para chegar à conclusão de que seria diretora de teatro:

Quando eu estava com 13 ou 14 anos, Jill Warren, minha professora de francês na Middletown High School em Rhode Island, a primeira pessoa a enxergar em mim o potencial para um futuro diferente do que a minha formação indicativa, declarou que eu era uma diretora de teatro. Não sei o que ela viu em mim, mas a maneira especial com que me tratava fez toda a diferença na forma como eu me via. [...] graças à intervenção dessa professora, aos 15 anos cheguei à conclusão inquestionável de que eu queria ser diretora (BOGART, 2011, p. 19).

Bogart passou por quatro faculdades até se graduar em Artes no ano de 1974 na Bard College. Lá, teve aula com a coreógrafa e dançarina Aileen Passloff, com quem aprendeu a articular outras artes (cinema, pintura, música, arquitetura, entre outras) a partir do procedimento da Composição:

A composição é uma extensão natural do treinamento em *Viewpoints*. É o ato de escrever como um grupo, no tempo e espaço, usando a linguagem do teatro. Os participantes criam pequenas peças reunindo o material bruto em forma repetível, teatral, comunicativa e dramática. O processo de criar Composição é colaborativo por natureza: em um curto espaço de tempo os participantes chegam a soluções para certas tarefas delineadas. Tais soluções, organizadas e apresentadas como bloco, são o que constitui a Composição. O processo criativo demanda cooperação e decisões rápidas

e intuitivas. É possível usar os princípios dos Viewpoints Físico e Vocal enquanto se constroem essas Composições. (BOGART, LANDAU, 2017, p. 163).

Prática que depois foi adotada pela SITI Company e articulada com os *Viewpoints*. Nesse período, também dirigiu vários espetáculos e se vinculou a companhia teatral *Via Theater*, fundada pelo seu colega Ossian Cameron e que se dedicava à pesquisa prática da obra de Jerzy Grotowski. Bogart relata que nos dois anos de existência da companhia, eles tinham uma prática corporal exaustiva realizada em um porão e excursionaram com uma van pelos EUA e o Canadá (BOGART, 2011).

Já formada na Bard College e com o fim da *Via Theater* em 1974, Bogart decidiu se mudar para Nova Iorque. Entre 1975 e 1979, teve que trabalhar em diversas funções para se sustentar, desde telefonista até analista de despesas e cuidadora de crianças. Isso lhe deu condições de dirigir diversos espetáculos que eram apresentados em espaços alternativos, tais como: vitrines, construções, discotecas, escola abandonada e lugares fáceis de invadir.

Lodi (2015, p. 35) ressalta a influência⁶ deste período nas práticas teatrais de Bogart até os dias de hoje:

As criações de Bogart naquela segunda metade da década de 1970 reuniam experiências por ela vividas na *Bard College* e na *Via Theater*, em que era possível reconhecer aspectos de composição coreográfica e uma singular proposição sobre o trabalho dos atores/das atrizes. Suas referências eram alheias aos parâmetros do teatro hegemônico, sobretudo devido às profundas

⁶ Outra influência importante na prática teatral de Anne Bogart concerne ao Tai Chi Chuan, como explica Lampe (1995, p. 158, tradução nossa): A direção de Bogart tem tido influência das filosofias e práticas de artes marciais Chinesa e Japonesa (Tai Chi Chuan e Aikido) desde o início de sua carreira em meados dos anos 1970. Ela se tornou uma praticante de Tai Chi Chuan em 1974 e começou no início dos anos 1980 com o Aikido, que é mais voltado ao combate, mas utiliza os mesmos axiomas interativos do Tai Chi Chuan. O impacto dessas formas em sua direção é sutil e onipresente. O Tai Chi, que se baseia na filosofia do taoísmo, deu suporte conceitual e inspiração para uma forma não autocrática de dirigir. Princípios como a não interferência, estar aberto ao que o outro tem a oferecer e deixar de lado os investimentos limitativos do ego, permitiram que Bogart desenvolvesse uma técnica de composição cinestésica colaborativa, isto é, não hierárquica, que ela chama de "Viewpoints", aludindo a explorações improvisadas em dança pós-moderna da qual ela tirou as ideias estruturais para suas próprias categorias.

Bogart's directing has been influenced by the philosophy and practice of Chinese and Japanese martial arts (Tai Chi Chuan and Aikido) from the onset of her career in the mid 1970s. She became a practitioner of Tai Chi Chuan in 1974 and began in the early 80s with Aikido, which is more combat-oriented, but utilizes the same interactive axioms as Tai Chi Chuan. The impact of these forms on her directing is subtle but all-pervasive. Tai Chi, which is based on the philosophy of Taoism, has given her conceptual support and inspiration for a nonautocratic way of directing. Principles like noninterference, being open to what the other has to offer, and letting go of the restrictive investments of the self have allowed Bogart to develop a collaborative, i. e. nonhierarchical, kinesthetic composition technique which she calls "Viewpoints", alluding to improvisational explorations in postmodern dance from which she got the structural ideas for her own categories (LAMPE, 1995, p. 158).

alterações que fazia nos textos sobre os quais se inspirava, bem como pela rejeição contundente ao realismo como linguagem teatral e a recorrente utilização de espaços não convencionais para a encenação dos espetáculos. Estas características marcaram e continuam a marcar a prática de direção teatral de Bogart.

Vale destacar as seguintes produções dirigidas por Bogart naquele período: *Macbeth* (1976), adaptação da obra de Shakespeare, *The Waves* (1977), adaptação da obra de Virginia Woolf; as criações originais *Inhabitat* (1978) e *Hauptstadt* (1979), e *Out of Sync* (1980), adaptação de *A Gaivota*, de Tchekhov. Paralelamente, Bogart cursou pós-graduação na *Tisch School of Arts* da New York University (NYU), obtendo seu *Master of Arts Degree*. Durante esse curso, teve a oportunidade de trabalhar com Richard Schechner, Michael Kirby e Brooks MacNamara.

Devido ao reconhecimento e visibilidade do seu teatro experimental, em 1979 Bogart foi convidada a dar aulas na *Experimental Theater Wing* (ETW), um programa novo do curso de graduação da New York University (NYU). Ela conta que a ETW lhe deu condições de se desenvolver como diretora, pois além de dirigir vários espetáculos com os estudantes, ainda conseguia pagar as despesas de outros trabalhos teatrais que produzia (BOGART, 2011).

A importância da ETW na vida de Bogart avançou quando conheceu Mary Overlie e os *Six Viewpoints*. Esse encontro não só abriu seu olhar para uma nova percepção de se pensar sobre tempo e espaço, mas também direcionou a sua pesquisa em uma investigação mais apurada sobre o treinamento do/da ator/atriz e sua relação com o/a diretor/diretora. Bogart (2011, p. 21) reflete sobre Overlie: “Os seus *insights* me levaram ao desenvolvimento de uma nova atitude na formação de atores”.

Um fato marcante na vida de Bogart que ocorreu nesse período da ETW foi o seu envolvimento com a cultura alemã. Bogart ficou emocionada e estarrecida ao assistir ao filme alemão chamado “*Sommergaste*” (Os Veranistas), baseado na peça *Datsniki*, de Máximo Gorki. Nos créditos finais do filme, ela identificou que um diretor alemão chamado Peter Stein havia filmado a peça na Berlim Ocidental com seu grupo de teatro chamado *Schaubuhne*. Desde então Bogart começou a fazer aulas de alemão e assinou a revista sobre teatro alemão *Theater Heute*, que trazia artigos, fotos e detalhes sobre os processos e as produções teatrais do coletivo *Schaubuhne*. Passou, assim, a usar muitas ideias extraídas da revista *Theater Heute*, tanto na

abordagem do trabalho criativo dos seus atores, como na direção dos seus espetáculos. Estes tinham sempre uma abordagem sobre questões políticas.

O envolvimento de Bogart com a cultura alemã se tornou notório na cena teatral norte-americana, ocasionando que a própria *Theater Heute* publicasse um artigo sobre seu trabalho. Em decorrência disso, Bogart foi convidada para dirigir espetáculos na Alemanha, Áustria e Suíça. O que parecia um sonho para Bogart se tornou um pesadelo. O seu primeiro trabalho de direção em Berlim Ocidental foi desastroso. Bogart queria se enxergar como uma europeia e passou a trabalhar e a se comportar como uma alemã, pois acreditava que os norte-americanos eram superficiais. O resultado só poderia ser um desastre. Nesse processo desenvolveu uma doença chamada *Angst* que equivale a “Síndrome do Pânico”. Ela conta que:

Tinha medo de começar a ensaiar qualquer coisa porque partia do princípio que todas minhas ideias eram superficiais e tudo o que eu propusesse aos atores seria muito simplório. A produção acabou sendo uma confusão. Sem nenhum modelo sólido para os atores se apoiarem, nenhum rigor de pensamento ou ação, ela era vaga e confusa. O público alemão encheu o teatro todas as noites para ver o trabalho medíocre da diretora norte-americana (BOGART, 2011, p. 21).

Essa experiência acarretou uma epifania em Bogart. Ela passou a se reconhecer como norte-americana, pois admitiu que pensava, se comunicava e se movia, como tal. Ficou-lhe claro que tinha não só que assumir suas origens, mas também explorar em suas obras a rica cultura do seu povo norte-americano:

Esse insight detonou uma aventura no teatro que para mim continua até hoje: a exploração da cultura norte-americana. Grande parte de meu trabalho é norte-americano, ou seja, é sobre acontecimentos históricos norte-americanos, como o *vaudeville*, as maratonas de danças e os filmes mudos, assim como certos artistas norte-americanos: Gertrude Stein, Orson Welles, Emma Goldman, Andy Warhol, Robert Rauschenberg e Bob Wilson, além de músicos e peças de escritores essencialmente norte-americanos, como William Inge, Elmer Rice, Leonard Bernstein, George S. Kaufman etc. Meu interesse é relembrar e celebrar o espírito norte-americano em toda a sua difícil, ambígua e distorcida glória (BOGART, 2011, p. 24).

A partir daí, a sua pesquisa resultou na produção de muitos espetáculos que exploraram esse universo temático: “America Vaudeville” (1993) – sobre o gênero de teatro de variedades que além de popular, era muito rentável nos anos entre 1880 e 1930; “Marathon Dancing” (1994) – sobre os festivais de dança de longa duração dos anos 1920 até a depressão de 1930; “American Silents” (1997) – sobre o estilo de interpretação gestual marcada dos atores nos primórdios da indústria do cinema; “Bob” (1998) – sobre o diretor teatral Bob Wilson; “Room” (2000) – sobre a vida e a obra da escritora Virginia Woolf; “War of the Worlds-The Radio Play” (2000) – aborda

a famosa transmissão radiofônica de Orson Welles feita em 1938 sobre uma suposta invasão extraterrestre; “Bobrauschenbergamerica” (2001) – criada a partir das obras do artista Robert Rauschenberg; e “Under Construction” (2009) – inspirado nas pinturas de Norman Rockwell (reconhecido por retratar a vida cotidiana nas pequenas cidades) e nas instalações artísticas de Jason Rhoades.

Bogart conheceu Tina Landau em 1988 quando foi convidada a dirigir os alunos da graduação da *American Repertory Theater* (ART) da Harvard University em Massachussets. A identificação com o trabalho de ambas foi tão grande que mantiveram uma relação de parceria artística por sete anos, a qual resultou em uma pesquisa que levou ao desdobramento dos *Six Viewpoints* criados por Overlie (que já eram utilizados por Bogart), nos nove *Viewpoints* de Tempo/Espaço, cinco Vocaís e na relação deles com a Composição. São autoras do livro *The Viewpoints Book*, lançado no Brasil em 2017 com o título *O Livro dos Viewpoints*, pela editora Perspectiva. Vale ressaltar que Anne Bogart foi praticamente uma mestra para Tina Landau, tanto que a relação das duas começou com Landau sendo assistente de direção de Bogart. Como a própria Landau (1995, p. 15-16, tradução nossa⁷) narra:

Eu conheci a Anne no início de 1988 no American Repertory Theater (ART) em Cambridge, Massachusetts. Ela tinha que realizar um projeto com estudantes de atuação no instituto ART. Eu nunca tinha visto a Anne antes, apenas tinha ouvido falar dela como “a mãe do teatro da cidade,” e tinha assistido apenas metade de uma de suas produções, tendo saído durante o intervalo, vários anos antes. Por uma leve curiosidade, participei de seu primeiro ensaio com os atores de *Kätchen von Heilbronn* de Heinrich von

⁷ I met Anne at the beginning of 1988 at the American Repertory Theater (ART) in Cambridge, Massachusetts. She had come to do a project with the acting students at the ART institute. I had never seen Anne before, had only heard her described third-hand as “the Mamma of Downtown Theater,” and had seen only half of one of her productions, having walked out during intermission, several years earlier. Out of mild curiosity, I sat in on her first rehearsal with the actors on Heinrich von Kleists’s *Kätchen von Heilbronn*. Two hours later, I marched up to the head of the Institute and announced that I had to work with this woman. And so I became her assistant director on this project. In those two short hours, I felt the reality of what I could do, think about, and dream of in the theater radically shift. Like many people when they first encounter Anne, I was deeply inspired by her generosity and respect for us as artists, and by the overwhelming flood of passionate, insightful theories that she let loose at us that day. [...] I ate up her methodology as someone who was starving to finally name the things I had always done but had no words for. Then something scary happened. In the following year or so, as I made my own work as a writer and director, I discovered that Anne’s influence had so permeated my thinking that I had somewhat lost myself. I went through a horrible period of having no idea who I was or what I wanted as an artist. It was during this time that I realized the final and most critical step I had to take in relation to Anne’s methods: to make them my own. To question them. Refine them. Expand them. Find their necessity and meaning of them for myself. [...] I remembered Anne saying that the work she did was “stolen” from a myriad of sources, most prominently the Viewpoints from a dance teacher at New York University (NYU) named Mary Overlie, and the notions of composing for the theatre from a woman named Aileen Passloff, who taught a class called “Composition” at Bard College (one of four schools Anne attended). Over the last five years, I’ve struggled to develop and teach my own versions of Source-Work, the Viewpoints and Composition.

Kleists. Duas horas depois, fui até o chefe do instituto e expressei que precisava trabalhar com essa mulher. E então eu me tornei sua assistente de direção neste projeto. Nessas duas curtas horas, eu senti o quanto eu poderia fazer, pensar e sonhar uma mudança radical do teatro. Como muitas pessoas quando conhecem Anne pela primeira vez, fiquei profundamente inspirada por sua generosidade e respeito por nós como artistas, e por sua inundação avassaladora de teorias apaixonadas e perspicazes que ela lançou sobre nós naquele dia. [...] Eu devorei as metodologias dela (sobre a utilização de Bogart com os Six Viewpoints de Overlie, e o trabalho de Composição de Aileen Passloff's) como alguém que estava faminta de finalmente nomear as coisas que eu sempre fiz, mas não tinha palavras para elas. [...] Então algo assustador aconteceu. Mais ou menos no ano seguinte, ao fazer meu próprio trabalho como escritora e diretora, descobri que a influência de Anne havia permeado tanto meu pensamento que eu tinha me perdido de alguma forma. Passei por um período horrível sem ter ideia de quem eu era ou queria como artista. Foi nessa época que percebi a etapa final e mais crítica que tive que dar em relação aos métodos de Anne: torná-los meu. Para questioná-los. Refiná-los. Expandi-los. Encontrar a necessidade e o significado deles para mim. [...] Lembrei-me de Anne dizendo que o trabalho que ela fazia era "roubado" de infinitas fontes, mais proeminentemente, os Viewpoints de uma professora de dança da New York University (NYU) chamada Mary Overlie, e as noções de composição para o teatro de uma mulher chamada Aileen Passloff, que dava uma classe chamada "Composição" no Bard College (uma das quatro escolas que Anne frequentou). Nos últimos cinco anos, tenho lutado para desenvolver e ensinar minhas próprias versões do Trabalho de Fonte, os Viewpoints e a Composição.

Outro acontecimento decisivo no final dos anos 1980, que direcionou os caminhos que Bogart iria trilhar, foi seu encontro com Ariane Mnouchkine, diretora artística do *Théâtre du Soleil* na França. Bogart perguntou-lhe por que trabalhava somente com sua companhia. Mnouchkine (apud BOGART, 2011, p. 24-25) respondeu que é necessário ter uma companhia para que se possa desenvolver um trabalho teatral contínuo e consistente: "Não se pode fazer nada sem uma companhia. Não me entenda mal, companhias são difíceis. As pessoas vão embora, partem seu coração e as dificuldades são constantes, mas o que você pode realizar sem uma companhia?".

Neste momento, Bogart se deu conta de que toda apresentação marcante de teatro e dança que ela tinha assistido, havia sido produzida por uma companhia. Desse modo, passou a canalizar suas energias na formação de uma companhia teatral. Foi então, que em 1989, Bogart veio a ser a segunda diretora artística da *Trinity Repertory Company* em Rhode Island, sua terra natal. Dessa experiência, que durou apenas um ano, Bogart tirou de lição que, "não se pode assumir a companhia de outra pessoa. É preciso começar do nada" (BOGART, 2011, p. 25).

Rinaldi (2016) relata que o conflito na Trinity se deu principalmente por divergências artísticas entre Bogart e a instituição. Esta, já possuía uma padronização

de seus procedimentos institucionais e uma visão fechada, não afeita às mudanças, tanto no trabalho artístico criativo como administrativo:

Anne não só invadiu as instalações do teatro, propondo uma nova relação entre atores e plateia, como implementou uma nova abordagem na maneira de criar, já bastante consolidada na Trinity. [...] Seu entusiasmo, no entanto, não conseguiu romper a resistência e suas inovações não foram bem recebidas pelo grupo de atores, pelos funcionários, pelo público de Rhode Island e menos ainda pela crítica (RINALDI, 2016, p. 112-13).

Foi à junção desses fatos que culminaram e contribuíram para o surgimento da SITI Company.

Bogart deixou o evento vivido na Trinity para trás e seguiu sua carreira como diretora teatral independente, sem perder de vista seu apetite em formar sua companhia de teatro. Foi então que conheceu o diretor japonês Tadashi Suzuki⁸, durante o Festival Internacional de Artes de Toga realizado por ele. Bogart, conta que depois de seis meses desse encontro, Suzuki propôs deles criarem juntos um centro teatral nos Estados Unidos, com o intuito de promover o intercâmbio entre artistas teatrais do mundo inteiro. Pediu-lhe para escolher o lugar, se comprometendo a ajudar no início, pois ele teria outras coisas para fazer depois de cinco anos.

Este foi o estopim para o surgimento da SITI Company em 1992. Bogart relata sobre acordo com Suzuki: “O que ele [referindo-se a Tadashi Suzuki] ajudou a

⁸ Acerca de Anne Bogart, Tadashi Suzuki afirmou certa vez: Parece-me que Anne está diante de uma batalha em que se encontram todos os artistas de teatro americanos. Então contra o que ela está lutando? Ela está lutando contra a América. O que ela espera ganhar com esta batalha? Aqui, novamente, a resposta é a América. De uma forma maravilhosamente estimulante, ela é pega no paradoxo de quebrar exatamente o que ama na tentativa de descobri-lo de novo. Para acordar. Em termos específicos, Anne Bogart está assumindo a espinha dorsal do teatro americano: o realismo e o sistema de atuação derivado de Stanislavski que o sustenta. Ao se recusar a respirar o ar teatral que é tão onipresente ao seu redor, ela criou um vácuo que exige ser preenchido por algo novo. Então, qual é a nova/diferente América que ela está procurando? Isso ainda não se tornou totalmente conhecido. Há muito material que sugere características dela, mas isso é material do passado, e ainda a verdadeira forma dessa nova imagem não existe totalmente como um estilo fora da mente fértil de Anne Bogart. Eu realmente acredito que o melhor Bogart ainda está por vir. (SUZUKI, 1995, p. 85-86, tradução nossa).

Trecho original: It seems to me that Anne is in the the front of a battle in which all American theater artists find themselves. So what is it that she fighting? She is fighting America. What does she hope to win from this battle? Here again the answer is America. In a wonderfully energizing way she is caught in a paradox of shattering the very thing she loves in an attempt to discover it anew. To Wake it up. In specific terms, Anne Bogart is taking on the backbone of American theater: realism, and the Stanislavski derived system of acting which supports it. By refusing to breathe the theatrical air that is so all-pervasive around her, she has created a vacuum that demands to be filled by something new. So, what is the new / different America she's looking for? This has not yet made it self fully known. There is much material that suggests features of it, but this is material from the past, and as yet the true form of this new image does not fully as a style outside of the fertile mind of Anne Bogart. I truly believe that the best of Bogart is yet to come. (SUZUKI, 1995, p. 85-86).

começar transformou-se em minha companhia, a SITI Company, que é o centro de meu trabalho criativo há dez anos” (BOGART, 2011, p. 26).

O projeto intercultural de Bogart e Suzuki deu origem a SITI Company (Saratoga International Theater Institute) com sede em Saratoga Springs, uma cidade tranquila, ao lado das montanhas Adirondack e que fica apenas três horas de Nova Iorque (NY).

Os primeiros anos da SITI foram de muitas viagens para Toga Mura, Japão, onde funcionava a sede artística de Tadashi Suzuki (Suzuki Company of Toga). O grupo de atores/atrizes tinha obrigatoriamente que passar pelo treinamento de Suzuki e de *Viewpoints*, dado por Bogart, para que pudessem trabalhar nas novas produções. Estas, sempre estreavam antes no Festival de Toga, no Japão, para depois serem apresentadas em Saratoga, NY.

Lodi relata sobre a primeira experiência intercultural da SITI Company, com treinamento e apresentação de espetáculos:

A programação da edição inaugural das atividades de verão da *SITI Company* contemplou a primeira experiência de treinamento combinado entre o Método Suzuki, o *Six Viewpoints Training* (nome dado ao *Viewpoints* à época) e Composição e também a apresentação de dois espetáculos. Um deles foi *Orestes*, de Charles L. Mee, com direção de Bogart e que tinha no elenco atores e atrizes estadunidenses com experiência de treinamento no Método Suzuki, no Japão. Outra peça foi *Dionysus* (uma adaptação de *As Bacantes*, de Eurípedes) com direção de Suzuki, reunindo o elenco da SCOT, do qual faziam parte os mesmos atores/as mesmas atrizes estadunidenses presentes na montagem de *Orestes* (LODI, 2015, p. 46-47).

Lodi também relata a única apresentação da SITI Company no Brasil em 1993, porém, com o elenco da SCOT e sob direção de Tadashi Suzuki: “A peça *Dionysus* foi apresentada no Brasil com a mesma formação de elenco apresentada na sessão inaugural da *SITI Company*. As apresentações foram feitas no *Parque da Independência*, na cidade de São Paulo, nos dias 07, 08 e 09 de maio de 1993” (LODI, 2015, p. 47).

Os métodos Suzuki⁹ e *Viewpoints* passaram a ser a essência do treinamento da SITI Company. Justamente por possuir abordagens antagônicas, esses

⁹ De acordo com Lodi (2014, p. 42): o Método Suzuki resulta em uma gramática de movimentos denominada de Gramática dos Pés. A execução dos exercícios pressupõe uma relação de aprofundamento das sensações do corpo humano, por meio de um intenso despertar de energias destinadas a engajar um efetivo contato dos pés com o chão. Alguns dos movimentos são pontuados por um golpe denominado stomp, principal elemento do Método Suzuki. Consiste em bater os pés no chão vigorosa e alternadamente. Para SUZUKI (2002, p. 155), esta ação evoca uma sensibilidade

treinamentos são capazes de trazer um resultado venturoso e alargado em um mesmo corpo. Segundo Bogart, o treinamento de Suzuki aliado ao de *Viewpoints* resulta em: “força, foco, flexibilidade, visibilidade, audibilidade, espontaneidade e presença” (BOGART, 2011, p. 27).

Suzuki cumpriu o prazo de cinco anos que havia delimitado para Bogart e deixou de ser diretor artístico da companhia em 1997. Bogart (2011, p. 27) ressalta que: “Embora Suzuki tenha efetivamente deixado a companhia para desenvolver outros projetos, ele continua generoso e colaborativo”. Com a saída de Suzuki, a SITI Company ampliou sua atuação para a cidade de Nova Iorque, deixando de ser apenas um instituto intercultural de Saratoga e se tornando, efetivamente, uma companhia teatral que pratica um treinamento contínuo, ensaia novos espetáculos, excursiona com suas produções, além de promover *workshops* e programas de treinamento.

Ao longo de seus quase trinta anos de trabalho, a SITI Company produziu mais de trinta espetáculos que ganharam notoriedade pelo seu rigor estético e sua linguagem experimental não realista. Sua prática contínua de treinamento alicerçada por dois procedimentos distintos, *Viewpoints* e Suzuki, pareciam muito estranhos e desconhecidos para os/as atores/atrizes e o público americano no início da década de 1990. Entretanto, nos dias de hoje, verifica-se que o treinamento em *Viewpoints* foi incorporado aos currículos de centenas de departamentos de teatro nos EUA e em muitos programas de treinamento de atores em todo o mundo.

Cumprir mencionar um aspecto muito importante no trabalho da SITI Company e que se reflete na forma como é feita a prática dos *Viewpoints*, a saber, a despsicologização do método de atuação cênica dos/das atores/atrizes incorporado pela companhia. Essa forma de atuar com foco nas emoções e sentimentos ao invés das ações físicas, foi muito influenciada pela concepção equivocada do “sistema” Stanislavski¹⁰ que os americanos tiveram ao assistirem as peças do Teatro de Arte de

básica que deve ser desenvolvida pelos atores/atrizes, como uma “hipótese operacional” capaz de tornarem efetivas as imagens as quais se empenham em criar.

¹⁰ Uma das defesas apresentadas por Stanislavski era, a memória das emoções, como explicado por ele: Esse tipo de memória que os faz reviver emoções já sentidas alguma vez [...] é por nós chamada e *memória das emoções*. Assim como sua memória visual é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. Tais sentimentos podem parecer estar além da possibilidade de serem evocados mas, subitamente, uma sugestão, um pensamento ou um objeto conhecido fazem com que nos sejam trazidos de volta na plenitude de sua força. Às vezes, as emoções têm a mesma intensidade de sempre, às vezes são mais fracas; às vezes, ainda, os mesmos sentimentos fortes podem retornar um tanto modificados. (STANISLAVSKI, 1997, p. 131).

Moscou nos Estados Unidos em 1923. A técnica/filosofia dos *Viewpoints* expõe a crítica e repulsa que Bogart tem pela americanização do método de atuação psicológica, desenvolvido por Constantin Stanislavski¹¹, que foi amplamente disseminado na América e adotado por muitos artistas como uma religião. Esse método de atuação, que tem se mostrado altamente eficiente no cinema e na televisão, foca na memória emotiva do/da ator/atriz para se alcançar uma determinada emoção ou sentimento. Bogart discorre sobre o que ela pensa sobre esse método de atuação:

Esse negócio de entrar em contato com uma memória emocional e usá-la em relação a um texto causa um tipo de narcisismo que eu acho insuportável. Eu acho que a recordação emocional é particularmente perigosa, porque funciona lindamente no cinema e na televisão, onde você quer ser fotogênico e espontâneo. Depois que o momento acontece, você nunca o cria novamente. [...] a busca em um ensaio é encontrar um veículo no qual as emoções possam mudar o tempo todo. [...] acredito que as emoções devem ser deixadas sozinhas em um ensaio. O que você procura no ensaio é uma ação, uma forma em que as emoções sempre possam ser diferentes. Porque no minuto em que você expressa uma emoção, você a diminui. Então, prefiro olhar o corpo, a colocação, o arranjo. Estou interessada nas emoções, mas não quero estrangulá-las (BOGART, 2001, informação verbal¹², tradução nossa¹³).

Posicionando-se contra a atuação psicológica¹⁴, Bogart reflete como ela, sendo diretora, pode propiciar nos/nas atores/atrizes o alcance de um sentimento:

¹¹ Stanislávski defendia, já na sua segunda fase – como elucida Bonfitto (2013), ver nota de rodapé de número 10 desta dissertação, na qual há um detalhamento: “Temos de buscar por toda parte os impulsos criadores, deixando que nossos sentimentos, com sua intuição, escolham o que for mais adequado ao seu empreendimento” (STANISLAVSKI, 2008, p. 28-29).

¹² BOGART, Anne. Anne Bogart and Kristin Linklater debate the current trends in American actor-training. *American Theatre*, Interview publicada em: 01 jan. 2001. Disponível em: <<https://www.americantheatre.org/2001/01/01/balancing-acts/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹³ This business of contacting an emotional memory and using that in relationship to a text causes a sort of narcissism that I find unbearable. I think that emotional recall is particularly dangerous, because it works beautifully on film and television, where you want to be photogenic and spontaneous. After the moment happens, you never create it again. [...]. So the search in a rehearsal is to find a vehicle in which the emotions can change all the time. [...], I believe that the emotions should be left alone in a rehearsal. What you're looking for in rehearsal is an action or a shape or a form in which the emotions can always be different. Because the minute you pin down an emotion, you cheapen it. So I prefer to look at the body, at placement, at arrangement. I'm interested in the emotions, but I don't want to strangle them.

¹⁴ Posteriormente, Stanislavski muda de posição acerca desse aspecto, como elucida Bonfitto: A Linha das Forças Motivas corresponde ao modelo construído e aplicado por Stanislavski em sua primeira fase, [...]. As Forças Motivas da Vida Psíquica: Sentimento, Mente e Vontade, juntas, tinham o papel de desencadear o trabalho criativo do ator. Naquele período, para Stanislavski, o trabalho do ator não poderia iniciar sem que os sentimentos fossem motivados [...] o Método das Ações Físicas é o ponto de chegada de um percurso que parte da Linha das Forças Motivas e passa pela experiência com o Estúdio de Ópera, momento de transição no qual a ação passa a estar à frente do processo criativo. (BONFITTO, 2013, p. 24). Porém, com a elaboração do Método das Ações Físicas, Stanislavski parece considerar com mais profundidade a utilização no trabalho do ator, de "outras memórias". Ou seja, no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memória de emoções, mas também a memória das sensações e dos sentidos; uma memória física, portanto.

Eu não levo atores a lugares emocionais. Tento criar um ambiente em que emoções multicoloridas possam ocorrer. Acho que, se eu tentar fazer as emoções acontecerem, o ambiente fica mais barato. Por isso, tento criar as circunstâncias em que as emoções podem ser livres. [...] no ensaio, se você se concentrar nos detalhes, as coisas começam a acontecer. O truque é continuar trabalhando em algo. E, eventualmente, as emoções que precisam acontecer - o arco da cena - surgem, não porque você está tentando fazer isso acontecer, mas porque você está cuidando das coisas ao seu redor (BOGART, 2001, informação verbal, tradução nossa¹⁵).

Propondo uma abordagem que se contrapõe ao método americanizado de Stanislavski, Bogart traz como alternativa as práticas da SITI Company, “*Viewpoints* e Composição sugerem novos modos de fazer escolhas em cena e gerar ações baseadas na ocorrência do tempo e do espaço para além ou um lugar da psicologia” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 34).

1.2.1 Fundamentos pertinentes ao treinamento em *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau

São vários os fundamentos, estados físicos e princípios abordados por Bogart e Landau, n’O *livro dos Viewpoints*, os quais são referenciados como essenciais nas práticas do treinamento em *Viewpoints*. Abordar-se-á aqui, aqueles que podem ser considerados como os mais relevantes para a prática desta pesquisa em questão e que fazem parte do escopo de Bogart e Landau.

Segundo Lodi (2015), o conteúdo pertinente a esses fundamentos e elementos já foi citado por vários estudiosos dos *Viewpoints* em diversas referências escritas de suas pesquisas. Nunes (2014), por exemplo, entende tais princípios como uma “Filosofia da práxis”. Já Herrington (2002, p. 127) denomina de “parâmetros

(BONFITTO, 2013, p. 27). Na sua segunda fase, Stanislavski deixa claro o porquê das ações físicas passarem a ser mais importantes que as emoções no seu método: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos. Podemos fixar e recordar somente as ações físicas”. (STANISLAVSKI apud BONFITTO, 2013 p. 25)

¹⁵ Entrevista op.cit. **Trecho original:** I don’t get actors to emotional places. I try to create an environment in which many-colored emotions might occur. I find that if I try to *make* emotions happen, the environment is cheapened. So I try to create the circumstances in which emotions can be free. [...], in rehearsal, if you concentrate on detail, things start happening. The trick is to keep working on *something*. And eventually the emotions that need to happen - the arc of the scene - emerges, not because you’re trying to make it happen, but because you’re taking care of things around it.

ideológicos (parameters ideological)” e Cormier (2005, p. 68) de “filosofias artísticas” (artistic philosophical).

Dentre os fundamentos e estados físicos que serão abordados aqui estão: *Soft Focus*, *Sats*, *Atentividade*, *Escuta Extraordinária*, *Zona Cinzenta* e *Jo-Ha-Kyu*, os quais se seguem no texto nesta respectiva ordem.

O *Soft Focus* estabelece uma forma mais suave e abrangente de olhar para o espaço, permitindo que as imagens cheguem até o *performer*, pois este não se limita a focar diretamente aquilo que se tem desejo. O *Soft Focus*, diferentemente do olhar habitual que possui um foco mais direcionado, permite que o *performer* amplie sua visão periférica de modo que o sentido da visão deixe de ser dominante e o resto do corpo possa ouvir e coletar informações de forma mais sensível.

Nunes (2014, p. 13) se refere ao *Soft Focus* como: “um olhar não desejoso [...] um estado físico no qual os olhos estão abertos e flexíveis, e não fixos em determinados eventos”.

De acordo com Lodi (2015, p. 74) o *Soft Focus*:

[...] pretende estabelecer uma atitude tal em que os/as praticantes descubram alternativas à ansiedade recorrente de gerar acontecimentos o tempo todo em cena, como uma responsabilidade a qual devem dar conta. Abre espaço para que, de certo modo, “não se faça nada” sem que isso acarrete em uma imediata associação ao comprometimento de sua presença cênica. É esse compromisso que força envolvimento com qualquer coisa que as autoras chamam de desejo. Com o foco suave, essa responsabilidade convoca um estado de espera, um modo de estar presente e aberto, exercitando a dilatação do campo visual. E, ao invés de pesar seu olhar sobre algo restrito, se pouso o olhar sobre variadas coisas que já estejam acontecendo independentemente de seu desejo. E que esses movimentos alheios aos seus sejam capazes de lhes atravessar os sentidos e mobilizar relações.

Rinaldi (2016, p. 60) acrescenta que os exercícios de Visão Periférica ou *Soft Focus* “[...] são um pré-requisito para o treinamento em *Viewpoints*, pois tem como objetivo manter o ator conectado com o grupo e evitar que ele se limite em uma única relação, seja consigo mesmo ou com um ou mais parceiros”.

As autoras, Anne Bogart e Tina Landau (2017, p. 41) declaram que: “o *Soft Focus* é um estado físico em que os olhos estão relaxados de forma que, em vez de olhar para um objeto ou pessoa específica, o indivíduo permite que a informação visual chegue até ele”.

É possível entender que o *Soft Focus* é um olhar suavizado que facilita ao *performer* ingressar em um estado físico de conexão com o todo, ampliando assim,

suas possibilidades relacionais. Nesse sentido, esse estado é o primeiro estágio para se alcançar a energia *Sats*, a *Atividade* e a Escuta Extraordinária.

O *Sats*, por sua vez, é mais um elemento ou estado físico que Bogart e Landau utilizam em exercícios preparatórios antes de introduzir os *Viewpoints*. Elas se apropriaram do termo escandinavo *Sats* empregado por Eugênio Barba no Odin Teatret. Nas palavras de Barba: “O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir (BARBA, 1994, p. 84 - 85). Ele ainda aponta que o *Sats* pode ser entendido como o impulso que está em suspensão:

Sats pode ser traduzido com as palavras “impulso”, “preparação”, ou então “estar pronto para...”. Na nossa linguagem de trabalho, indica o momento no qual se está a ponto de agir, o instante que precede a ação no espaço, quando toda a energia já está aí, preparada para intervir, porém suspensa, ainda presa ao punho, borboleta-tigre pronta a alçar voo (BARBA, 1994, p. 65).

Na apropriação do termo *Sats*, Bogart e Landau abordam a palavra norueguesa como sendo a qualidade de energia no momento anterior a uma ação. A qualidade da preparação, ou o *Sats*, é o que determina o sucesso da ação. Essa qualidade de energia que antecede a ação é a que todos os atores ao redor do mundo compartilham. Elas consideram como exemplo a arte do arqueiro. Ele puxa a flecha para trás, esticando-a na tensão do arco e mira. O momento anterior ao disparo da flecha constitui o *Sats*. O sucesso do trajeto da flecha é decidido pela qualidade do momento que antecede o disparo, e não o disparo em si (BOGART; LANDAU, 2017, p. 95).

O *Sats* também pode ser relacionado com o termo “estado de prontidão”, muito usado no meio teatral. Segundo Eugênio Kusnet (1985, p. 104):

[...] instalação é estado de prontidão do sujeito para a execução de uma ação adequada, isto é, a mobilização coordenada de toda a sua energia psicofísica, que possibilita a satisfação de uma determinada necessidade dentro de uma determinada situação.

Portanto, *Sats* concerne ao estado de prontidão do sujeito no momento que precede a ação e a sua disposição imediata para o agir.

A Atentividade é um termo usado recorrentemente por Bogart e Landau no Livro dos *Viewpoints*. Denota um estado sutil de percepção e escuta do *performer* para com ele mesmo, com o espaço, com os outros praticantes e com a dinâmica estabelecida entre todos. No livro em inglês, *The Viewpoints Book*, a palavra original usada para esse termo é “awareness”, porém, segundo Lodi, foi verificado que o sentido dado por Bogart e Landau para esse termo não condizia com o sentido da tradução dessa palavra em português, que é “consciência”, e que também significa “counsciousness” em inglês. Portanto, foi criada a palavra em português “Atentividade” que atendesse ao sentido indicado por Bogart para o termo “awareness”. Nas palavras de Lodi (2017, p. 77):

Encontramos dificuldades no processo de tradução do livro para o português, já que os termos não sugeriam distinções significativas entre si. Recorremos pessoalmente à Bogart em busca de esclarecimentos. Como resposta, recebemos uma mensagem enviada por *e-mail*¹⁶, em que Bogart dizia o seguinte: “Sim, os termos [*awareness* e *consciousness*] são diferentes. *Awareness* é a percepção; na verdade, o estágio de atenção e escuta e *consciousness* está relacionada com a análise e interpretação da percepção¹⁷.”

Lodi (2017, p. 77) complementa:

No treinamento da SITl Company, a Atentividade tem a ver com um estado de vigilância e/ou alerta, como qualidades que os/as praticantes buscam sustentar e aprimorar durante todo o período em que estão em cena. Também podemos chamá-la de prontidão, para lidar com eventos que acontecem ao redor.

Fica evidente a relação intrínseca entre os estados anteriores (Soft Focus e Sats) com a Atentividade, pois todos se complementam por meio de um acúmulo de qualidades e energias sutis que o ator vai adquirindo por meio das práticas com os *Viewpoints*. No momento em que atinge esse estado de Atentividade, torna-se possível a revelação de uma Escuta Extraordinária. E, tanto o conceito de Atentividade como o de Escuta Extraordinária estão diretamente relacionados ao conceito de Corpo Dilatado de Eugênio Barba, diretor artístico do *Odin Teatret* da Dinamarca, pois ambos se relacionam com a presença cênica do ator. Para (BARBA, 1995, p. 5), a “presença cênica” do ator, ou o que ele chama de “bios cênico”, só é manifestada quando este consegue alcançar uma qualidade diferente de energia, tornando seu corpo teatralmente “decidido” ou “vivo”. Segundo Barba (1995), o Corpo Dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: “as partículas que

¹⁶ Enviada por Anne Bogart para Fabiano Lodi e Sandra Meyer Nunes em 10 de abril de 2012.

¹⁷ **Trecho original:** Yes, the terms are different. Awareness is perception; indeed the stage of attention and listening and consciousness is related to analysis and the interpretation of perception.

compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia; sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido” (BARBA, 1995, p. 54). Quando o *performer* está escutando com todo seu corpo, é porque o seu corpo está dilatado.

Anne Bogart e Tina Landau (2017) definem Escuta Extraordinária como uma escuta ampliada que envolve o corpo inteiro, ou seja, todo o nosso ser. Alegam que por meio do treinamento em *Viewpoints*, aprende-se a escutar dessa maneira, despertando essa sensibilidade de alerta, rapidez, disponibilidade e abertura para o outro, pois a sensação de que qualquer coisa pode acontecer é necessária em cada instante dos *Viewpoints*. Declaram ainda que, normalmente, os seres humanos assumem escutar quando, na verdade, estão preocupados.

Já Lodi discorre sobre a Escuta Extraordinária nos seguintes termos:

Trata-se de um princípio complementar ao foco suave, que preconiza a expansão das capacidades de percepção sensorial do corpo e da mente, objetivando que essas instâncias – geralmente compreendidas em arte como dois domínios distintos da experiência humana – estejam integradas e sejam estimuladas por diferentes interferências suscitadas pelo ambiente ao redor (LODI, 2015, p. 75).

Neste sentido, Paula Carrara desenvolveu uma pesquisa a partir das suas práticas integradas de corpo-voz-escuta. Para a autora, a urgência do mundo contemporâneo distancia o ator do exercício de estar presentes por inteiro, e consequentemente de ter uma escuta plena que vai além da audição, ou seja, uma Escuta Extraordinária, de modo que indica a importância de haver uma Escuta Extraordinária para potencializar sua exploração de voz/corpo. Em suas palavras:

Somos levados a nos distanciar da condição de termos o tempo por inteiro e de estarmos presentes; dissociamo-nos da consciência de sermos uma unidade, e, por consequência, desaprendemos a sentir, ver, Escutar de forma plena. No sentido contrário, à medida que nos abrimos novamente ao exercício da [Escuta], entendido não apenas no sentido do ‘ouvir’, mas como ampliação da percepção em vários níveis, podemos acessar uma qualidade que potencializa nossa exploração de [Corpo Voz] (CARRARA, p. 15).

Nota-se que a escuta extraordinária empreende a totalidade do ser e a maneira como essa ampliação se relaciona com todos e tudo que envolve o espaço ao seu redor.

Zona Cinzenta é um termo empregado por Bogart e Landau (2017) que se refere às atitudes, ações e eventos que, durante uma prática de *Viewpoints*, ocorrem de uma forma segura, confortável, cômoda, que não representa qualquer tipo de risco

ao *performer* e que respeita os padrões habituais do dia a dia. Cada *Viewpoint* físico e vocal possui a sua Zona Cinzenta, e a sua prática individual permite que o *performer* passe a reconhecer quando ele se encontra nesse “lugar cinzento” e passe a ampliar suas possibilidades de escolhas e tráfegar pelo caminho da imprevisibilidade.

Para Bogart e Landau (2017), o treinamento inicial em *Viewpoints* é importante para tirar o *performer* da Zona Cinzenta, onde as coisas são previsíveis, seguras, confortáveis, no meio do caminho, ou seja, cotidianas. Essa Zona Cinzenta, também conhecida no meio teatral como “zona de conforto”, é possível de ser superada a partir de um treinamento em *Viewpoints*, pois este orienta o *performer* a fazer escolhas físicas e vocais extremas, radicais, atrevidas, ou seja, “extracotidianas” (termo usado por Eugênio Barba). Dessa forma, o *performer* passa a ficar mais à vontade com esses extremos e, portanto, é mais provável que recorra a eles, quando necessário. Nesse entendimento, o treinamento em *Viewpoints* visa abrir possibilidades de prover mais escolhas de forma que o âmbito expressivo do artista seja ampliado. Segundo Bogart e Landau, a escolha do “cinzento” ou “cotidiano” pelo *performer*, costuma ocorrer por uma posição de recuo que nasce do medo de se arriscar. A partir do treinamento em *Viewpoints*, o artista se torna capaz de escolher o “cinzento”, formatando uma área de nuance e sutileza por uma escolha consciente, e não mais pelo recuo do medo (BOGART; LANDAU, 2017).

É possível relacionar a prática dos *Viewpoints* em sair da Zona Cinzenta com o trabalho de Eugênio Barba que sempre dedicou sua pesquisa com o foco no estudo dos princípios do uso extracotidiano do corpo e sua aplicação ao trabalho criativo do ator e bailarino. Ele afirma que essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica (BARBA, 1995, p. 5). Para o qual, as “técnicas extracotidianas” são técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo (BARBA, 1995, p. 9). Bem como, explica que estas técnicas possuem princípios que se

aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extracotidiana da energia que torna o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem (BARBA, 1994, p. 23).

Como exemplo de tensões que evocam essa energia extracotidiana, Barba discorre sobre o ator Kabuki, Nô e Kyogen, que mantém seu quadril fixo, e descreve o processo para bloqueá-lo,

[...] enquanto se caminha, é necessário dobrar ligeiramente os joelhos e usar o tronco como um único bloco, usando a coluna vertebral que desse modo pressiona para baixo. Assim se criam duas tensões diferentes na parte inferior e na parte superior do corpo que obrigam a encontrar um novo equilíbrio (BARBA, 1994, p. 33).

Ele ainda ressalta que antes dessa prática se tornar um estilo, ela serve como meio para “ativar a vida do ator” (BARBA, 1994, p. 33).

Diferentemente das técnicas do Kabuki, Nô, Kyogen e até mesmo do Suzuki, a técnica dos *Viewpoints* não é codificada, não possui uma gramática de posturas e movimentos extracotidianos que tem o objetivo de gerar no corpo, segundo (BARBA, 1995, p. 5) “tensões orgânicas pré-expressivas” e consequentemente um estado de presença cênica ou bios cênico. No entanto, sua prática estimula que o ator explore com liberdade ações vocais/corporais que vão além de um padrão cotidiano a partir da resposta de estímulos externos. Essa pesquisa propôs fazer uso do termo “extracotidiana” para nomear as ações que são norteadas pelos *Viewpoints* de tempo e espaço, e que quando rompem com sua Zona Cinzenta, podem causar um desconforto no ator, pois é comum este ter medo de se arriscar. Nesse sentido, (BOGART, 2011, p. 118) aponta que:

O desconforto é um mestre. O bom ator corre o risco de se sentir desconfortável o tempo todo. [...]. A insegurança mantém as linhas tensas. Se você tenta evitar sentir-se desconfortável com o que faz, não vai acontecer nada, porque o território permanece seguro não é exposto. O desconforto gera brilho, realça a personalidade e desfaz a rotina.

Essa energia gerada por esse “desconforto” surge do embate do ator com o obstáculo que a Zona Cinzenta pode representar. Para Bogart,

A oposição entre uma força que puxa para a ação e outra que retém traduz-se em energia visível e sensível no espaço e no tempo. Por sua vez, essa luta pessoal com o obstáculo induz à discórdia e ao desequilíbrio. A tentativa de restaurar a harmonia a partir desse estado de coisas agitado gera ainda mais energia. Essa batalha é, em si, a arte criativa (BOGART, 2011, p. 147-148).

Tanto Bogart como Barba, apontam para essa “busca pelo equilíbrio” como uma forma de lutar contra as “tensões” causadas por um desconforto e despertar essa energia de presença cênica. Apesar das “tensões” que eles se referem não terem a mesma origem, ambos buscam por um estado de presença cênica do ator. Desse modo, embora a técnica/filosofia dos *Viewpoints* não se enquadre exatamente na definição das “técnicas extracotidianas” de Eugênio Barba, o seu exercício estimula a prática de ações extracotidianas que rompem com a Zona Cinzenta do ator, gerando

tensões e desequilíbrios que reverberam em uma “energia extracotidiana”, e consequentemente um estado de Atividade ou um Corpo Dilatado.

Ademais, a técnica/filosofia dos Viewpoints trazem para o ator uma consciência sobre quais são seus comportamentos cotidianos e suas afinidades vocais/corporais que sempre se manifestam pelos seus impulsos. Os Viewpoints revelam a sua Zona Cinzenta. Sem essa consciência não é possível romper com essa Zona Cinzenta e começar a explorar ações vocais/corporais extracotidianas, e por sua vez, libertar sua voz/corpo de automatismos limitantes, ampliando as possibilidades de repertório voz/corpo. Martins sinaliza nesse sentido para o trabalho vocal do ator:

No processo de liberação vocal do ator, cabe a ele desenvolver a consciência do estado de sua voz cotidiana, de seus hábitos (intensidade, altura, velocidade, respiração, ressonância), para desbloquear aqueles condicionamentos inadequados e, por isso, inoportunos para a expressividade artística, [...] (MARTINS, 2005, p. 38-39).

Tanto Eugênio Barba quanto Anne Bogart e Tina Landau, se apropriaram, em suas práticas teatrais, do padrão rítmico Jo-Ha-Kyu, criado por Zeami, fundador do teatro no século XIV.

Yoshi Oida, ator, escritor e encenador japonês revela o que Zeami, fundador do teatro nô, escreveu sobre jo-ha-kyu no começo do século XV:

Se olharmos com atenção, todos os fenômenos do universo, todas as ações inspiradas pela virtude ou pelo vício, guardem as coisas sentimento ou não, tudo obedece de maneira inata a essa lei do processo jo-ha-kyu. Desde o gorgoeio dos pássaros até os sons emitidos pelos insetos, tudo canta na natureza segundo a lei que lhe é própria. E essa lei é o jo-ha-kyu. É por isso que encontramos qualidades musicais nos sons dos pássaros e dos insetos, é por isso que eles nos inspiram. Se não existisse a lei da abertura, do desenvolvimento e do final, certamente não acharíamos esses fenômenos naturais interessantes ou inspiradores. Quando executamos um programa de nô de um dia (o programa tradicional de nô consiste em cinco peças representadas em um dia), o público nos aplaude no final, pois o ciclo jo-ha-kyu foi concluído. E no interior de cada peça, também se realiza o ciclo jo-ha-kyu. A menor dança, o menor canto contém o ritmo jo-ha-kyu e é por isso que nos agrada. Até no simples movimento da mão na dança, no som dos passos, pode-se descobrir a lei do jo-ha-kyu que foi seguida pelos atores. (ZEAMI apud OIDA, 1999, p. 81).

Já, Barba (1995) descreve o Jo-Ha-Kyu como três fases nas quais cada ação executada por um *performer* está dividida. A primeira é determinada pela oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (Jo = deter); a segunda (Ha = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida, até chegar à terceira (Kyu = rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova

resistência. Segundo os autores, no teatro clássico japonês, a frase rítmica Jo-Ha-Kyu é relacionada não apenas com as ações do ator ou dançarino, mas também é parte de vários níveis de organização da representação: é aplicada ao gesto, à música, a cada drama singular, bem como ao alternar-se das peças executadas; e, por último, determina o ritmo inteiro da jornada. Alegam que, em todo caso, é essencial que os aprendizes de atores e dançarinos estejam familiarizados com Jo-Ha-Kyu, pois isto os ensina a incorporar o ritmo em seu trabalho desde o início de seu aprendizado

Segundo Bogart e Landau (2017), o Jo-Ha-Kyu tem uma particular significação para os *Viewpoints* e a Composição. Embora, ele seja essencialmente um padrão rítmico que pode ser traduzido como “início, meio e fim”; de fato, o sentido do Jo-Ha-Kyu é muito mais complexo e proveitoso se olhado mais afundo: Jo = Introdução, Ha = Exposição e Kyu = Desenlace; ou Jo = Resistência, Ha = Ruptura e Kyu = Aceleração; ou ainda Jo = Salto, Ha = Pulo e Kyu = Transposição (BOGART; LANDAU, 2017). A teoria se torna mais atraente quando há o entendimento de que tanto um gesto como, uma ação, uma interação, uma cena, um ato de uma peça e um espetáculo tem Jo – Ha – Kyu. O entrosamento e domínio desse padrão rítmico facilita ao *performer* estabelecer uma organização dos eventos, das ações físicas e vocais durante uma atividade com os *Viewpoints*

Como mencionado, o presente capítulo, subdivide-se em duas partes, sendo a primeira finalizada neste ponto, na qual a exposição contemplou os principais aspectos históricos conceituais relacionados aos *Viewpoints*, de modo que se inicia, a seguir, a segunda parte com a apresentação dos elementos essenciais relacionados à voz/corpo.

1.3 VOZ/CORPO SOB A PERSPECTIVA DE UM TREINAMENTO INTEGRADO

Será abordada nesta parte a conceituação de voz sob a perspectiva de profissionais que já desenvolveram ou desenvolvem uma prática teatral integrada de voz/corpo; assim como os aspectos, fundamentos, conceitos, reverberações, considerações dessas práticas, e que dão embasamento teórico para os procedimentos desenvolvidos na presente investigação.

Tanto Jerzy Grotowski como Eugênio Barba, realizaram extensas pesquisas que propõem para o treinamento do ator, uma prática integrada de voz/corpo com a proposta de eliminar bloqueios psíquicos e condicionamentos culturais, em busca de alcançar uma organicidade vocal/corporal na interpretação do ator.

Nesse sentido, Jerzy Grotowski (2010, p. 159) traz a sua definição de voz como sendo “[...] uma extensão do nosso corpo [...], é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar”. Além disso, sinaliza que a voz é conduzida por impulsos orgânicos: “Existem alguns impulsos que provêm do interior do corpo e que precedem uma reação do corpo, mesmo que seja inarticulada. São esses impulsos que conduzem a voz” (GROTOWSKI, 2010, p. 158).

Na mesma direção de Grotowski, Eugênio Barba conduz sua pesquisa a um entendimento de que a voz não é apenas um processo fisiológico, mas sim uma projeção do nosso corpo. Nas palavras de Barba (1991, p. 56), a voz:

[...] envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço.

Janaina Martins, no seu estudo sobre a ressonância vocal atrelada aos jogos teatrais de corpo-voz, destaca um aspecto muito instigante sobre a voz e que é muito relevante nessa pesquisa, a energia. Para ela, “A voz é energia sonora, frequências vibratórias, fisicamente geradas pelas pregas vocais, energeticamente geradas pela intencionalidade dos sentimentos” (MARTINS, 2008, p.16).

Busca-se nesta pesquisa o entendimento de que a voz não deve ser trabalhada no teatro de forma isolada do corpo, ademais, deve ser levado em consideração o ser em sua totalidade, no qual envolve suas reações orgânicas, seus impulsos, sua energia. Nesse sentido, Barba sustenta que: “Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade” (BARBA, 1991, p. 56). Não o bastante, indica que o objetivo do trabalho vocal que desenvolve com seus atores é “preservar estas reações orgânicas espontâneas da voz e, ao mesmo tempo, estimular a fantasia vocal individual de cada ator” (BARBA, 1991, p. 56).

Grotowski (2010) alerta sobre os riscos de uma prática vocal com exercícios isolados do resto do corpo, ou que não envolvem todo o ser. Nesse sentido, reflete sobre como a voz pode ser bloqueada e prejudicada fisiologicamente, pois essa prática pode estimular o ator a uma vigilância do seu instrumento vocal:

A observação do seu instrumento vocal interferiu de maneira mais forte, toda sua natureza está perturbada; seu nervosismo interferirá agora até o ponto em que os impulsos orgânicos, naturais, que conduzem a voz, ficarão completamente bloqueados e o ator [...] começará a ter distúrbios vocais que, se prolongados, poderão levar a defeitos fisiológicos (GROTOWSKI, 2010, p. 142-143).

Grotowski avança no pensamento de que não só a observação do ator sobre seu aparelho vocal, mas a manipulação técnica sobre sua respiração, também interferem no processo orgânico da produção da voz: “A expiração conduz a voz, não há dúvida. Mas para conduzir a voz, a expiração deve ser orgânica e aberta. A laringe deve estar aberta e isso não se pode obter com a manipulação técnica do instrumento vocal” (GROTOWSKI, 2010, p. 151). Ele observa que, o uso consciente dos diferentes vibradores descobertos nos corpos de seus atores através de suas práticas, pode produzir uma voz mais potente, distinta e com diferentes timbres. Porém, essa voz se revela dura, mecânica e artificial. Dessa forma, conclui que a observação do próprio corpo para o uso dos diferentes vibradores, também pode interferir no processo orgânico da voz, assim como a observação do instrumento vocal (GROTOWSKI, 2010).

O que Grotowski (1992) observou, na verdade, é que a observação do ator para o seu próprio trabalho o estimula a tentar entender a sua experiência mais do que vivê-la no momento presente, ou seja, há uma intervenção do seu cérebro, através de uma análise racional, sobre reações vocais/corporais que deveriam ser orgânicas, e neste caso, passam a ser estéreis. Nessa perspectiva, a técnica dos *Viewpoints* “permite ao ator ou bailarino a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se inserem” (NUNES, 2008, p. 5).

Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto, é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e

responsabilidade. Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações (GROTOWSKI, 1992, p. 174).

Nesse sentido, a técnica/filosofia dos *Viewpoints* promove que o ator se mantenha em um estado relacional com os outros e o espaço, desestimulando um tipo de narcisismo que incentiva a auto-observação, um pensamento analítico e um julgamento de si mesmo. E que, como aponta Grotowski, reprime as ações vocais orgânicas, dando vazão a uma voz artificial, desvinculada do corpo. Os *Viewpoints*, oferecem ao ator um estado de “inteireza”, e desta forma, facilita que a voz seja uma expressão sonora de todo o seu ser, e não apenas um instrumento “mal utilizado”.

Segundo Bogart e Landau, os *Viewpoints* dão aos praticantes o presente da “Inteireza”, pois: “Por meio dos Viewpoints, aprendemos a ouvir com todo nosso corpo e ver com um sexto sentido. Recebemos informações de níveis que não estávamos cientes que existiam e começamos a nos comunicar com igual profundidade” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 38). Sobre a “Inteireza”, (FALKEMBACH; KÖNZGEN, 2014, p. 58), acrescentam que ela é um dos presentes dos Viewpoints, porque eles nos “presenteiam com a possibilidade de viver com o corpo inteiro e, portanto, desfazer dicotomias. Assim, é inerente a um processo educativo constituído de corpos inteiros a desconstrução das dicotomias entre mente e corpo e entre emoção e razão”. Acrescenta-se aqui, a desconstrução a partir dos Viewpoints que essa pesquisa pretende investigar, da dicotomia que também há entre voz e corpo, mas não é citada por (FALKEMBACH; KÖNZGEN, 2014). Talvez porque esta, ainda hoje, se revela inerente nas práticas teatrais. Segundo (Aslan, 1994), essa dicotomia tem uma origem histórica no fazer teatral: “Durante o século XIX, na arte teatral, a voz do ator era dissociada do corpo, tanto na preparação, quanto na criação. Estava relegada ao dizer bem as palavras do texto – o intérprete deveria declamar e recitar as palavras do autor, sem nenhuma pesquisa sobre a gestualidade do personagem. (ASLAN, 1994 apud MARTINS, 2005, p. 34).

E é dessa mesma forma que Barba trabalha com seus atores. Procurando evitar a produção de uma ação vocal/física estéril, exercitando a escuta de todo o corpo, todo o seu ser. “Todo o corpo deve agir, reagir, adaptar-se, trabalhar com todos os sentidos aguçados, com sangue-frio, trabalhar com precisão” (BARBA, 1991, p. 54). Ele ainda ressalta: “Qualquer coisa que faça, faça-a com todo o seu ser” (BARBA, 1991, p. 56).

Seguindo os preceitos de Barba, nessa pesquisa, a prática de escutar, pensar e agir vocal/corporalmente com todo o seu ser, a partir de uma “inteireza”, é amparada pela filosofia/técnica dos Viewpoints que treina no ator a “Escuta Extraordinária”, e que segundo Bogart e Landau (2017, p. 51), é “uma escuta ampliada que envolve o corpo inteiro, ou seja, todo o nosso ser”.

Para Barba, a voz que se liberta de uma mecanicidade e passa a reagir aos diferentes estímulos que envolve a arte do ator, essa voz, se torna uma ação vocal (BARBA, 1991, p. 62). Ele ainda complementa, revelando que quando se trata de uma ação vocal, há “uma reação imediata naquele que é atingido” (BARBA, 1991, p. 56). Nessa perspectiva: “A situação de trabalho é uma situação onde o corpo e a sua parte invisível, a voz, reagem a estímulos” (BARBA, 1991, p. 57).

Na mesma linha de pensamento dos autores citados acima, essa pesquisa parte do seguinte olhar sobre a voz: a voz é uma extensão do ser. É o resultado de um processo orgânico que agrega diferentes aspectos fisiológicos, culturais, emocionais e energéticos; pois nasce no espaço interno do indivíduo e se propaga (carregando esses fatores) para um espaço geral e social compartilhado; tendo o poder de influenciar de forma direta outros seres, corpos e vozes que compõe esse espaço.

Partindo desse entendimento, talvez seja possível compreender que o ofício do ator não pode se restringir apenas a uma perspectiva técnica do uso do seu aparato vocal/corporal. Mais do que isso, o treinamento vocal/corporal pode servir para o despertar de uma sensibilidade que envolva todo o seu ser, e a partir daí, proporcione a descoberta de uma possível expressividade vocal/corporal do ator. É nessa perspectiva, que essa pesquisa investiga a potência da filosofia/técnica dos *Viewpoints*, servindo como uma prática de treinamento que visa à descoberta de uma organicidade vocal/corporal e à ampliação de um repertório vocal/corporal em decorrência da desconstrução dos padrões físicos/vocais/comportamentais cotidianos, que atores/alunos ainda carregam em seus corpos.

Para entender como a voz do ator é afetada por todo o processo orgânico citado anteriormente, e como uma prática integrada de voz/corpo auxilia no despertar da sensibilidade artística, é necessário entender como funciona o processo de organicidade vocal/corporal no âmbito da prática teatral.

A presente pesquisa parte do entendimento de organicidade de Jerzy Grotowski. Detalhado por Thomas Richards:

[...], Grotowski redefine a noção de organicidade. Para Stanislavski, "organicidade" significava as leis naturais da vida "habitual", que, através da estrutura e composição, aparecem no palco e se tornam arte; enquanto que para Grotowski, "organicidade" significa algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que surge "dentro de si" e tem o objetivo de realizar uma ação precisa. (RICHARD, 2004, p. 93, tradução nossa¹⁸).

Nesse sentido, a "organicidade" de Stanislavski ficava limitada a ações e comportamentos "habituais", definidos e padronizados, ou seja, cotidianos, e que fazem parte de uma estrutura de linguagem estabelecida para se viver em sociedade. Já Grotowski, vai além dos limites de ações e comportamentos estabelecidos pela nossa linguagem. Para isso, ele busca acessar no ator uma corrente de impulsos internos, potentes o suficiente para que a ação resultante seja capaz de romper suas resistências que o condicionam a um comportamento cotidiano.

Thomas Richards relata que Grotowski fez uma análise sobre ação física e impulso em sua conferência de Liege (1986), da seguinte maneira: "Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Os impulsos: é como se a ação física, ainda invisível do lado de fora, já tivesse nascido dentro do corpo. Isso é o impulso". (GROTOWSKI apud RICHARD, 2004, p. 94, tradução nossa¹⁹).

Da mesma forma que Grotowski (2010) afirma que a voz é conduzida por impulsos internos, ele também alega que esses impulsos são libertados através de um treinamento vocal/corporal lúdico, que envolve todo o ser, e que proporciona a liberação de bloqueios e resistências do organismo do ator. Dessa forma, o intervalo entre o impulso interno e a reação vocal/corporal externa, diminui ao ponto do impulso se tornar a própria reação (GROTOWSKI, 2010).

Apesar de Stanislavski (2008), discorrer sobre impulso de forma semelhante a Grotowski. "O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso

¹⁸ In his work, Grotowski redefines the notion of organicity. For Stanislavski, "organicity" signified the natural laws of "normal" life which, by means of structure and composition, appear on the stage and become art; while for Grotowski, organicity indicates something like the potentiality of a current of impulses, a quasibiological current that comes from the "inside" and goes toward the accomplishment of a precise action.

¹⁹ Impulses precede physical actions, always. The impulses: it is as if the physical action, still almost invisible, was already born in the body. It is this, the impulse.

pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior” (STANISLAVSKI, 2008, p. 66). Thomas Richards aponta que esse “ímpeto interior” citado por Stanislavski é um impulso “periférico” se comparado aos impulsos “profundamente enraizados” nos quais Grotowski se refere.

Segundo Thomas Richards (2004, p. 95, tradução nossa²⁰):

No final de sua jornada, Stanislavski estava ciente da importância do assunto dos impulsos. Ele falou da possibilidade de o ator "estimular e reforçar os impulsos que estão dentro da ação", mas os associou à periferia do corpo ("os olhos e o rosto"), algo que contradiz as indicações de Grotowski. O ponto de vista de Grotowski é que o ator busca uma corrente essencial da vida; os impulsos estão profundamente enraizados "dentro" do corpo e depois se estendem para fora. Essa evolução do trabalho sobre impulsos é lógica se considerarmos que Grotowski procura impulsos orgânicos em um corpo destrancado, indo a uma plenitude que não é a do cotidiano.

Fica evidente que a abordagem de Grotowski em relação aos impulsos, dialoga diretamente com a pesquisa “voz/corpo em ação”, pois vai além da abordagem de Stanislavski que visa reproduzir ações vocais/corporais cotidianas, e por isso, direciona práticas de treinamento vocal/corporal que não transcendem aqueles impulsos que revelariam ações coerentes à uma linguagem realista. De acordo Thomas Richards (2004, p. 98-99, tradução nossa²¹):

Grotowski me disse que, apesar de tudo, a diferença fundamental entre o "método das ações físicas" de Stanislavski e seu trabalho está no assunto dos impulsos. [...] Stanislavski trabalhou com ações físicas no contexto da vida comum dos relacionamentos: pessoas em circunstâncias "realistas" da vida cotidiana, dentro de uma convenção social. Grotowski, por outro lado, procura ações físicas dentro de uma corrente básica da vida e não em situações sociais ou na vida cotidiana. Nesse fluxo de vida, os impulsos são de grande importância.

Para acessar esses impulsos orgânicos, Grotowski (2010), por sua vez, propõem a prática de exercícios e jogos que utilizam associações lúdicas como estímulos para os atores liberarem “aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso ‘corpo memória’”. Para ele, os

²⁰ At the end of his life, Stanislavski was conscious of the question of impulses. He speaks of the possibility that the actor may “stimulate and reinforce the impulses interior to the action,” but he associated them with the periphery of the body (“the eyes and the facial expression”), which is in contradiction with Grotowski’s indications. The standpoint of Grotowski is that the actor looks for an essential current of life; the impulses are rooted profoundly “inside” the body and then extend outward. This development of the work on impulse is logical if we keep in mind that Grotowski looks for the organic impulses in an unblocked body going toward a fullness which is not of daily life.

²¹ Grotowski told me that the fundamental difference, however, between Stanislavski’s “method of physical actions” and his own work, lies in the question of the impulses. [...] Stanislavski worked on physical actions within the context of the common life of relations: people in “realistic” daily-life circumstances, in some social convention. Grotowski, instead, looks for physical actions in a basic stream of life, not in a social and daily-life situation. And in such a stream of life the impulses are most important.

atores “não podem trabalhar com voz sem trabalhar com o corpo-memória” (GROTOWSKI, 2010, p. 158).

Sobre o termo “estímulo” citado acima, Barba dá seu sentido: “é uma imagem concreta, precisa, mas sugestiva, que apela à imaginação²² do ator. [...] permite ao ator desenvolver imagens próprias, associações próprias que são reações vocais” (BARBA, 1991, p. 58),

Apropriando-se do termo “corpo-memória”, criado por Grotowski, essa pesquisa parte do entendimento de que o corpo-memória concerne aos impulsos que estão codificados no ser por intermédio de experiências passadas. Desse modo, o treinamento vocal/corporal do ator deve envolver estratégias que sejam capazes de acessar e despertar esse “corpo-memória” de forma a enriquecê-lo e principalmente, libertá-lo.

Grotowski acena sobre como as estratégias de treinamento servem para acessar o “corpo-memória”:

Vocês devem procurar o treinamento no qual o “corpo memória” possa estender-se por meio da voz, e é tudo. Assim seria necessário fazer alguns jogos para o ator que envolvam as nossas lembranças, a nossa imaginação, a nossa relação com os partners [...], jogos que liberem o “corpo-memória” estendido no espaço por meio da voz. Quer dizer, jogos com o “corpo-memória” – nos quais vocês cantam, nos quais vocês falam e buscam um contato (GROTOWSKI, 2010, p. 160).

Grotowski indica a importância dessas estratégias estarem inseridas em uma dinâmica coletiva que envolva “relação com os *partners*”, e jogos em que as ações vocais busquem um “contato”. Para ele, o termo “contato” é uma visão ampliada, um estado sutil de percepção dos outros e do espaço que permite que o ator seja afetado por estes, despertando seus impulsos e conseqüentemente suas reações orgânicas. Conforme o autor,

O contato é uma das coisas mais essenciais. Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver. Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês estão contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isto modifica minhas ações, trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir (GROTOWSKI, 1992, p. 187).

²²Defensor das ideias do mestre Grotowski, Molik (2012, p. 45) descreve uma das possibilidades objetivas do uso da imaginação: “[...] é para buscar a verdadeira Vida com ações verdadeiras, então não é que a pessoa está completamente livre fazendo qualquer ação. Todos devem estar completamente livres, com a imaginação fluindo para estimular um processo criativo que evoque ações claras e limpas.

Lima (2005), no seu estudo sobre Grotowski, reforça que o “contato” seria o oposto de um tipo de “narcisismo” em que ator se concentra apenas no seu processo íntimo esquecendo de se relacionar com os outros atores e o espaço físico. E acrescenta: “A ‘revelação’, para Grotowski, implicava, portanto, em ‘contato’: é que “não há impulsos ou reações sem contato” (Grotowski, 1987, p. 187 apud LIMA, 2005, p. 57). Nesse sentido, não basta para o ator que o trabalho vocal faça parte de uma prática integrada voz/corpo, pois, também, precisa ser relacional. Como explica Carrara (2015, p. 32): “A [Voz] é, por natureza, relacional. Ela amplia o tamanho do [Corpo], e se engrandece, ganha vida e desenho à medida que busca o encontro.

Por essa via, é fundamental que haja “contato” para que os impulsos vocais/corporais do corpo-memória dos atores possam ser liberados. Além disso, o “contato” de Grotowski envolve qualidades e princípios que são exercitados na prática dos *Viewpoints*. São eles: Soft Focus, Atentividade, Escuta Extraordinária e Resposta Cinestésica. Dessa forma, os procedimentos dos *Viewpoints* podem, não só servir como ferramenta para esses “jogos” que libertam o corpo memória, mas também para proporcionar um ambiente fértil de “contágio” que estimule a liberação dos impulsos orgânicos do corpo memória.

Sendo também uma das razões pelas quais a presente pesquisa, investigou as diferentes possibilidades expressivas que tanto a voz falada como a sonorização podem alcançar, por intermédio de práticas fundamentadas nos *Viewpoints*. Seguindo a proposta de Bogart e Landau (2017) na qual os *Viewpoints* Vocais e os *Viewpoints* Físicos operam tanto o som como os movimentos, separados dos seus significados psicológicos ou linguísticos, na exploração da palavra falada, os exercícios propõem a desarticulação do seu significado linguístico por meio do estímulo que um *Viewpoint* Físico oferece na voz, do estímulo externo que o jogo-relacional proporciona para o praticante e pelo estímulo que os *Viewpoints* Vocais específicos (Timbre, Altura, Aceleração/Desaceleração, Dinâmica e Silêncio) oferecem diretamente na reverberação de uma pronúncia afetada. Nesse contexto, entende-se que os fundamentos de Antonin Artaud sobre o fazer teatral e sua proposta de desarticulação da linguagem por meio do teatro, oferecem total suporte para as práticas dessa investigação.

Para Artaud, os atores/atrizes são reféns de sistemas de pensamento que resgatam uma velha cultura, e que estão impregnados ao ser em forma de linguagem.

O que falta, certamente, não são sistemas de pensamento; sua quantidade e suas contradições caracterizam nossa velha cultura europeia e francesa; mas quando foi que a vida, a nossa vida, foi afetada por esses sistemas? [...] Ou esses sistemas estão em nós e estamos impregnados por eles a ponto de viver deles, [...] ou não estamos impregnados por eles, e nesse caso não mereciam nos fazer viver (ARTAUD, 2006, p. 2).

Para Artaud, a linguagem é como uma forma que limita o real sentido das coisas na vida. Cita como exemplo a palavra “vida”: “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p. 8). Acredita que a arte está limitada pela linguagem, ou seja, pelas formas que detém. Desse modo, sinaliza que “Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro” (ARTAUD, 2006, p. 8). O autor entende que o teatro é capaz de renovar o sentido da vida, desde que não se contente em permanecer como seres determinados por condicionamentos estabelecidos pela linguagem, ou seja, “simples órgãos de registro” (ARTAUD, 2006, p. 8).

Nessa perspectiva, para fazer um teatro que “ataque” a linguagem, Artaud (2006) defende um teatro em que a voz só ganha relevância, quando o uso da palavra e do texto é abandonado, em favor de uma linguagem concreta, poética, não racional e que revela uma expressão sensível capaz de impactar o público. Segundo o autor:

O diálogo - coisa escrita e falada - não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; [...]. Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (ARTAUD, 2006, p. 36).

Para Artaud (2006), a linguagem do teatro, e, portanto, os seus elementos da cena, nesse caso a voz, têm que atingir os sentidos do público. Para tanto, sugere que a forma que uma palavra é falada, tenha como foco, não o seu significado linguístico, mas as possibilidades poéticas que pode adquirir a partir de alterações de sua pronúncia e diferentes possibilidades de sonorização.

[...] Sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de entonações. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse

sentido - de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias [...] (ARTAUD, 2006, p. 37).

Ainda criticando a forma didática do teatro ocidental, Artaud (2006) reforça que o uso da voz para expressar o significado linguístico das palavras representa um teatro morto.

[...] na medida em que se defronta diretamente com a cena sem passar pelas palavras [...], o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada. [...] O que existe de latino (se refere ao teatro ocidental) é esta necessidade de utilizar as palavras para expressar ideias que sejam claras. Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas (ARTAUD, 2006, p. 40).

Artaud (2006) considera que fazer poesia a partir da desarticulação da linguagem teatral, é fazer metafísica do teatro. Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente não expressa:

[...] é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, [...], é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento (ARTAUD, 2006, p. 46-7).

Ainda sobre as possibilidades sonoras da palavra a partir da desestruturação do seu significado linguístico.

E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra (ARTAUD, 2006, p. 101-2).

Artaud ratifica que a sua proposta de linguagem concreta do teatro, que ataca a linguagem articulada, serve para romper condicionamentos e manifestar uma sensibilidade. Esta linguagem, por meio da utilização de qualidades vocais e da desarticulação da palavra falada, projeta a voz em forma de encantações sonoras.

[...] essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar órgãos. Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz (ARTAUD, 2006, p. 103).

Nessa perspectiva, entende-se que para Artaud, “encerrar órgãos”, é se livrar dos automatismos que foram impregnados no corpo pela linguagem que o habita. E nesse sentido, indica que “Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 1986, p. 161).

Amparada na proposta de linguagem concreta do teatro de Artaud, e na proposição do trabalho de Bogart e Landau (2017) com os *Viewpoints* Vocais e Físicos, estabelece-se aqui uma proposta de treinamento vocal/corporal que traz uma perspectiva de atuação com voz e texto falado que não seja refém dos sentidos estabelecidos pela linguagem, mas que transcenda de forma revolucionária seus significados psicológicos e linguísticos.

Desse modo, demonstrou-se a importância da voz/corpo e a possibilidade de sua articulação com os *Viewpoints*, como se defende nessa investigação. No próximo capítulo será apresentada a técnica/filosofia dos *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau com maior detalhamento.

2 A TÉCNICA/FILOSOFIA DOS VIEWPOINTS DE ANNE BOGART E TINA LANDAU

2.1 OS VIEWPOINTS DE ANNE BOGART E TINA LANDAU

Anne Bogart conheceu Mary Overlie em 1979 na Universidade de Nova Iorque, onde ambas pertenciam ao corpo docente da faculdade do Experimental Theater Wing e juntas colaboraram em uma série de produções. Bogart se apropriou dos *Six Viewpoints* criados por Overlie e aprimorou essa estrutura na sua prática como diretora de teatro (BOGART; LANDAU, 2017). Mais tarde, em 1987, Anne Bogart conheceu Tina Landau, também diretora teatral, e nos vinte anos seguintes, pesquisaram, investigaram e gradualmente expandiram os *Six Viewpoints* de Overlie em nove *Viewpoints* Físicos (quatro de Tempo e cinco de Espaço) e cinco Vocaís, sendo que a maioria dos Físicos também são usados com foco no trabalho vocal dos atores e atrizes (BOGART; LANDAU, 2017).

Pode-se dizer que os *Viewpoints* são um conceito, uma ideia, uma filosofia traduzida em procedimentos usados para treinar *performers*, criar movimento para o palco e construir coletivos (BOGART; LANDAU, 2017).

O procedimento dos *Viewpoints* é fundamentado por parâmetros de tempo e espaço utilizados pelos *performers* em práticas de treinamento, improvisação e composição. Segundo Bogart e Landau (2017), os *Viewpoints* são pontos de atenção²³ que são manejados pelo criador enquanto performa com o coletivo e com o espaço.

A apropriação metodológica que a pesquisa voz/corpo em ação faz dessa técnica, acompanha a definição dos *Viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau,

²³ Como comentado anteriormente este termo trouxe dificuldades aos tradutores, tal como explicou Lodi (2015). Nessa mesma vertente, a tradutora, do Livro dos Viewpoints, Sandra Meyer oferece uma elucidação importante sobre este termo, em uma nota de rodapé, que aqui se faz pertinente reproduzir. “O termo *awareness* foi traduzido como um estado imediato e sutil de atenção e de “escuta” de si mesmo e do ambiente, denotando uma dimensão cognitiva que se diferencia de certa forma do termo *consciousness*, este grau mais reflexivo da experiência. Em grande parte do livro as autoras utilizam o termo *awareness*, que nos remete ao estar presente e atento na experiência, uma atenção”. (BOGART; LANDAU, 2017, p. 26). Consideração similar também pode ser evidenciada em artigo anterior publicado pela Sandra Meyer. Cf.: MEYER, Sandra. Viewpoints: Uma filosofia da práxis. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, v. 1, n. 2, p. 13-15, 2014.

esclarecida por (MEYER, 2017, p. 18), “como um processo aberto e não uma técnica rigidamente formatada”. Ainda acrescenta que dessa forma, “a proposta explora as questões de tempo/espço por meio da improvisação e composição corporal e vocal, enfatizando procedimentos coletivos para o treinamento de atores e bailarinos” (MEYER, 2017, p. 18).

Os *Viewpoints* são focos de atenção utilizados como ferramentas que facilitam ao *performer* se manter em um estado aberto, atento, receptivo e engajado no palco. A beleza dessa “técnica” é que ela ensina o artista a criar de forma “passiva”, valorizando a sua disponibilidade e receptividade em viver a experiência, apenas deixando-se ser feito pelo coletivo e o espaço em que trabalha.

Os *Viewpoints* Físicos e Vocais, principalmente quando exercitados de forma “extracotidiana”, consentem que significados e emoções adversas surjam a partir da situação física, verbal e imaginativa. A prática dos *Viewpoints* permite ao *performer* desenvolver um estado constante de atetividade que é conquistado sem esforço ou raciocínio, ultrapassando a autoconsciência e adquirindo uma espécie de hiperconsciência, pois o trabalho com os *Viewpoints* permite ao *performer* vivenciar uma experiência vocal/corporal que abre possibilidades de jogo-relacional e propicia o desenvolvimento de uma escuta extraordinária.

Os nove *Viewpoints* Físicos são subdivididos²⁴ em quatro de Tempo (Andamento, Resposta Cinestésica, Duração e Repetição) e cinco de Espaço (Relação Espacial, Forma, Gesto, Topografia e Arquitetura). Já os *Viewpoints* Vocais são doze, sendo cinco específicos da voz (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio) e sete físicos que também são usados como vocais (Andamento, Duração, Repetição, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Arquitetura).

²⁴ Quanto à divisão dos *Viewpoints* as autoras comentam – como descreve a tradutora Sandra Meyer: “No presente livro, editado em 2005, as autoras utilizam a divisão *Viewpoints* de Tempo e *Viewpoints* de Espaço, contudo, na atualidade, vem considerando uma atualização para três eixos: *Viewpoints* de Tempo (Andamento, Duração e Resposta Cinestésica), *Viewpoints* de Espaço (Forma, Arquitetura e Relação Espacial) e *Viewpoints* de Tempo e Espaço (Gesto, Repetição e Topografia). (BOGART; LANDAU, 2017, p. 26).

2.1.1 Viewpoints de Tempo

Para melhor compreensão expõe-se, a seguir, uma breve definição de cada um dos *Viewpoints* de tempo: andamento; duração, resposta cinestésica; e, repetição, respectivamente.

Bogart e Landau (2017, p. 18) definem o Andamento como: “A medida da velocidade na qual um movimento acontece; o quão rápido ou devagar algo acontece no palco”.

As autoras propõem conduzir o treinamento com a indicação das seguintes medidas de velocidades: “o mais lento que você conseguir”, “muito lento”, lento, médio, rápido, “muito rápido” e hipervelocidade.

Segundo Lodi (2015, p. 98):

[...] a prática desse Viewpoint apresenta como desafio manter a atenção às variações de velocidade com que uma ação pode ser executada, sem modificá-la, desvinculando o andamento da ação realizada. Sabemos que mudanças de velocidade podem alterar o sentido e a qualidade de uma ação.

O Andamento tem a ver com o “como”, em termos de velocidade, o *performer* se move em uma prática de *Viewpoints*.

O autor e professor Richard Brestoff também destaca o aspecto da sensação e emoção que o Viewpoint Andamento pode trazer ao performer. Para ilustrar seu pensamento, ele propõe que se erga o braço com diferentes velocidades: normal, lento, extremamente lento, rápido e extremamente rápido. Depois ele aponta para as diferentes sensações desencadeadas com essas ações, e como elas se sucederam. Assim, ele ilustra concluindo que diferentes andamentos causam diferentes sensações, emoções e reverberações. (BRESTOFF, 2010, p. 235, tradução nossa²⁵).

Durante uma prática de Viewpoints, Bogart e Landau (2017, p. 57) apontam que “a maioria das ações, quando executadas de início sem pensamento ou contexto, ocorrerá em um andamento médio”. Nesse sentido, é de se esperar que a Zona Cinzenta do Andamento seja a execução de um movimento na velocidade média.

²⁵ When you raise your arm at normal speed, how does it make you feel? If you raise it more slowly, is the feeling different? How? Now try raising your arm in extreme slow motion. The feeling is different yet again. What does a faster tempo do? Raise your arm quickly, and then raise your arm extremely fast. What is the difference in feeling now? Each tempo creates different sensations, feelings, and effects. (BRESTOFF, 2010, p. 235).

Porém, cada indivíduo possui afinidades distintas de Andamento. É muito provável que a velocidade rápida que um senhor de noventa anos se senta e levanta de uma cadeira seja a velocidade lenta de um jovem de vinte anos. Assim como há pessoas com a mesma idade, mas que o andamento médio de cada uma é completamente distinto. Além disso, algumas pessoas se sentem mais confortáveis com andamentos mais rápidos e outras com andamentos mais lentos. Tudo isso ocorre porque cada indivíduo possui o seu próprio “corpo-memória”. Sair da Zona Cinzenta com o *Viewpoint* Andamento é explorar no mesmo movimento aquelas velocidades que fogem do seu habitual, mais que isso, é responder com a variação da velocidade do movimento que mais incomoda.

Segundo Bogart e Landau (2017), Duração estabelece quanto tempo dura uma sequência de movimentos ou um movimento. Durante uma prática de *Viewpoints*, Duração se relaciona com quanto tempo um grupo de pessoas trabalham juntas, permanece em certa seção de movimento antes de mudá-la. Além disso, a prática desse *Viewpoint* aumenta a capacidade do *performer* de perceber o quão suficiente é o tempo, tanto para algo acontecer no palco, quanto para algo que começa a perecer. A Duração tem a ver com o “por quanto tempo” alguma coisa acontece no palco em uma prática de *Viewpoints*.

Na pesquisa que investiga as dificuldades de aprendizagem do ator, Tiago Fortes verifica que a escolha do momento de agir é muito importante para o seu trabalho e acrescenta que a ansiedade o leva a agir antes da hora ou a fazer mais do que o necessário. Nesse sentido, aponta que a Duração pode ser um *Viewpoint* norteador para o ator: “Ao trabalhar o conceito de duração no treinamento do *Viewpoints*, não investigamos apenas o quão curto ou quão longo deve ser o tempo de uma determinada ação, mas também quando ela deve se dar (FORTES, 2018, p. 211).

Sobre a Zona Cinzenta da Duração, Bogart e Landau indicam: “Assim como em todos *Viewpoints* individuais, tendemos a viver em uma zona média em relação à Duração; em uma zona cinzenta, na qual as coisas duram uma porção de tempo confortável, médio e coerente” (BOGART, LANDAU, 2017, p. 61). Portanto, a prática desse *Viewpoint* pede para que o *performer* se arrisque em experienciar durações extremamente prolongadas ou muito repentinas, mas que sejam bastante desconfortáveis.

Já, a Resposta Cinestésica é tanto um *Viewpoint* de Tempo, como também um dos princípios estabelecidos por Bogart e Landau para a prática do *Viewpoints*. Para entender como funciona a Resposta Cinestésica, recorre-se ao termo Cinestese, utilizado pelo teatrólogo Eugênio Barba nas suas pesquisas com o *International School of Theatre Anthropology* (ISTA) fundado por ele, em 1979, na Dinamarca.

Eugênio Barba (1995) define a Cinestese como uma espécie de radar fisiológico que permite a consciência dos impulsos e intenções e que motiva a reagir antes que o pensamento intervenha. Segundo ele, também auxilia a perceber a qualidade da tensão em outra pessoa e faz adivinhar as intenções de outros, como por exemplo: se alguém está se aproximando para acariciar ou bater. Desse modo, a Cinestese auxilia a evitar bater em outra pessoa quando se caminha pela rua. Para Barba, o senso cinestésico é essencial em todas as formas de representação.

Nesse mesmo sentido, a diretora teatral Ana Zanandréa, identifica uma cinestesia que é inerente a todas as pessoas. Na pesquisa sobre esse tema, apropria-se da seguinte definição de percepção cinestésica: “conjunto de reações determinadas pelas sensações e percepções do movimento humano” (DE MARINIS, 2000, p. 239). Ressalta ainda que a percepção cinestésica “é essencial para o trabalho do ator, seja no seu treinamento corporal, seja no jogo com os outros atores. Além disso, ela é responsável em despertar reações no público” (ZANANDRÉA, 2013, p. 2).

Para a autora, a percepção cinestésica corresponde a mais um sentido humano, e, portanto, também pode ser exercitado e desenvolvido pelo ator, assim como o músico exercita e amplia a sua escuta e o *sommelier* o seu paladar. Nessa direção, identifica os *Viewpoints* como uma técnica que ajuda no desenvolvimento da percepção cinestésica (ZANANDRÉA, 2013).

Por sua vez, Bogart e Landau definem a Resposta Cinestésica como sendo a reação física/vocal espontânea a algo que ocorre fora de você. Ao focar nesse *Viewpoint*, o *performer* deixa que a decisão de agir ou de ficar parado seja tomada quando os outros ou as coisas no espaço o afetarem. A Resposta Cinestésica trabalha no *performer* o “quando” algo vai acontecer (BOGART; LANDAU, 2017, p. 63). As autoras citam como exemplo de Resposta Cinestésica, o piscar em resposta a alguém que bate palma na frente dos olhos; ou se levantar impulsivamente da cadeira quando alguém bate uma porta (BOGART; LANDAU, 2017).

Portanto, a Resposta Cinestésica enfoca no “quando” o *performer* age em uma prática de *Viewpoints*.

Para Lodi (2015), a Resposta Cinestésica tem como fundamento central a reação que deve acontecer imediatamente como uma resposta física aos estímulos sensoriais externos ao próprio corpo. Além do mais, ela permite uma situação de relação cênica em que o praticante se torna vulnerável aos acontecimentos ao seu redor, poupando-o de não planejar reações premeditadas, como por exemplo: elaborar “números”, ou antecipar resoluções frente a situações inesperadas.

Enquanto o *Sats* é aquele impulso engatilhado pelo *performer*, a energia suspensa pronta para ser disparada em forma de reação física no momento preciso, a Resposta Cinestésica é o disparo desse impulso.

A Resposta Cinestésica é, portanto, o impulso liberado prontamente em forma de resposta física aos estímulos externos. O ator pode trabalhar e ampliar sua capacidade de responder cinestesicamente, ou seja, de liberar seus impulsos. Desse modo, a técnica dos *Viewpoints* promove ao praticante a consciência e o exercício da liberação de seus impulsos orgânicos.

Por sua vez, esse *Viewpoint* representa a Repetição de algo que acontece durante um treinamento em *Viewpoints*. Pode ser Repetição Interna (repetição do próprio movimento) ou Repetição Externa (repetição de uma forma, andamento, gesto, trajeto, de alguém ou de algo externo do seu próprio corpo). A Repetição pode determinar o “quando”, o “como” e o “por quanto tempo” o *performer* se move em uma prática de *Viewpoints*.

Na prática desse *Viewpoint*, Bogart e Landau (2017) orientam o *performer* a se atentar às seguintes características: “quando se movem”, “como se movem” e “por quanto tempo se movem” dos outros *performers*. Permitindo assim, que seus movimentos sejam motivados pela repetição dessas características que foram assimiladas pelo uso de sua Atentividade.

2.1.2 Viewpoints de Espaço

Após definir os *Viewpoints* de tempo comentam-se, agora, os *Viewpoints* de espaço: forma; gesto; arquitetura; relação espacial; e, topografia, respectivamente.

Segundo Bogart e Landau, Forma é o desenho e contorno que o corpo ou corpos formam no espaço. A forma pode ser feita de retas, curvas ou uma combinação das duas. Bem como pode ser estabelecida com o corpo parado ou através de movimentos que a levem pelo espaço, também pode ser trabalhada de três maneiras: com o corpo no espaço; com o corpo em relação à arquitetura; com o corpo em relação a outros corpos (BOGART; LANDAU, 2017).

A prática do *Viewpoint* Forma estimula o ator a descobrir e explorar, tanto as formas que fogem do seu padrão corporal, como as diferentes maneiras que podem ser realizadas. Nesse sentido, essa prática promove ao ator o reconhecimento da sua Zona Cinzenta e uma prática extracotidiana do seu corpo.

Por sua vez, sabe-se que existem diversas apropriações do termo “gesto” nas diferentes poéticas e práticas teatrais. Segundo (PAVIS, 2008, p. 184): “Cada época tem uma concepção original do gesto; o que, em contrapartida, influi na interpretação do ator e no estilo da representação”. Para facilitar a compreensão das diversas interpretações e concepções que o gesto foi adquirindo ao longo da história, Pavis organizou um “Estatuto do Gesto Teatral” (PAVIS, 2008), e classificou o gesto em três grupos que envolvem tanto concepções de filósofos (ex: Cahusac, Diderot, Engel) como de teatrólogos (ex: Grotowski, Brecht, Meierhold), são esses grupos : “o gesto como expressão”, “o gesto como produção” e “o gesto como imagem interna do corpo ou como sistema exterior”. Nota-se nesse estatuto, uma complexidade acerca da classificação do gesto pelas suas definições e funções, como o próprio Pavis coloca: “Uma das principais dificuldades no estudo do gesto teatral é determinar ao mesmo tempo sua fonte produtiva e sua descrição adequada” (PAVIS, 2008, p. 185). Essa complexidade sobre o gesto fica mais evidente, quando a própria Anne Bogart revela sobre ter mudado seu entendimento sobre o conceito de *gestus* de Bertolt Brecht. “*Gestus* não é um gesto, como pensava antes, mas, na verdade, parece que *gestus*

se refere à atitude. Brecht acreditava que o ator deveria se preocupar em não expressar sentimentos, mas “mostrar atitudes” ou *gesten*” (BOGART, 2009, p. 30).

Apesar da complexidade que a definição de “gesto” pode apresentar nas práticas teatrais, devido à extensa gama de concepções formada ao longo da história, abordar-se-á aqui a concepção de Bogart e Landau (2015) sobre gesto, que foi organizada com a finalidade de estruturar uma prática de treinamento para o ator.

O entendimento do Gesto como sendo um *Viewpoint*, consiste em um movimento com começo, meio e fim; realizado com uma parte do corpo ou com a combinação de várias partes. Existem dois tipos de Gesto: 1) *Comportamentais*: são gestos cotidianos que representam o comportamento do dia a dia das pessoas. É o tipo de gesto que se vê em ambientes públicos como estação de ônibus, supermercado, shopping center, etc. Podem dar informação sobre saúde física, clima, época, entre outros. O Gesto Comportamental também pode ser classificado como Gesto Público e Gesto Privado, diferenciando ações feitas na solidão das realizadas na presença de outras pessoas; 2) *Expressivos*: são gestos abstratos e simbólicos que representam uma ideia, um conceito, um pensamento, uma emoção, um valor ou um estado interno. Por não ser representativo, é algo que dificilmente se vê alguém fazendo em um lugar público. Ele é universal e atemporal, podendo expressar ou representar qualquer tipo de emoção como “felicidade”, “angústia”, ou ideias como “liberdade” e “equilíbrio”. O *Viewpoint* Gesto é uma Forma com início, meio e fim. (BOGART; LANDAU, 2017, p. 28-29).

A prática do *Viewpoint* Gesto estimula o ator a descobrir e explorar, tanto os movimentos que fogem do seu uso cotidiano, como as diferentes maneiras que podem ser efetuados. Nesse sentido, essa prática promove ao ator o reconhecimento da sua Zona Cinzenta e favorece o exercício extracotidiano de seus movimentos.

A arquitetura concerne ao ambiente físico, o espaço em que se trabalha e tudo o que estiver nele. A Arquitetura serve como estímulo que afeta os movimentos, as formas e os gestos do *performer*. Bogart e Landau sugerem que o ator “dance com o espaço”, “dialogue com a sala”, “sinta as cores e as luzes” (BOGART; LANDAU, 2017).

Segundo Tina Landau (1995), a abordagem da arquitetura na prática dos *Viewpoints*, parte dos seguintes parâmetros:

a. MASSA SÓLIDA. Paredes, pisos, tetos, móveis, janelas, portas, etc. b. TEXTURA. Se a massa sólida é madeira, metal ou tecido vai mudar o tipo de movimento que criamos na relação que se estabelece. c. LUZ. As fontes de luz na sala, as sombras que construímos em relação a essas fontes, etc. d. COR. Criar movimento de cores no espaço, por exemplo, como uma cadeira vermelha entre muitas outras pretas afetaria nossa coreografia em relação a essa cadeira. (LANDAU, 1995, p. 22, tradução nossa²⁶).

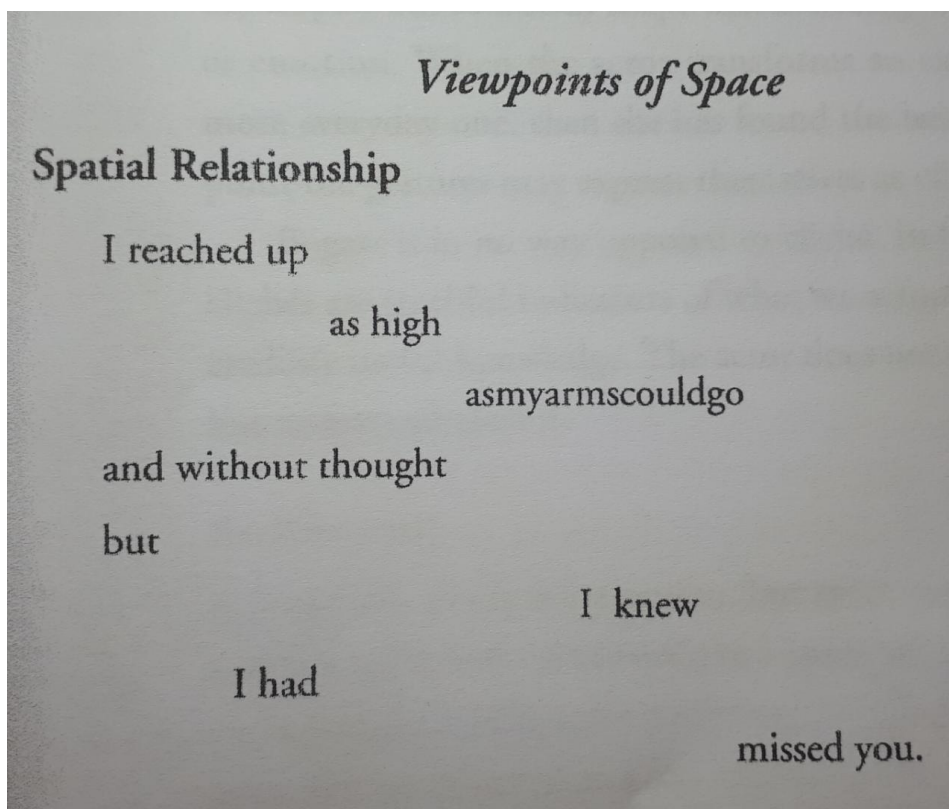
A Arquitetura oferece ao *performer* a possibilidade de estabelecer uma relação não hierárquica com o lugar, pois ele, não se impõem sobre o espaço, mas aproveita e se relaciona com o que este tem a oferecer.

Compreende-se por relação espacial, a distância estabelecida entre dois corpos, entre grupos de corpos, entre um corpo e um grupo ou, um ou mais corpos em relação à Arquitetura. Bogart e Landau (2017) consideram que na vida cotidiana e no palco costumamos estabelecer uma distância cortês de dois ou três passos em relação à pessoa com quem se está falando. Então, quando se trabalha no palco com proximidades e separações mais extremas, descobrem-se novas possibilidades expressivas da Relação Espacial.

Brestoff (2010, p. 237-238), exemplifica a Relação Espacial com a imagem de um poema:

²⁶ a. SOLID MASS. Walls, floors, ceilings, furniture, windows, doors, etc. b. TEXTURE. Whether the solid mass is wood, metal or fabric will change the type of movement we create in the relationship to it. c. LIGHT. The sources of light in the room, the shadows we make in relationship to these sources, etc. d. COLOR. Creating movement off of the colors in the space, e.g. how one red chair among many black ones would affect our choreography in relation to that chair. (LANDAU, 1995, p. 22).

Figura 1 – Relação espacial com a imagem de um poema



Fonte: Brestoff (2010, p. 237-238)

O qual aponta que a organização espacial das palavras deste poema é não-convencional e surpreendente. As proximidades, as distâncias, a integridade e a fragmentação das palavras potencializam o sentido do poema e o sentimento que ele comunica. Assim, acontece com a disposição espacial dos corpos no espaço. Cria-se uma poesia própria, uma verdade muitas vezes ignorada pelos atores. Durante momentos de grande conflito, por exemplo, os atores muitas vezes diminuem a distância entre eles, sem saber que quanto mais perto ficam, mais aumentam a tensão.

Brestoff (2010) sugere a exploração de algumas perguntas, como: Como a distância entre duas pessoas afeta o aumento do nível de tensão? A que distância ela se dissipa? Brestoff afirma que a exploração dessas perguntas cria uma atencividade sobre o poder de comunicação das relações espaciais, que é crucial para a arte do ator como qualquer outro elemento. Ainda dá outros exemplos de relações espaciais que podem despertar sensações e emoções, como quando um ator fica de costas

para o outro ou quando uma atriz fica virada para o chão e outros atores ficam muito próximos a ela.

A topografia, por sua vez, diz respeito ao padrão de chão, ao caminho que se cria com o corpo quando se movemos pelo espaço, ou ao trajeto desenhado no chão após um deslocamento. Os deslocamentos podem ser em curvas, linhas retas, diagonais, espirais, ziguezague entre outros. Bogart e Landau (2017) sugerem que, para se entender um padrão de chão, imagine um deslocamento pelo espaço com as solas dos pés pintadas de tinta vermelha. O desenho que surge no chão é a topografia que emerge no tempo.

Lodi (2015, p. 109) acrescenta sobre a multidimensionalidade desse *Viewpoint* que pode ocorrer sem um deslocamento, mas apenas através de um gesto:

[...] Topografia pode ser expandida para movimentos multidimensionais. A trajetória dos braços quando o esticamos horizontalmente à frente do corpo e com as mãos espalmadas, como que pedindo paciência, ou quando elevamos um dos braços para trocar uma lâmpada são exemplos de topografias criadas espacialmente sem que haja deslocamento da parte de baixo do corpo (quadril, pernas e pés) (LODI, 2015, p. 109).

Dessa maneira, entende-se que a topografia também se associa ao trajeto desenhado no espaço pelo movimento das partes do corpo.

2.1.3 Viewpoints Vocais

Bogart e Landau se conheceram em 1988 e trabalharam juntas pesquisando e desenvolvendo a técnica dos *Viewpoints* Físicos e Vocais. Landau (1995) conta sobre o início do desenvolvimento dos *Viewpoints* Vocais junto com Bogart. Relata que começaram a fazer profundas experimentações relacionadas à aplicação dos *Viewpoints* ao som da voz. Então, começaram a trabalhar, inicialmente, com os *Viewpoints* já desenvolvidos: Forma, Andamento, Gesto, Arquitetura, Repetição, Duração e Resposta Cinestésica ao som (abstrato) e à fala (som com denotação e conotação), e depois inseriram mais dois, os *Viewpoints* Dinâmica (volume) e Altura (tom). Bem como, comenta que os *Viewpoints* Topografia e Relação Espacial foram deixados porque não se mostraram muito relevantes nas suas práticas. O objetivo delas com essa pesquisa era poder trabalhar os *Viewpoints* Vocais junto com os Físicos para que nas sessões de *Viewpoints* fossem incluídos texto e movimento.

Apesar de já fazer muitos anos que Bogart e Landau começaram a desenvolver os *Viewpoints* Vocais é possível verificar que eles possuem pouco material publicado. Além disso, segundo Lodi (2015, p. 111) os *Viewpoints* Vocais, “quando comparado à sistemática abordagem dos *viewpoints* físicos, os *viewpoints* vocais são apresentados como algo ainda não suficientemente desenvolvido enquanto procedimento técnico”. Talvez, porque os *Viewpoints* Físicos tenham surgido pelo desdobramento de uma técnica com origem na dança, arte que não promove um trabalho técnico vocal. Além disso, a SITI Company aderiu ao treinamento do método Suzuki desde sua origem. Para Bogart (2020, *on-line*): “O treinamento Suzuki é no fim das contas um treinamento vocal”. Bem como adiciona “[...]vocal, porque te ensina como relaxar partes do seu sistema que precisam estar relaxadas em circunstâncias físicas extremas. Então você tem um sistema aberto e reflexivo e responsivo, e a habilidade de falar com diferenciação, com mudança de timbre”. Desse modo, fica evidente que o treinamento vocal da SITI Company está mais amparado pelo método Suzuki, do que pelos *Viewpoints* Vocais. Brestoff (2010, p. 259, tradução nossa²⁷), indica que “*Viewpoints* é uma técnica de treinamento que também pode ser usada em ensaios, mas não é um estilo teatral”. E sem fazer qualquer distinção, os *Viewpoints* Vocais, também surgem com esse propósito. Nessa perspectiva, as intenções de Bogart e Landau, foram de desenvolver parâmetros vocais que servissem como um vocabulário acessível para o treinamento da voz do ator, assim como desenvolveram os parâmetros de tempo e espaço dos *Viewpoints* físicos que servem como um vocabulário de treinamento físico do ator.

Sobre os *Viewpoints* Vocais, Bogart, em recente entrevista concedida a Lodi, comenta que sua intenção era de que as qualidades vocais por ela identificadas pudessem também ser treinadas no contexto dos *Viewpoints*.

O que eu fiz com os *Viewpoints* Vocais foi apenas pegar essas qualidades (referindo-se a parâmetros vocais), porque eu queria ensinar isso dentro do treinamento de *Viewpoints*. Então apenas peguei todas as qualidades que funcionam no Suzuki e inseri no contexto dos *Viewpoints* (BOGART, 2020, informação verbal²⁸).

²⁷ *Viewpoints* is a training technique and can be used in rehearsal, but it is not theatrical style. (BRESTOFF, 2010, p. 259).

²⁸ Entrevista concedida por Anne Bogart ao pesquisador Fabiano Lodi. Cf.: LIVE INTERNACIONAL: Fabiano Lodi conversa com Anne Bogart. Apresentada no dia 29 de outubro de 2020, 19h-21h. Evento realizado pelas Oficinas Culturais do estado de São Paulo, Poiesis e Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do estado de São Paulo, com produção da Leneus Produtora de Arte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iV0Ora0Upo4&feature=youtu.be>>.

De qualquer maneira, os *Viewpoints* Vocais surgem como uma possibilidade de uma prática diferenciada que fornece um vocabulário técnico para o ator. E desse modo, pode ser articulado a diversas práticas corporais, de improvisação e de atuação, e, assim, servir como um vocabulário técnico incorporado a uma rotina de treinamento do ator. Feitas essas considerações, Bogart e Landau definem os *Viewpoints* Vocais da seguinte forma: “Os *Viewpoints* vocais tratam o som da mesma forma que os *Viewpoints* físicos tratam os movimentos, ou seja, aumentando a consciência do puro som, separado do significado psicológico ou linguístico” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 129). Além disso, fica perceptível que o tratamento dado aos *Viewpoints* Vocais é idêntico ao atribuído aos *Viewpoints* Físicos, quando Bogart e Landau (2017) ressaltam, inclusive, as mesmas considerações sobre a Zona Cinzenta dos *Viewpoints* Físicos em relação aos Vocais. Indicam que “os *Viewpoints* Vocais ressaltam as limitações do alcance vocal de uma pessoa e subsequentemente encorajam escolhas vocais mais dinâmicas e radicais” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 129). Ou seja, encorajam o ator a sair da sua Zona Cinzenta. As autoras ainda descrevem que essas limitações ocorrem devido aos hábitos e ao medo do ator em se arriscar vocalmente, ultrapassando seu modo cotidiano de se expressar (BOGART; LANDAU, 2017).

O objetivo de Bogart e Landau (2017) ao instituir focos de atenção sobre a voz que servem como ferramentas nas práticas de interação cênica, revela o interesse em despertar nos *performers* uma consciência e um domínio das diferentes nuances vocais que se é capaz de produzir, assim como o poder dessas ferramentas em revelar infinitas possibilidades de sentidos da ação vocal e do jogo cênico.

Vale mencionar que não há nenhuma indicação de que os *Viewpoints* Vocais específicos foram organizados visando um treinamento para o canto. Trata-se de parâmetros que servem como um vocabulário para o treinamento vocal de atores, no exercício de exploração de sons e da voz falada. Apesar disso, pode-se haver interpretações equivocadas, pois Bogart e Landau escolheram usar para os *Viewpoints* Vocais termos iguais ou semelhantes àqueles que representam parâmetros usados na música, porém, investigados de um modo completamente distinto e com um outro propósito.

Como relatado anteriormente, os *Viewpoints* Vocais são doze, sendo cinco específicos da voz (Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração, Timbre e Silêncio)

e sete físicos que também são classificados como vocais (Andamento, Duração, Repetição, Resposta Cinestésica, Forma, Gesto, Arquitetura).

Bogart e Landau (2017, p. 137) definem Altura como: “[...] a posição de um som na escala, definido por sua frequência.” Exemplificam associando uma pessoa que canta a um instrumento tocado, a Altura é onde o som de ambos está no âmbito de alcance possível.

Segundo Lodi (2015, p. 118), Altura é:

a medida de tonalidade atingida por uma extensão vocal: o quão grave (baixo) ou agudo (alto) um som vocal pode ser produzido. [...] Trata-se dos limites dados pelo instrumento (no caso, o corpo que produz sonoridades vocais) quanto à sua capacidade de extensão vocal possível entre o agudo e o grave. Altura diz respeito somente às medidas de tonalidades (do mais grave ao mais agudo), do mesmo modo em que nos *Viewpoints* físicos o Andamento corresponde à medida de velocidade (do mais lento ao mais rápido).

No âmbito da prática em *Viewpoints* Vocais, os exercícios direcionados por Bogart e Landau (2017) propõem a vocalização tanto de palavras inventadas como de textos teatrais, treinando a passagem de tom agudo para o grave e vice-versa, tanto de forma fluida como repentina, promovendo o reconhecimento e a exploração do alcance vocal dos *performers*. Por serem ferramentas que precedem escolhas, nos exercícios em duplas ou grupos, a opção da altura utilizada pelo *performer* se dá em resposta à medida de tonalidade que está em jogo, independentemente de ser um trabalho com diálogo ou sonorização. Se for com diálogo, a atenção dos *performers* se volta para os diferentes sentidos da interação cênica descobertos por meio da exploração radical das diferentes tonalidades.

De acordo com as autoras, Dinâmica é “[...] volume ou sonoridade. Dinâmica é uma expressão do grau de agressividade ou ataque por parte do locutor” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 137). O interesse com esse *Viewpoint* se dá nas alterações radicais do significado de uma interação cênica a partir da mudança na dinâmica, ou seja, mudança do volume da voz

Nessa perspectiva, Lodi (2015) discorre sobre Dinâmica como sendo a distância que o som produzido vocalmente atinge, ou em qual proximidade do corpo emissor esse som pode ser ouvido. Relaciona o volume vocal maior e menor a uma “dinâmica de afastamento” e a uma “dinâmica de aproximação”, pois uma voz menos audível (com volume menor) tende a promover uma maior proximidade com o interlocutor, enquanto que, na medida em que uma distância é ampliada, o volume

tende a ser maior e com uma voz mais audível, promovendo assim a “dinâmica do afastamento”. Sendo assim, conclui que: “o Volume tem a ver com a voz quanto à capacidade dessa ser mais ou menos audível. E a Dinâmica diz respeito à qualidade da interação proveniente da variação de volumes articulados vocalmente na cena” (LODI, 2015, p. 118-19).

O *Viewpoint* Aceleração/Desaceleração refere-se a variação em escala da velocidade de uma fala. Surge a partir da articulação conjunta dos princípios dos *Viewpoints* Andamento e Duração. Um exercício de Aceleração/Desaceleração proposto por Bogart e Landau (2017) indica que os praticantes devem experimentar acelerar e desacelerar a velocidade de um diálogo juntos até o seu fim, finalizando tanto com a máxima, como com a mínima velocidade possível de se alcançar na fala. Assim como os outros *Viewpoints* Vocais, este também desperta a observação de uma alteração do significado no diálogo e na relação do jogo cênico.

O *Viewpoint* Timbre compete à qualidade do som, das “cores” possíveis que o som pode ter. No caso de um instrumento musical, o timbre é determinado pela composição do seu material, sua forma, seu tamanho, sua acústica etc. O timbre de uma pessoa é singular, assim como seu material genético, ele é único, ninguém mais possui igual, pois ele é determinado pelos seus ressonadores que possuem características fisiológicas próprias.

Segundo Bogart e Landau (2017), o artista de teatro tem a tarefa de experimentar produzir sons a partir de vários ressonadores físicos, peito, cabeça, nasal, garganta, barriga entre outros, como forma de identificar um estado, uma personagem ou uma condição.

Grotowski fez uma abordagem sobre os ressonadores. Defende que os mesmos deveriam ser chamados de “vibradores”, pois do ponto de vista científico, a ressonância só aconteceria onde há ossos, mas, em extensiva pesquisa sobre o trabalho vocal do/da ator/atriz, identificou vibradores em áreas como a barriga, além de encontrar vinte e quatro vibradores no seu próprio corpo. A pesquisa também associa a produção de sons de animais a vibradores em certos pontos do corpo. No seu entendimento, “[...] para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo, com uma vibração maior no ponto central da vibração [...] O ator envolvido em uma ação de modo total, sem pensar nela, é um grande vibrador” (GROTOWSKI, 2007, p. 151-154).

O Timbre é trabalhado em exercícios com diálogo, direcionando à atenção dos *performers* para os diferentes sentidos da interação cênica descobertos por intermédio da exploração radical de diferentes timbres. As mudanças e descobertas de timbres também ocorrem a partir da relação que se estabelecida entre os atores.

O *Viewpoint* Silêncio contempla o momento de pausa que ocorre dentro de uma produção sonora vocal.

Ao tratar sobre o Silêncio, as autoras, Bogart e Landau (2017) ressaltam a poderosa ferramenta de expressão que o Silêncio pode ser se for bem alocado esteticamente e de forma consciente. Sugerem que os praticantes experimentem e explorem essa ferramenta de forma não convencional, ou seja, evitando usá-lo no intervalo das falas de um diálogo e se arriscando em descobri-lo dentro das frases ou até mesmo no meio das palavras. Mais uma vez, estimulam um uso extracotidiano de um *Viewpoint*, com o intuito de alterar ou descobrir significados (BOGART; LANDAU, 2017).

Lodi associa as indicações feitas por Bogart para o uso do silêncio de uma maneira extracotidiana, a uma busca por uma cena “não-realista”:

[...] as indicações de Bogart para o treinamento vocal explicitam uma busca por uma cena não realista, por artistas engajados em descobertas ousadas, que não cumpram estritamente um conjunto de regras formalizadas e recorrentemente repetidas a respeito do trabalho vocal no teatro, como “fazer para o público entender”, “dar pausas na hora certa”, “inspirar na pausa” entre outras. Mais do que submeter-se a indicações desta natureza, a prática vem no sentido de suscitar questões sobre elas, apresentar alternativas, criar outras relações dos/das artistas com o material vocal. E permitir-se às surpresas na busca (LODI, 2015, p. 121-22).

A proposta com este *Viewpoint* é despertar no ator uma atenção para os momentos em que a sonoridade é suspensa.

2.1.4 Viewpoints Físicos/Vocais

Neste tópico serão apresentados os *Viewpoints* físicos usados na voz, os quais serão considerados como físico-vocais: andamento; repetição; duração; repetição, resposta cinestésica, forma, gesto e arquitetura.

O andamento refere-se à velocidade da fala ou dos sons produzidos pelo *performer*. Em exercícios propostos por Bogart e Landau (2017), um praticante

escolhe uma velocidade em resposta ao andamento do parceiro de exercício. Nesse *Viewpoint* se mantém o princípio de observar as modificações que o andamento pode causar nos significados de um diálogo e nas sensações da relação estabelecida pelo diálogo.

A repetição refere-se ao uso de todos os outros *Viewpoints* Vocais a partir de um jogo estabelecido. Pode-se expressar o seu som ou fala individual repetindo o parâmetro que o parceiro tenha utilizado. Ou até repetir o mesmo som ou a fala do parceiro com a qualidade de um *Viewpoint* diferente. Bogart e Landau (2017) afirmam que enquanto os músicos usam a Repetição para criar melodias, os atores utilizam para se comunicar.

A duração estabelece por quanto tempo perdura uma ação vocal ou o uso de um *Viewpoint* Vocal, como o Silêncio, por exemplo. Investigar a Duração requer uma disponibilidade em permanecer numa ação física/vocal por um tempo desconfortável (mais curto ou mais longo), que foge de um parâmetro de tempo do nosso cotidiano.

Embora, o *Viewpoint* Resposta Cinestésica trate da resposta físico/vocal imediata a uma ação ou acontecimento externo, no exercício específico dos *Viewpoints* Vocais proposto por Bogart e Landau (2017), o mesmo se concentra na reação vocal imediata espontânea referente a uma ação vocal externa, priorizando o “*timing*” que o som é produzido e não qual som é produzido. Nesse caso, o praticante utiliza um vocabulário vocal limitado (palavras, frases ou sons pré-estabelecidos) e exercita a sua prontidão em reagir vocalmente às ações sonoras externas. Vale ressaltar que nesse exercício, o Silêncio também é uma maneira de agir/reagir de forma criativa e ativa.

Já, a forma concerne ao desenho que o som e a fala podem ter a partir de estímulos advindos das mesmas qualidades existentes no *Viewpoint* Físico de Espaço Forma. Bogart e Landau (2017) propõe que os praticantes explorem falar tanto palavras existentes quanto ilógicas, de diversas maneiras, usando estímulos como: linear, arredondada, chanfrada, entalhada, acentuada, aguçada, percussiva, pontuda entre outras. Para se alcançar essas qualidades, o praticante deve também trocar e substituir sílabas e criar palavras (BOGART; LANDAU, 2017).

Apesar de não haver indicação de Bogart e Landau nesse sentido, a presente pesquisa, explorou tanto o *Viewpoint* Físico como o *Viewpoint* Vocal Forma de

maneira integrada, ou seja, usando voz/corpo como unidade de expressão e criação. Desse modo, as formas físicas criadas, tinham uma relação direta com a ação vocal produzida.

Por sua vez, os Gestos Vocais são sons, ruídos ou palavras ilógicas que possuem início, meio e fim, e, também são divididos entre Comportamentais e Expressivos. Os Comportamentais são aqueles observados no dia a dia, relacionados às ações cotidianas que possuem significados específicos e concretos, expressando informações de lugar, tempo, condições físicas da pessoa, personalidade e intensões (como confirmação – “hunrum”). Os sons de movimentos respiratórios (inspiração, expiração, tosse, deglutição, pigarreio etc.) quando realizados de forma intencional, também são Gestos Vocais Comportamentais.

Os Gestos Vocais Expressivos são representados por sons que expressam uma ideia, um conceito, uma emoção, um pensamento, um estado de ser entre outros. Da mesma forma como os Gestos Físicos Expressivos, os Vocais são abstratos e não representam qualquer ação cotidiana. Exemplos de Gestos Vocais Expressivos são: ódio, terror, liberdade, justiça, desequilíbrio, comunidade, amor e outros.

Sobre o Viewpoint de Gesto Expressivo, Brestoff (2010) relata que na condução do exercício, o instrutor pediu que cada um expressasse uma emoção primária com um som abstrato. Ele escolheu “terror” e ficou abalado com a experiência, pois sentiu que o som que saiu de seu corpo, começou na base do seu alcance e foi crescendo em tonalidade e volume durante um minuto. Disse ainda que o som era de outro mundo, totalmente fora de sua experiência cotidiana, e o comparou com o famoso choro de Laurence Olivier em Édipo Rei. (BRESTOFF, 2010, p. 246-247, tradução nossa²⁹).

Apesar de não haver indicação de Bogart e Landau nesse sentido, a presente pesquisa, explorou os Gestos Vocais juntamente com os Gestos Físicos, ou seja, integrando voz/corpo como unidade de expressão e criação. Dessa forma, o som

²⁹ The instructor asks each of us to vocally express a primary emotion as an abstract sound. I choose terror. The sound that comes out of my body begins at the bottom of my range and increases in pitch and volume for an entire minute. I'm shaken by it. This, she explains, is an example of expressive vocal gesture. It is the same idea of the expressive gesture explored in the Viewpoints of space. I remember Laurence Olivier's famous cry in Oedipus Rex, which might well have sounded close to what I just uttered. The sound was otherworldly, quite outside of my everyday experience. (BRESTOFF, 2010, p. 246-247).

criado tanto nos gestos Cotidianos como os Expressivos, também eram motivados pela movimento corporal do ator.

O *Viewpoint* Arquitetura reconhece como o espaço e tudo o que lhe pertence pode interferir na produção sonora vocal. Segundo Bogart e Landau (2017), o ator deve agir igual a um técnico de som, ou seja, explorando vocalmente (com sons ou palavras) os cantos, as paredes, as texturas, os objetos, as distâncias, as alturas, inclusive o vazio.

Nessa pesquisa com a Arquitetura, embora não haja nenhuma indicação de Bogart e Landau (2017) de exercícios nesse sentido, também houve a exploração da Arquitetura e todas as suas características de temperatura, textura, formato, densidade, cores etc; como estímulo vocal para descoberta de diversos ressonadores, sons e vozes com diferentes formas, timbres, alturas, cores etc.

Finda-se, assim, a apresentação dos Viewpoints que nortearam esta pesquisa. Entende-se que essa exposição corrobora com os propósitos da presente investigação, uma vez que a observação e efetuação dos *Viewpoints* nas práticas realizadas ao longo da pesquisa podem ampliar o entendimento sobre o assunto.

3 PERCURSO METODOLÓGICO: O CAMINHO VOZ/CORPO NOS *VIEWPOINTS*

A proposta de treinamento, inicialmente intitulada “Teatralidade da Voz: uma exploração vocal/corporal a partir da filosofia dos *VIEWPOINTS*” e, posteriormente renomeada “VOZ/CORPO em ação: uma experiência vocal/corporal a partir da técnica/filosofia dos Viewpoints” foi desenvolvida, essencialmente, com a realização de uma pesquisa-ação com um grupo de 13 estudantes do bacharelado do Instituto de Artes da UNESP, composto por oito mulheres e cinco homens, de idade média 21 anos, mínimo de 18 anos e máximo de 27 anos. Foram realizados 13 encontros de quatro horas cada. Todos os participantes assinaram o termo de compromisso livre e esclarecido (TCLE).

Para guiar as reflexões durante e depois do treinamento, foram gravados e transcritos os *feedbacks* dos estudantes-atores após cada prática do dia, além de ter sido elaborado um questionário com cinco tópicos-guia, respondidos pelos estudantes no terceiro e no décimo segundo encontro do processo, com intuito de parear essas respostas. Esse questionário buscou entender se houve alguma afecção quanto: a autopercepção da voz e do repertório vocal, a relação do trabalho vocal com o corporal, a influência do trabalho vocal em um processo criativo e ao entendimento sobre teatralidade da voz.

Essas questões foram elaboradas de forma que os estudantes tivessem a liberdade de descrever sobre seus repertórios vocais/físicos e suas percepções sobre processo criativo e teatralidade da voz.

O questionário “tópico-guia” dispunha as seguintes petições: 1) Descreva sua voz; 2) Ao longo de seu trabalho de ator/atriz você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso; 3) Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso; 4) Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo? Como?; e 5) O que você entende por teatralidade da voz?

Inicialmente, para fins complementares desta pesquisa aproveitou-se a ocasião em que o pesquisador realizou um treinamento oferecido pela SITI Company para entrevistar um de seus membros sobre os *Viewpoints* Vocais. A entrevista foi concedida pelo ator, Gian-Murray Gianino, durante o Suzuki/*Viewpoints Training* com

32 horas realizado pelo pesquisador na sede da SITI Company em Nova Iorque, nos meses de julho e agosto de 2019. O entrevistado, todavia, não assinou o termo de compromisso livre e esclarecido. Embora, tenha manifestado, verbalmente, o seu consentimento em fornecer a entrevista, Gian-Murray não retornou a correspondência virtual com a cópia assinada do TCLE, por isso na ocasião da realização do exame de qualificação aventou-se uma análise preliminar do conteúdo fornecido pelo ator, mas, em respeito aos procedimentos éticos em pesquisa que envolvam seres humanos e colocam como prerrogativa a apresentação do TCLE pelos participantes optou-se por considerar o conteúdo apenas em caráter elucidativo quanto à percepção do pesquisador em relação aos *Viewpoints*, de modo que as informações coletadas junto ao ator não se tornaram objeto de análise na presente dissertação. Se porventura, Gian-Murray retornar o TCLE assinado o material coletado poderá ser utilizado em análise e publicações futuras, por ora será mantido em arquivo.

3.1 UMA PROPOSTA DE TREINAMENTO A PARTIR DA TÉCNICA/FILOSOFIA DOS VIEWPOINTS

Como mencionado acima foram coletadas informações junto aos estudantes do curso de graduação em artes cênicas da UNESP por meio de uma proposta de treinamento, intitulada Teatralidade da Voz: uma exploração vocal a partir da filosofia dos *Viewpoints*, posteriormente, renomeado como explicado.

3.1.1 O caminho voz/corpo em ação

O caminho empreendido nesta pesquisa totalizou 13 encontros (semiestruturados) com os estudantes do curso de graduação em Artes Cênicas. Os primeiros três encontros foram dedicados: 1) Apresentação da proposta e introdução aos fundamentos teóricos e práticos³⁰ dos *Viewpoints*; 2) Introdução aos fundamentos

³⁰ O propósito da apresentação dos fundamentos teóricos e práticos dos *Viewpoints* logo nos primeiros encontros era de garantir que os estudantes-atores entrassem em contato inicial com a técnica/filosofia, como um alicerce – mesmo que ainda não consistente – para a realização do treinamento que se efetivou a partir do quarto encontro. Cumpre mencionar que, posteriormente, se evidenciou que melhor seria que o questionário tópico-guia tivesse sido aplicado logo no primeiro encontro, antes das

teóricos e práticos dos Viewpoints; e 3) Introdução aos fundamentos teóricos e práticos dos Viewpoints e aplicação do questionário tópico-guia. Os fundamentos apresentados tanto teóricos como práticos nos primeiros encontros foram: *Soft Focus*, Escuta Extraordinária, energia *Sats* de Eugênio Barba, Jo-Ha-Kyu de Zeami, Zona Cinzenta e Cinestese, comentados no primeiro capítulo. Nos dois últimos encontros foi aplicado o mesmo questionário e houve a apresentação de um exercício cênico pré-estruturado criado a partir do treinamento em *Viewpoints*. Segue-se, abaixo, o roteiro de treinamento proposto do quarto ao último encontro, nos quais se associou o trabalho vocal ao físico, entendendo voz e corpo como unidade de expressão, em busca de ampliar o repertório vocal do *performer*. Cada encontro dispôs de: conteúdo proposto, objetivos, desenvolvimento, *feedbacks* dos estudantes-atores e do pesquisador, sendo apresentados os principais pontos no último capítulo da presente dissertação. Cumpre enfatizar que os encontros ocorreram ao longo do segundo semestre de 2018.

O quarto encontro abordou os seguintes conteúdos: Conceituação dos *Viewpoints* de Tempo e Espaço; *Viewpoints* de Tempo – Andamento, Duração, Repetição e Resposta Cinestésica; *Viewpoint* de Espaço – Gesto Expressivo e *Viewpoints* Vocais – Andamento, Aceleração/Desaceleração e Gesto Expressivo, cujos objetivos foram: A) Reconhecer a potência do uso dos diferentes *Viewpoints* abordados dentro do coletivo; B) Iniciar a prática de uma dinâmica voz/corpo, na qual a voz é afetada pelos *Viewpoints* físicos e estes, também são alterados pela voz; C) Vislumbrar as infinitas possibilidades expressivas que podem ser acessadas a partir de uma prática corporal e vocal alicerçada na filosofia dos *Viewpoints*; e, D) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso dos Viewpoints: Andamento, Aceleração/Desaceleração e Repetição.

Foram propostas as seguintes dinâmicas de: aquecimento vocal com corpo em deslocamento no espaço delimitado em forma de Grade; uso de vibração de língua, lábios, sons de /z/, /v/ quando se desloca e sons nasais quando ao parar; experimentação de voz, com uso de sons diversos que acompanham os gestos expressivos; exploração de diferentes andamentos e durações no deslocamento e na

explicações introdutórias, pois se notou que essas noções preliminares oferecidas pelo pesquisador, de uma certa maneira pode ter influenciado nas respostas que foram emitidas nos questionários. De modo que, sugere-se que em caso de replicação da presente pesquisa pode ser mais proveitoso examinar o ponto de vista dos participantes antes de lhes oferecer qualquer conteúdo acerca do tema.

execução das ações, permitindo que a voz também fosse afetada; criação de um vocabulário vocal/corporal a partir do *Viewpoint* da Repetição, tanto das próprias ações como das ações criadas pelos colegas de trabalho; inserção da Resposta Cinestésica no jogo – estimulando a reação espontânea a ação vocal/corporal externa; grupos de quatro pessoas – leitura e exploração de um trecho do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht com o uso dos *Viewpoints*: Aceleração/Desaceleração, Andamento e Repetição; apresentação em grupo da leitura partiturada com esses *Viewpoints* e a análise de como a voz, o corpo, o jogo e o texto foram afetados com o uso dos *Viewpoints* Físicos e Vocais.

No quinto encontro os conteúdos trabalhados foram: Conceituação e prática do *Viewpoint* de espaço Forma e experimentação do *Viewpoint* vocal Aceleração/Desaceleração com diálogo. Os objetivos estabelecidos concerniram em: A) Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Forma e do *Viewpoint* vocal Aceleração/Desaceleração; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do *Viewpoint* Forma; C) Experienciar as diferenças de formas angulares e circulares no corpo e a influência que estas têm sobre a voz; e, D) Explorar as diferentes sonoridades da palavra por meio do uso do *Viewpoint* Aceleração/Desaceleração em um diálogo.

As dinâmicas utilizadas foram: todo o aquecimento foi realizado com estímulos concretos e imagéticos; aquecimento vocal com corpo ativo, o uso de vibratórios vocais junto com o despertar das articulações do corpo. Produção de som nasal nos momentos de pausas com uma forma física; exploração do *Viewpoint* Forma e de uma voz orgânica a partir das transições entre as formas, tanto circulares como angulares, permitindo que o som siga o movimento. Como, por exemplo, mover-se como se estivesse na “lua” até parar em uma forma arredondada ou se movimentar como um robô até encontrar uma forma angular, sempre com o uso de vogais ou sons aleatórios que estejam de acordo com o impulso de cada estudante-ator; combinação das formas arredondadas e angulares isolando diferentes partes do corpo e permitindo as alterações vocais que surgem a partir dessas nuances corporais; mudanças de andamento nas transições das formas, observando como diferentes velocidades levam a descoberta de diferentes formas e sons que não são pré-determinados; deslocamentos pelo espaço com a forma, permitindo que a forma dite um novo meio de percorrer o espaço juntamente com a sonorização que dela emergisse; criação de

outras formas a partir da fusão com os outros corpos, começando com duplas e depois expandindo para grupos de três ou mais pessoas, e reconhecendo as diferentes sonoridades que surgem através do coletivo; exploração, reconhecimento e potencialização das características das distintas vozes que surgem ao longo do exercício, como, por exemplo: redonda, leve, fluida, aguçada, pontuda, percussiva, afiada, entre outras; duplas – leitura da cena adaptada da peça “O Provedor” de Marcos Benedito de Oliveira: (*A - Meu braço já está doendo! B – Tenha paciência. Olha lá! Parece que estou vendo um! A – Não consigo ver nada. B – Fique quieto! Vai espantar! A – Vai demorar muito? Não estou aguentado mais! B – Cala sua boca! Olha aí! Espantou!*); exploração do *Viewpoint* Vocal Aceleração/Desaceleração.

No primeiro momento, fala-se o diálogo devagar e vai aumentando a velocidade, em seguida, fala-se o texto rápido e vai diminuindo a velocidade. No segundo, exploram-se andamentos variados da fala do texto em resposta ao andamento proposto pelo parceiro. No terceiro, como em um jogo de improviso, a dupla acrescenta deslocamentos e formas corporais que vão interagindo com a aceleração/desaceleração da fala; cada dupla apresenta para o resto do grupo uma improvisação da cena com a utilização dos elementos exercitados: *Viewpoint* Vocal Aceleração/Desaceleração, *Viewpoint* de Espaço Forma e deslocamentos. No quarto momento, o exercício de dublagem inversa. Nessa dinâmica, a primeira dupla deve falar o diálogo parada, explorando vocalmente a aceleração/desaceleração da fala, enquanto a segunda dupla precisa fazer a cena fisicamente, mexendo a boca sem falar, acompanhando as vozes da primeira dupla e reagindo corporalmente as nuances vocais propostas por ela. Os outros assistem ao jogo. Esse exercício requer uma escuta extraordinária tanto com o parceiro de cena quanto com a outra dupla do jogo e, por fim, após a atividade realizou-se uma conversa sobre como a voz, o corpo, o jogo e o texto foram sensibilizados por meio do uso dos *Viewpoints* Físicos e Vocais.

No sexto encontro os conteúdos abordados foram: Conceituação e prática do *Viewpoint* de espaço Gesto Expressivo/Comportamental e experimentação de Gestos Vocais em uma cena com diálogo. Os objetivos estabelecidos compreenderam: A) Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Gesto, explorando tanto o Gesto Comportamental como o Expressivo; B) Investigar uma possível organicidade voz/corpo a partir da exploração de gestos vocais criados juntamente com os corporais; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra por meio do uso

do Gesto Expressivo/Comportamental; D) Experimentar diferentes Gestos Expressivos/Comportamentais na improvisação de uma cena com diálogo e investigar a influência que estes podem ter sobre a expressividade verbal; e, por fim, E) ampliar o repertório vocal/corporal por meio dos exercícios coletivos.

As dinâmicas realizadas contiveram: todo o aquecimento foi realizado com estímulos concretos e imagéticos; aquecimento vocal com corpo ativo, trabalhando o corpo com sonorização, transitando entre as ações de torcer, esticar, expandir, contrair e recolher. Uso de diferentes partes do corpo (mãos, pés, quadril, ombros, cotovelos, joelhos, cabeça, etc.) para liderar um movimento durante uma expiração em doze tempos com som de [S], e finalizando com uma forma. Vibratórios vocais como se estivesse caminhando na lua, dentro d'água e em um charco de lama. Produção de som nasal com movimentação corporal na lua, iniciada por uma parte do corpo que foi tocada por outro colega; deslocamento pelo espaço GRID (delimitado em forma de grade com ângulos de 90°) para a criação de um repertório de Gestos; os estudantes-atores foram conduzidos a criarem, em momentos de pausa do deslocamento, Gestos Comportamentais juntamente com Vocaais (representam um comportamento humano cotidiano) a partir dos seguintes estímulos: dia a dia, corpo/saúde, tiques/hábitos, clima e conotação (que tem um pensamento ou uma intenção por trás); apresentação de estímulos para a criação de Gestos Expressivos com uma sonorização que acompanha o movimento corporal. Esses Gestos, que representam uma ideia, um desejo, um valor ou um estado interno, foram incitados a partir das palavras: alegria, raiva, medo, tristeza, liberdade, preconceito, racismo, cosmos e paz; exploração de mudanças de andamento aos Gestos, permitindo e percebendo a interferência dessas mudanças na ação vocal; o grupo foi levado a se relacionar e interagir de forma cinestésica, podendo reagir, se deixar influenciar e se apropriar dos Gestos Físicos e Vocaais do repertório do grupo; exploração da palavra falada, com a cena adaptada do texto "O Provedor", durante a execução dos Gestos: (A - *Meu braço já está doendo!* B – *Tenha paciência. Olha lá! Parece que estou vendo um!* A – *Não consigo ver nada.* B – *Fique quieto! Vai espantar!* A – *Vai demorar muito? Não estou aguentado mais!* B – *Cala sua boca! Olha aí! Espantou!*); o grupo criou uma cena em duplas com o diálogo trabalhado e usando todo o repertório de Gestos Comportamentais/Expressivos e Vocaais que foi descoberto durante o exercício.

O sétimo encontro teve por conteúdo: conceituação e prática do *Viewpoint* de espaço Relação Espacial; experimentação do *Viewpoint* vocal Dinâmica (volume) com diálogo e exploração de três *Viewpoints* em conjunto (Dinâmica, Aceleração/Desaceleração e Repetição). Nesse caso os objetivos almejados foram: A) Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Relação Espacial e do *Viewpoint* vocal Dinâmica (volume); B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do *Viewpoint* Dinâmica; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do *Viewpoint* Dinâmica (volume) na composição de uma cena com diálogo; e, D) Refletir sobre como que a voz pode ser a principal ferramenta em um processo criativo por meio da composição de uma cena coletiva com o poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht, a partir da exploração dos *Viewpoints* vocais: Dinâmica, Aceleração/Desaceleração e Repetição.

As dinâmicas realizadas foram: todo o aquecimento foi realizado com estímulos concretos e imagéticos; saudação ao sol em roda³¹, sendo o movimento repetido por dez vezes em uníssono, começando lento e terminando com a máxima velocidade do grupo; aquecimento vocal coletivo com deslocamento pelo espaço GRID (delimitado em forma de grade com ângulos de 90°) emitindo som de vibratório de língua e posteriormente som de V. Emissão de som nasal e aquecimento do diafragma (Si Fu Shi) durante as pausas; reconhecimento do *Viewpoint* de espaço Relação Espacial. Os estudantes-atores foram conduzidos a se deslocarem pelo espaço explorando distâncias entre os corpos mais notáveis e potentes, através do uso dos extremos das proximidades; exercício em duplas – leitura da cena adaptada da peça “O Provedor” de Marcos Benedito de Oliveira: (A - *Meu braço já está doendo!* B – *Tenha paciência. Olha lá! Parece que estou vendo um!* A – *Não consigo ver nada.* B – *Fique quieto! Vai espantar!* A – *Vai demorar muito? Não estou aguentado mais!* B – *Cala sua boca! Olha aí! Espantou!*); exploração do *Viewpoint* Vocal Dinâmica (volume).

No primeiro momento, inicia-se o diálogo com um volume mais baixo e vai aumentando gradualmente até o final do texto. Em seguida, fala-se o texto num volume mais alto e vai diminuindo gradualmente até o seu final. No segundo momento,

³¹ As saudações ao sol são derivadas da ioga. Na prática tradicional da ioga, o foco é interno. Em nosso treinamento, o foco de cada indivíduo está no grupo inteiro. É importante aprender e perceber [...] o consentimento do grupo com um todo e aprender a apreciar o movimento uníssono. Ninguém lidera e ninguém obedece. É vital cultivar a atenção e uma presença coletiva e compartilhada. (BOGART; LANDAU, 2017, p. 41-42).

exploram-se dinâmicas (volumes) variadas da fala do texto em resposta ao volume proposto pelo parceiro. No terceiro momento, como em um jogo de improviso, a dupla acrescenta deslocamentos e formas corporais que vão interagindo com a dinâmica da fala; cada dupla apresentou para o resto do grupo uma composição de cena com a utilização do *Viewpoint* exercitado; exercício em grupos de três ou quatro pessoas – leitura do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht. Foi dividida uma estrofe do poema para cada grupo. A primeira leitura foi neutra, um estudante-ator por vez leu uma frase do poema até o ponto final. Na segunda leitura cada estudante-ator explorou o *Viewpoint* vocal da Dinâmica buscando ênfase tanto na sua fala como em relação a do colega anterior. Na terceira leitura foram acrescentados os *Viewpoints* de Aceleração/Desaceleração e Repetição para exploração da leitura do poema; cada grupo explorou os três *Viewpoints* livremente com o trecho do poema, criou e apresentou os demais uma composição cênica a partir dessas ferramentas praticadas.

Os Conteúdos do oitavo encontro foram: conceituação e prática do *Viewpoint* de espaço Arquitetura e recapitulação do *Viewpoint* vocal Dinâmica (volume) com dublagem. Quanto aos objetivos: A) Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Arquitetura; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade física e vocal a partir da relação estabelecida com a arquitetura; C) Investigar uma possível relação da arquitetura com a voz e o corpo; D) Explorar diferentes sonoridades a partir dos estímulos que a arquitetura oferece; e, E) descobrir diferentes possibilidades vocais do uso da palavra através da exploração do *Viewpoint* Dinâmica em um diálogo através da dublagem.

As dinâmicas efetuadas foram: todo o aquecimento foi realizado com estímulos concretos e imagéticos; saudação ao sol em roda, sendo o movimento repetido por dez vezes em uníssono, começando lento e terminando com a máxima velocidade do grupo; aquecimento vocal coletivo, cada deslocamento pelo espaço tem um Jo-Ha-Kyo com a imagem de estar pintando o chão com os pés. Exploração de diferentes topografias conforme condução do pesquisador, círculos (pequenos, médios e grandes), ziguezague e linhas retas. Emissão de som de vibratório de língua, em seguida som de V e, posteriormente sons aleatórios que acompanham os diferentes trajetos do deslocamento; emissão de som nasal interagindo e explorando diferentes acústicas com o espaço e os objetos; reconhecimento do *Viewpoint* de espaço Arquitetura. Os estudantes-atores foram conduzidos a investigarem o espaço como

se estivessem dançando com a arquitetura, de forma a explorá-la com a voz/corpo e permitindo que ela informasse os movimentos físicos e vocais que surgiam. Para isso, o pesquisador orientou os estudantes-atores a investigar e interagir com tudo no espaço usando os seguintes parâmetros: estrutura, peso, forma, densidade, textura, cor e temperatura; interagir com o chão.

Os estudantes-atores foram conduzidos a investigar o chão explorando suas características e respondendo vocal e fisicamente aos seus estímulos; dançar com os objetos. Os *performers* foram orientados a dançar de acordo com a forma do objeto permitindo que seu corpo e voz dançassem de forma fluida e se transformassem conforme a condução do estímulo dos diferentes parâmetros; dançar com a luz e as cores. Os estudantes-atores foram conduzidos a praticarem a sua sensibilidade vocal/corporal em relação às luzes e às cores que o espaço oferecia, dançando com elas, movendo-se em direção ou se afastando delas, inspirando-se nelas; arquitetura distante, os estudantes-atores foram orientados a interagir com arquitetura que estava afastada, do outro lado da sala, dançar com o objeto do lado oposto e manter diálogo com arquitetura distante; todo o espaço, foram conduzidos a jogar, interagir e dançar com todos os espaços possíveis; exercício de dublagem com a cena adaptada da peça “O Provedor” de Marcos Benedito de Oliveira: (*A - Meu braço já está doendo! B – Tenha paciência. Olha lá! Parece que estou vendo um! A – Não consigo ver nada. B – Fique quieto! Vai espantar! A – Vai demorar muito? Não estou aguentado mais! B – Cala sua boca! Olha aí! Espantou!*). No primeiro momento uma dupla falou o diálogo parado, explorando vocalmente o *Viewpoint* Dinâmica (volume), enquanto a outra dupla fez a cena fisicamente, mexendo a boca sem falar, acompanhando as vozes da primeira dupla e reagindo corporalmente as nuances vocais propostas por ela. Os outros assistiram ao jogo. No segundo momento, uma dupla criou a partitura de ações físicas apenas mexendo a boca, mas sem falar o texto, enquanto a outra dupla leu o texto dublando a cena e imprimindo vocalmente as nuances propostas pelas ações físicas. Esse exercício exigiu uma escuta extraordinária tanto com o parceiro de cena quanto com a outra dupla do jogo.

O nono encontro dispôs os seguintes conteúdos: revisão de todos os elementos e princípios (Soft Focus, Escuta Extraordinária, energia Sats, Jo-Ha-Kyu e Zona Cinzenta) que serviram de base para o treinamento em *Viewpoints*; revisão de todos os *Viewpoints* Físicos e Vocais praticados e o jogo de improvisação com os *Viewpoints*

juntos. Os objetivos estabelecidos foram: A) Garantir a familiaridade com os *Viewpoints* já trabalhados e sensibilidade em relação ao uso deles em conjunto; B) Vivenciar uma improvisação com criação coletiva espontânea a partir do manejo de todos os *Viewpoints* praticados; e, C) Investigar uma possível organicidade voz/corpo através do uso pleno dos *Viewpoints*.

As dinâmicas exercidas foram: aquecimento passivo com estímulos imagéticos para despertar todas as partes do corpo. Enquanto, todos estavam deitados com os olhos fechados foi realizada uma condução verbal imagética, na qual uma luz branca entrava pelas solas dos pés, passava por cada parte do corpo despertando e trazendo um estado de presença em todos os órgãos até chegar ao topo da cabeça. Em seguida o foco de atenção foi conduzido para despertar os cinco sentidos, começando pela audição e seguindo pelo paladar, olfato, tato e, por último a visão, momento em que todos abriram os olhos; aquecimento vocal e corporal, a partir do uso de vibração de língua e sonorização de movimentos das articulações que transitam entre as ações de torcer, esticar, expandir, contrair e recolher; uso de diferentes partes do corpo (mãos, pés, quadril, ombros, cotovelos, joelhos, cabeça, etc.) para liberar um movimento durante uma expiração em doze tempos com som de |S| e finalizando com uma forma; a partir de uma forma corporal pré-estabelecida no espaço, os estudantes-atores foram orientados a ativarem o *Soft Focus*, a Escuta Extraordinária, o *Sats* e a se conectarem como se estivessem ligados uns aos outros por fios invisíveis. Quando a conexão grupal se estabeleceu, cada *performer* iniciou um deslocamento ou uma alteração da forma com sonorização, movidos por um impulso coletivo, respeitando o Jo-Ha-Kyo da ação do grupo e preservando a pausa coletiva que se estabeleceu após o Kyo; os *Viewpoints* (Resposta Cinestésica, Forma, Relação Espacial, Andamento, Gesto, Repetição, Duração, Topografia e Arquitetura) foram introduzidos aos poucos com a condução de estímulos para que um de cada vez fosse usado de forma radical, explorando a saída da Zona Cinzenta e potencializando a criação coletiva e; por fim, fez-se a análise de como se estabeleceu a relação dos *Viewpoints* com a voz, os corpos e o jogo.

Os conteúdos do décimo encontro foram: conceituação e prática do *Viewpoint* vocal Altura; conceituação e prática do *Viewpoint* vocal Silêncio e recapitulação dos *Viewpoints* vocais Aceleração/Desaceleração e Dinâmica a partir de um jogo de improvisação física de um texto a partir da escuta da leitura desse texto. Os objetivos

estabelecidos foram: A) Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* vocal Altura; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do *Viewpoint* vocal Altura; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra por intermédio do uso do *Viewpoint* Altura por meio de dinâmicas em duplas e em grupo; D) Exercitar a Resposta Cinestésica em uma improvisação do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht via escuta da leitura desse texto; E) Investigar uma possível vocalidade a partir de estímulos vocais externos; e, F) refletir sobre como que a voz, o corpo, a escuta e o jogo que se instaura, podem ser estímulos para o despertar de sensações, emoções, sentimentos e a criação de relações sensíveis. As dinâmicas empregadas foram: saudação ao sol em roda, sendo o movimento repetido por dez vezes em uníssono, começando lento e terminando com a máxima velocidade do grupo; aquecimento vocal em roda. Primeiro exalaram o ar enquanto estavam sacudindo o quadril. Depois soltaram som enquanto estavam sacudindo o quadril; em seguida exalaram o ar enquanto estavam sacudindo os ombros. Depois soltaram som enquanto estavam sacudindo os ombros. Começaram sacudindo o quadril soltando um som mais grave, foram alterando a movimentação para os ombros soltando um som mais agudo e vice-versa; exercício do Mágico em duplas - uma pessoa, como se fosse um mágico, puxa com a mão da boca do colega um som que se inicia como nasal, se torna som de [Ah] e vai sendo manipulado para cima (mais agudo), para baixo (mais grave), para frente (mais volume), para os lados e para trás (diferentes timbres). O Mágico também conduz as pausas devolvendo o som para a boca do colega nos momentos que ele achar pertinente ou perceber uma falta de ar do parceiro; exploração em duplas do *Viewpoint* vocal Altura (tom) com o exercício do Mágico. Uma pessoa leu o poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht enquanto o mágico manipula com a mão a sua fala, dando ênfase na variação de altura (tom); cada estudante-ator partiturou individualmente um trecho do texto explorando a variação da altura e depois apresentou a leitura para o resto do grupo; a turma foi separada em dois grupos, um ficou sentado e improvisando uma leitura do texto em grupo e explorando os *Viewpoints* vocais, enquanto o outro improvisou coletivamente ações físicas e vocais (sonorização sem texto) a partir do estímulo da escuta da leitura do outro grupo. Esse exercício exigiu uma escuta extraordinária tanto com o grupo oposto como com o próprio grupo, que estava performando com a leitura, ou com as ações físicas/vocais no espaço.

No décimo primeiro os conteúdos foram: conceituação e prática do *Viewpoint* vocal Timbre e jogo de improvisação corporal de um texto a partir da escuta da leitura desse texto. Os objetivos foram: A) Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* vocal Timbre; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir da prática do *Viewpoint* vocal Timbre; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do *Viewpoint* Timbre; D) experimentar e investigar timbres, alturas, velocidades e volumes que surgem a partir de exercícios coletivos que envolvem os *Viewpoints* físicos; e, E) explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso dos *Viewpoints* vocais com a partitura de um trecho do poema “A Infanticida Maria Farrar de Bertold Brecht, feito em duplas.

As dinâmicas efetuadas foram: saudação ao sol em roda, sendo o movimento repetido por dez vezes em uníssono, começando lento e terminando com a máxima velocidade do grupo; aquecimento vocal com o jogo do “Coro e Corifeu”. Dois grupos ficaram um de frente para o outro, cada qual formando um Coro com seu Corifeu à frente. Cada Corifeu deveria explorar os *Viewpoints* físicos com a criação de ações com partes do corpo ou corpo inteiro juntamente com sons de vibração de língua ou lábio. O Coro deveria copiar o movimento e aquecer a voz ao mesmo tempo. Os sons vibratórios variaram para som nasal e o Corifeu foi alterado de acordo com a condução do pesquisador. Os grupos agiram um de cada vez. O exercício, Coro e Corifeu, evoluiu para que cada Corifeu passasse a explorar os *Viewpoints* físicos com a criação de ações sem dar referência a voz. O Coro passou a copiar o movimento e se expressar vocalmente ao mesmo tempo. O Corifeu variava de acordo com a condução do pesquisador e os grupos agiram um de cada vez como se fosse uma disputa, uma provocação ou um embate. O exercício foi repetido, mas com a substituição da expressão vocal sonora do coro pela fala com texto; exercício de exploração de timbres em roda.

Foi demonstrado pelo pesquisador e, em seguida, praticado pelos estudantes-atores alguns estímulos de timbres lúdicos, de animações e reais, com uma frase do poema “A Infanticida Maria Farrar de Bertold Brecht. São eles: de velho, anasalado, metálico, aveludado, estridente, gutural, do personagem Barney, do personagem *Smeagle* e de algum personagem de animação. Todos falaram em sequência a mesma frase fazendo o timbre indicado e se ouvindo; exercício do “ator e diretor” em duplas com exploração de todos *Viewpoints* vocais (Aceleração/Desaceleração, Dinâmica, Altura, Timbre e Silêncio). Uma pessoa leu o poema “A Infanticida Maria

Farrar” de Bertold Brecht enquanto o diretor dirigia a fala por meio das seguintes orientações: mais grave, mais agudo, mais alto, mais baixo, mais rápido, mais lento, pausa, timbre (este poderia ser especificado pelo diretor ou deixaria a critério do ator); cada dupla compôs uma partitura do texto usando todos os *Viewpoints* vocais e apresentou a leitura para o resto do grupo; exercício cênico pré-estruturado com o texto “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht: Cada *performer* do grupo se posicionou em um lugar no espaço buscando uma relação espacial “interessante” e parando com uma forma física. Esse lugar com essa forma escolhida passou a se chamar de “ponto zero”. O estudante-ator foi orientado a ativar o Soft Focus, a perceber e memorizar a forma estabelecida do seu corpo e a observar qual era o lugar e a distância que seu corpo estava em relação aos outros corpos e objetos da sala. Foi dado um comando para que todos se deslocassem, buscando uma relação espacial “interessante”, e parando com outra forma física. Esse lugar foi o “ponto um”. Foram dadas as mesmas orientações de percepção do corpo e do espaço com o adendo de memorizarem qual foi a topografia (trajeto percorrido) até chegarem ao “ponto um”. Foi dado outro comando para se deslocarem e estabelecerem o “ponto dois” explorando um tipo de topografia. Foram, novamente, dadas orientações de percepção do corpo e do espaço, em seguida foram instruídos a relaxarem e voltarem para o “ponto zero”. O trajeto do “ponto zero” até o “ponto dois” foi refeito com a adição de ação sonora e sem o comando do pesquisador. O exercício continuou com as mesmas orientações, instruções e comandos até os estudantes-atores chegarem ao “ponto cinco”. Esse trajeto de cinco deslocamentos e ações foi refeito com variações de andamento e depois com a inserção da fala das duas primeiras estrofes do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht. O grupo foi orientado a falar o texto dentro da partitura criada, reconhecendo os *Viewpoints* de tempo e espaço, explorando nuances com os *Viewpoints* vocais, sem perder a escuta extraordinária e as relações que se estabeleceram com o espaço, tempo e os outros *performers*.

No décimo segundo encontro fez-se: revisão de todos os *Viewpoints* físicos e vocais com prática de improviso e uso do poema de Bertold Brecht “A Infanticida Maria Farrar” e o questionário com os cinco tópicos-guia foi reaplicado. Os objetivos foram: A) Reconhecer um processo de criação cênico a partir de uma improvisação estruturada nos *Viewpoints* físicos e vocais com o uso do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht; B) Identificar as possibilidades expressivas vocais a partir da exploração dos *Viewpoints* físicos e vocais no processo de criação cênico; C)

Abordar, investigar e descobrir possibilidades expressivas vocais/corporais que surgem de um impulso verdadeiro e apresentar um texto a partir dos parâmetros dos *Viewpoints* e não por uma análise psicológica ou linguística da obra; D) Reconhecer a importância de uma vivência de um processo de exploração vocal/corporal conduzido a partir da filosofia/técnicas dos *Viewpoints*; e, E) Reconhecer uma consciência voz/corpo adquirida durante todo o processo.

As dinâmicas realizadas foram: saudação ao sol em roda, sendo o movimento repetido por dez vezes em uníssono, começando lento e terminando com a máxima velocidade do grupo; aquecimento vocal com corpo ativo; o uso de vibratórios vocais e produção de som nasal durante deslocamentos coletivos e o uso da forma nas pausas com atenção ao Jo-Ha-Kyo; seguindo a dinâmica, estudantes-atores fora, conduzidos a explorarem os *Viewpoints* físicos e permitirem que eles fossem estímulos para as expressões sonoras diversas que surgissem de um impulso verdadeiro; foi acrescentado o uso do texto “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht, no lugar das ações sonoras; bem como foi revista à partitura de ações criada no encontro anterior com o exercício cênico pré-estruturado do texto “A Infanticida Maria Marrar” de Bretold Brecht.

O grupo refez a partitura de ações criadas iniciando do “ponto zero” e seguindo até o “ponto cinco”, sem o uso da fala, mas buscando uma escuta Extraordinária, o Soft Focus, a energia Sats e a Resposta Cinestésica. Após recordarem toda sequência criada e se posicionarem no “ponto cinco”, foi dado um comando para que todos se desloquem, buscando uma relação espacial e uma topografia “interessante”, e parando em outra forma física. Esse lugar foi o “ponto seis”. O *performer* foi orientado a perceber e memorizar a forma estabelecida do seu corpo e a observar qual foi o trajeto percorrido, qual era o lugar e a distância que seu corpo está em relação aos outros corpos e objetos da sala. O exercício seguiu-se com as mesmas instruções até o “ponto oito”. O trajeto do “ponto zero” até o “ponto oito” foi feito com a adição de ação sonora e sem o comando do pesquisador. O exercício continuou com as mesmas orientações, instruções, comandos e repetições até que os estudantes-atores chegassem ao “ponto doze”. Esse trajeto de doze deslocamentos e ações foi feito várias vezes com variações de andamento e depois com a inserção da fala do texto “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht. O grupo foi orientado a falar o texto dentro da partitura criada, reconhecendo os *Viewpoints* de tempo e espaço, explorando nuances com os *Viewpoints* vocais, sem perder a escuta

extraordinária e as relações que se estabeleceram com o espaço, tempo e os outros *performers*.

Por fim, no décimo terceiro encontro realizou-se a apresentação pública de um exercício cênico pré-estruturado criado a partir do treinamento em *Viewpoints*. Antes de seguir com a exposição dos retornos obtidos ao longo do treinamento que compôs essa pesquisa. Considerou-se pertinente apresentar em formato de quadro (Quadro 1, abaixo) todos os objetivos que permearam cada um dos encontros durante o processo, o qual, possivelmente, poderá facilitar tanto o entendimento como o andamento da apresentação que será feita no próximo capítulo.

Quadro 1 – Síntese dos objetivos do Caminho Voz/Corpo

Continua...

SÍNTESE DOS OBJETIVOS DO CAMINHO VOZ/CORPO	
Encontro	Objetivo(s)
1º	Apresentação da proposta de treinamento e primeira parte da introdução aos fundamentos teóricos e práticos dos <i>Viewpoints</i>
2º	Segunda parte da introdução aos fundamentos teóricos e práticos dos <i>Viewpoints</i>
3º	Terceira parte da introdução aos fundamentos teóricos e práticos dos <i>Viewpoints</i> e Aplicação do questionário com cinco tópicos-guia
4º	A) Reconhecer a potência do uso dos diferentes <i>Viewpoints</i> abordados dentro do coletivo; B) Iniciar a prática de uma dinâmica voz/corpo, na qual a voz é afetada pelos <i>Viewpoints</i> físicos e estes, também são alterados pela voz; C) Vislumbrar as infinitas possibilidades expressivas que podem ser acessadas a partir de uma prática corporal e vocal alicerçada na filosofia dos <i>Viewpoints</i>; D) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso dos <i>Viewpoints</i>: Andamento, Aceleração/Desaceleração e Repetição.
5º	A) Criar uma base de vivência e consciência do Viewpoint de espaço Forma e do Viewpoint vocal Aceleração/Desaceleração; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do Viewpoint Forma; C) Experienciar as diferenças de formas angulares e circulares no corpo e a influência que estas têm sobre a voz; D) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do Viewpoint Aceleração/Desaceleração em um diálogo.

Continuação...

SÍNTESE DOS OBJETIVOS DO CAMINHO VOZ/CORPO	
Encontro	Objetivo(s)
6º	A) Criar uma base de vivência e consciência do <i>Viewpoint</i> de espaço Gesto, explorando tanto o Gesto Comportamental como o Expressivo; B) Investigar uma possível organicidade voz/corpo a partir da exploração de gestos vocais criados juntamente com os corporais; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra por meio do uso do Gesto Expressivo/Comportamental; D) Experienciar diferentes Gestos Expressivos/Comportamentais na improvisação de uma cena com diálogo e investigar a influência que estes podem ter sobre a expressividade verbal; E) ampliar o repertório físico e vocal por meio dos exercícios coletivos
7º	A) Criar uma base de vivência e consciência do Viewpoint de espaço Relação Espacial e do Viewpoint vocal Dinâmica (volume); B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do Viewpoint Dinâmica; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do Viewpoint Dinâmica (volume) na composição de uma cena com diálogo; D) Refletir sobre como que a voz pode ser a principal ferramenta em um processo criativo por meio da composição de uma cena coletiva com o poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht, a partir da exploração dos Viewpoints vocais: Dinâmica, Aceleração/Desaceleração e Repetição.
8º	A) Criar uma base de vivência e consciência do Viewpoint de espaço Arquitetura. B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade física e vocal a partir da relação estabelecida com a arquitetura. C) Investigar uma possível relação da arquitetura com a voz e o corpo. D) Explorar diferentes sonoridades a partir dos estímulos que a arquitetura oferece.

Continuação...

SÍNTESE DOS OBJETIVOS DO CAMINHO VOZ/CORPO	
Encontro	Objetivo(s)
8º	E) Descobrir diferentes possibilidades vocais do uso da palavra através da exploração do Viewpoint Dinâmica em um diálogo por meio do exercício de dublagem.
9º	A) Garantir a familiaridade com os <i>Viewpoints</i> já trabalhados e sensibilidade em relação ao uso deles em conjunto; B) Vivenciar uma improvisação com criação coletiva espontânea a partir do manejo de todos os <i>Viewpoints</i> praticados; C) Investigar uma possível organicidade voz/corpo através do uso pleno dos <i>Viewpoints</i> .
10º	A) Criar uma base de vivência e consciência do <i>Viewpoint</i> vocal Altura; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do <i>Viewpoint</i> vocal Altura; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra por intermédio do uso do <i>Viewpoint</i> Altura por meio de dinâmicas em duplas e em grupo; D) Exercitar a Resposta Cinestésica em uma improvisação do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht via escuta da leitura desse texto; E) Investigar uma possível vocalidade a partir de estímulos vocais externos; F) refletir sobre como que a voz, o corpo, a escuta e o jogo que se instaura, podem ser estímulos para o despertar de sensações, emoções, sentimentos e a criação de relações sensíveis.
11º	A) Criar uma base de vivência e consciência do <i>Viewpoint</i> vocal Timbre; B) Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir da prática do <i>Viewpoint</i> vocal Timbre; C) Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do <i>Viewpoint</i> Timbre; D) experienciar e investigar timbres. Alturas, velocidades e volumes que surgem a partir de exercícios coletivos que envolvem os <i>Viewpoints</i> físicos;

Conclusão

SÍNTESE DOS OBJETIVOS DO CAMINHO VOZ/CORPO	
Encontro	Objetivo(s)
11º	E) explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso dos <i>Viewpoints</i> vocais com a partitura de um trecho do poema “A Infanticida Maria Farrar de Bertold Brecht, feito em duplas.
12º	A) Reconhecer um processo de criação cênico a partir de uma improvisação estruturada nos <i>Viewpoints</i> físicos e vocais com o uso do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht; B) Identificar as possibilidades expressivas vocais a partir da exploração dos <i>Viewpoints</i> físicos e vocais no processo de criação cênico; C) Abordar, investigar e descobrir possibilidades expressivas vocais/corporais que surgem de um impulso verdadeiro e apresentar um texto a partir dos parâmetros dos <i>Viewpoints</i> e não por uma análise psicológica ou linguística da obra; D) Reconhecer a importância de uma vivência de um processo de exploração vocal/corporal conduzido a partir da filosofia/técnicas dos <i>Viewpoints</i>; E) Reconhecer uma consciência voz/corpo adquirida durante todo o processo. - Reaplicação do questionário “Tópico-guia”.
13º	Apresentação pública do exercício cênico pré-estruturado criado a partir do treinamento em <i>Viewpoints</i> .

Ressalta-se que devido à extensa quantidade de material coletado – após cada encontro os participantes emitiram uma gama de feedback, cuja transcrição resultou em dezenas e mais dezenas de laudas, sendo inviável tratar a totalidade dos relatos, portanto, foi necessário proceder com uma seleção dos principais aspectos. Para selecionar os trechos que serão elencados, logo em seguida, adotou-se por critério os objetivos estipulados – contemplados ou não – em cada um dos encontros. Deste modo, os trechos serão apresentados em ordem cronológica, e independente do perfil do/a estudante que fez o relato. Neste intuito, indicar-se-á somente os objetivos identificados nos excertos somente com as suas respectivas letras (A, B, C, D, E e F).

4 VOZ/CORPO EM AÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA VOCAL/CORPORAL A PARTIR DA TÉCNICA/FILOSOFIA DOS VIEWPOINTS

Neste capítulo serão destacados os principais retornos obtidos ao longo do treinamento. Para facilitar o andamento do caminho sugerido será seguida a sequência dos encontros.

Cabe destacar a importância do processo – neste caso, treinamento – no desenvolvimento voz/corpo por meio da técnica/filosofia dos Viewpoints. Notou-se, a partir, da Análise de Conteúdo, que três aspectos estiveram presentes ao longo dos 13 encontros: Processo Pressuposto; Processo elaborado e instaurado; e, Processo efetivado durante a experiência. Faz-se necessário uma breve explicação quanto ao que se considerou para cada um desses momentos. Entende-se por Processo Pressuposto aquilo que de antemão é decorrente da pressuposição tanto dos estudantes-atores quanto do pesquisador e do leitor, isto é, o que se imagina que deverá acontecer em um treinamento como este. Neste sentido, trata-se das expectativas geradas nessas três instâncias: pesquisador, estudante-ator participante e leitor. Considerando que não há como dimensionar os possíveis pressupostos estabelecidos pelas pessoas que lerão a presente dissertação admite-se que pressupor que haverá da parte do leitor alguma pressuposição é total dedução deste pesquisador que vos escreve.

Já o Processo elaborado e instaurado concerne ao que de fato ocorreu ao longo dos encontros, sendo a parte “elaborado” referente aos conteúdos propostos para cada um encontro pelo pesquisador, os quais já foram indicados em detalhes no capítulo anterior, e a parte “instaurado” compete à realização dos conteúdos durante os encontros pelos estudantes-atores participantes. Por fim, o Processo efetivado durante a experiência aborda as confirmações provenientes dos relatos apresentados no *feedback* dos estudantes-participantes.

4.1 DO PROCESSO PRESSUPOSTO AO PROCESSO EFETIVADO DURANTE A EXPERIÊNCIA

Algumas observações são válidas quando se intenta transitar entre um ponto e outro – neste caso entre o pressuposto e o efetivado durante a experiência - principalmente, se o propósito instituído é promover/suscitar experiência, tal qual como definida logo no início da presente dissertação. Por essa via, buscou-se, de certo modo, propiciar aos participantes uma experiência de treinamento baseado nos *Viewpoints*, portanto, optou-se por apresentar alguns excertos que foram coletados ao longo dos 13 encontros, no momento do *feedback* emitido pelos atores-participantes. Os trechos foram selecionados conforme os objetivos elencados no quadro síntese, disposto no final do capítulo anterior. De modo que, a primeira observação relevante refere-se à ordem cronológica dos encontros, ou seja, partir-se-á do quarto ao décimo segundo. Uma vez que, nos três primeiros ocuparam-se dos aspectos teóricos e práticos dos *Viewpoints* e o último consistiu na apresentação pública do exercício cênico. A segunda observação importante concerne ao fato de que são excertos, ou seja, fragmentos de relatos, pois dispor a totalidade dos comentários posteriores coletados a cada encontro ocuparia parte significativa desta dissertação e não se concentraria nos objetivos primordiais. A terceira e última consideração aborda um elemento crucial, a saber: a interpretação do pesquisador. Considerando que os relatos foram registrados e transcritos, para posteriormente serem lidos e analisados tomou-se por base a percepção do pesquisador no processo de seleção dos trechos, o qual decidiu observar quais objetivos foram alcançados em cada um dos encontros.

Referir-se ao processo pressuposto é voltar-se aos primeiros iniciais do treinamento, afinal foram nesses momentos que se fez perceptível que os atores-participantes apresentavam certa dose de pressuposição quanto ao que seria realizado no decorrer do treinamento.

Antes de qualquer comentário, vale enfatizar que não se fez relevante distinguir e/ou identificar os participantes neste processo de análise, de modo que será apenas indicado o excerto selecionado, seguido, quando necessário da indicação que houve da parte do autor alguma ênfase no relato.

Logo no começo do treinamento – quarto encontro – um dos participantes afirmou:

Achei muito bom o processo, porque eu não tenho muita afinidade com voz, não sei se gosto muito, então eu sempre fico meio deslocada dessa coisa de pesquisar a voz etc. Eu achei que todo o caminho, todo o processo para se chegar nesse último, me ajudou muito. Eu estava muito entretida na minha pesquisa. Achei muito legal esse processo, para mim, pareceu um ótimo aquecimento para chegar nessa pesquisa e soltar a voz com resposta cinestésica (grifos nosso).

No trecho em questão foram alcançados os objetivos 4A e 4B, a saber: Reconhecer a potência do uso dos diferentes *Viewpoints* abordados dentro do coletivo; e, Iniciar a prática de uma dinâmica voz/corpo, na qual a voz é afetada pelos *Viewpoints* físicos e estes, também são alterados pela voz; pois se evidencia no relato que o participante indicou a presença desses dois aspectos no decorrer do encontro. Neste sentido, o estudante-ator, além de reconhecer o uso do *Viewpoint* Resposta Cinestésica, revela que foi no âmbito da ação vocal liberada em resposta às ações do coletivo. Meyer explica que Bogart e Landau (2017) relacionam esse Viewpoint como: “[...] as reações instintivas e espontâneas aos estímulos do entorno que nos modificam instantaneamente. (MEYER, 2017, p. 27). E nesse sentido, Zanandréa (2013, p. 4) acrescenta: “Trabalhando a percepção cinestésica a nível relacional, o ator dissolve a consciência de si mesmo, transformando-a em uma “hiperconsciência”. Isso revela o quanto a Resposta Cinestésica pode contribuir para treinar o uso espontâneo da voz que segundo Grotowski: “O ator deve sempre permitir reações vocais espontâneas, em vez daquelas que são friamente calculadas” (GROTOWSKI, 1992, p. 130).

Outro excerto identifica esses mesmos dois objetivos acrescidos do objetivo 4C “Vislumbrar as infinitas possibilidades expressivas que podem ser acessadas a partir de uma prática corporal e vocal alicerçada na filosofia dos *Viewpoints*”, ao afirmar:

*Eu acho que conforme você foi dando estímulos, ficava bem visível as diferenças de um para o outro, e, eu pessoalmente achei muito interessante quando começa explorar vários *Viewpoints* ao mesmo tempo. É muito legal ver o processo, ver entrando mais elementos e as respostas que davam aos estímulos eram muitos legais, mesmo que fossem respostas quase opostas, que acontecia de alguém fazer uma coisa muito rápida e a outra pessoa fazer super devagar...ou então uma pessoa fazer um som com uma voz específica e outra pessoa pegar esse mesmo som e desconstruir ele [...] isso aconteceu várias vezes. Eu acho muito interessante quando vai juntando vários *Viewpoints*. É uma forma de você improvisar com bastante material (grifos nosso).*

Em outro trecho também se constatou a presença dos objetivos 4A, 4B e AC:

Eu achei super legal e interessante às reações conjuntas. Eu percebi que por mais que você para e pensa “isso que era legal aqui”, isso vem na sua mente,

você não parou para pensar “o que eu posso encaixar aqui”. Acontecia, eu senti isso. Todo mundo na hora que estava assim [...] via alguém e tinha vontade, ia lá e fazia e encaixava, e ficava super legal e formava vários grupos que do nada sumiam...e toda vez que propunham uma coisa, por mais que aquele grupo estava super forte naquela ação e naquele som, todo mundo comprava. E quando não comprava era proposital não comprar para dar uma resposta...teve uma hora que estava todo mundo ali fazendo um barulho e eu cheguei e comecei a fazer SHIII e todo mundo começou a fazer SHIII. Eu gostei muito das reações, de como tudo foi acontecendo muito orgânico.

Além dessas constatações notou-se que o objetivo 4D “Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso dos *Viewpoints*: Andamento, Aceleração/Desaceleração e Repetição” também foi mencionado pelos participantes, conforme se demonstra nos excertos, a seguir:

Quando a gente repetiu o texto várias vezes, passou a ser só palavras. Depois quando a gente começou a reler, eu comecei achar que ficou meio chato. Depois, relendo e pesquisando, fomos descobrindo várias coisas e foi ficando interessante de pesquisar as nuances dos sons das palavras, a sonoridade, as junções. Daí, as palavras, às vezes, parecem que vão perdendo o próprio sentido e você vai pelo som e pelo significado.

Houve caso em que a percepção do participante quanto ao exercício foi explícita:

Sabe uma coisa que a gente percebeu, que conforme íamos fazendo as diferenças de andamento e duração, os timbres e as variações foram vindo automaticamente e você disse que agora não era hora, mas refletindo aqui e agora, é interessante ver separado as coisas e depois juntar, porque outras coisas vem organicamente. Enquanto estávamos lendo e ensaiando, muitas das coisas que fizemos na hora não tinham saído, mas quando juntou andamento, duração e repetição, começaram a surgir organicamente.

Bem como, notaram a presença de outros *Viewpoints* em uma mesma dinâmica: “Fazendo os exercícios, mesmo que tenha surgido organicamente, eu acho que a gente não ficou só no andamento e repetição [...] você faz o movimento e daí vem uma voz específica desse movimento. Você não pensa ‘agora vou fazer um timbre’”.

Inicialmente, os relatos do quarto encontro sinalizam que os objetivos propostos para este encontro foram atingidos, além de demonstra, logo nos primeiros *feedbacks* que havia entre os participantes um certo de processo pressuposto, e, que este mesmo processo foi, paulatinamente, ganhando novos contornos.

As menções dos participantes corroboram com a afirmação de Martins (2005, p. 41-42):

O ator, ao utilizar estes recursos vocais (de respiração, intensidade, ressonância, altura), irá pesquisar as diferentes formas de enunciar um texto, jogando foneticamente e vocalmente com as sonoridades da fala, criando uma dramaturgia sonora para a personagem e para as cenas.

A autora defende que existe uma distinção entre a voz cênica e a voz cotidiana, sendo que a “[...] voz do ator tem como função, além de caracterizar a personagem, preencher de sonoridades as palavras que serão enunciadas e, de modo geral, criar a atmosfera sonora da cena” (MARTINS, 2005, p. 41). Essa atmosfera sonora da cena pode ser associada ao relato em que o participante comenta que as variações foram surgindo de maneira automática.

No encontro seguinte – quinto encontro – os objetivos foram: 5A Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Forma e do *Viewpoint* vocal Aceleração/Desaceleração; 5B Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do *Viewpoint* Forma; 5C Experienciar as diferenças de formas angulares e circulares no corpo e a influência que estas têm sobre a voz; e 5D Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do *Viewpoint* Aceleração/Desaceleração em um diálogo, cujos excertos, a seguir, revelam que o último objetivo 5D não foi identificado no decorrer da análise de conteúdo, todavia, cabe indicar que o *Viewpoint* Aceleração/Desaceleração esteve manifesto neste e em outros encontros.

No excerto “Eu não estava em um lugar de pensar o que é uma voz angular, acho que eu entrava na forma e ela já me dava um som. Eu não precisava pensar o que era um som angular” é possível depreender que os objetivos 5A, 5B e 5C foram atingidos, uma vez que, o relato indica que o participante atingiu o propósito, bem como a maioria dos demais que compuseram o encontro.

Para mim foi muito interessante esse exercício porque eu tenho muita dificuldade de pôr a voz no corpo e hoje eu senti que foi mais fluido, esse negócio de colocar a voz na forma, porque a forma já trouxe uma voz. Não foi um negócio de “vou pensar para trazer uma voz”, então a voz veio. Assim como muda a forma, muda a voz, então foi fluído.

A “forma já trouxe uma voz”, a voz que se estendeu pelo seu ser através do uso da Forma e a partir da exploração de sons. Isso permite uma remissão à Grotowski quando declara:

Devem também brincar com vários sons; devem procurar como criar espaços diferentes com seu canto, como criar uma catedral, um corredor, um deserto, uma floresta. Deveriam estender seu ser através da voz, mas sem qualquer técnica premeditada. (GROTOWSKI, 2010, p. 160)

Mesmo que o autor esteja a fazer referência à respiração, ousa-se essa aproximação quanto ao “voluntariamente consciente ou inconsciente”, pois se percebeu que em determinados momentos os participantes “entravam” nas atividades sob esse viés da presença ou ausência da consciência voluntária, ou seja, quando menos percebiam estavam a realizar uma atividade orgânica voz/corpo.

Pouco a pouco, os participantes passaram a perceber ou se atentarem à realização da tarefa que estão envolvidos: “Para mim foi meio clichê, porque veio estacato. O som podia até ter uma altura, mas era mais estacato. Nas transições também do angular era meio fragmentado e no redondo era mais ligado e fluido”.

Na forma angular eu percebi que usavam muito mais |A| e |I|. Na forma circular usavam mais |Ô| e |U|. Nas transições das formas circulares era tudo ligado, mais fluido; e das formas angulares tinha o estacato e um som de |TSS| e |TCH| com certo ataque que na circular não tinha isso.

Assim como, notaram a presença da organicidade voz/corpo:

Achei interessante reparar no como fica a coluna nas formas circulares. Na questão da voz começaram a surgir onomatopeias, principalmente nas angulares estavam os sons do tipo |PSIU|. Achei interessante aparecerem onomatopeias porque leva para um outro lugar.

Essa atenção atribuída à posição da coluna e a voz, neste caso voz/corpo atrela-se à indicação de Barba (1995, p. 55) “Não se trabalha no corpo ou na voz, trabalha-se na energia. Assim como não há ação vocal que não seja também ação física, não há ação física que não seja também mental. Se há treinamento físico, também deve haver treinamento mental”. O desenvolver ou o aguçar da atenção de uma certa maneira pode ser considerado parte do treinamento mental, uma vez que, no decorrer do treinamento realizado nesta pesquisa, o ato de prestar atenção fora evocado para que se percebesse como a organicidade voz/corpo estava presente em cada uma das dinâmicas. Neste ínterim, um dos participantes mencionou:

Eu achei interessante porque todos os exercícios que fazemos, a gente faz uma forma e esse a gente tinha que parar para prestar atenção na forma. Às vezes a gente faz umas coisas que nem sabemos o que estamos fazendo, mas que tem uma potência muito grande³² [...] então quando eu parava e fazia uma forma eu pensava ‘que interessante isso para eu usar em algum outro momento’. Dava mais trabalho porque tinha que pensar no que eu estava fazendo, mas ao mesmo tempo eu reconhecia que tinha uma potência e só deixava a forma fluir. Em relação as interações, eu achei muito interessante e engraçado as formas que surgiam. Eu me divertia enquanto fazia o exercício e se formavam as formas. Achei muito interessante, porque a partir da risada também vinha um som. Surgia uma forma entre a gente, daí eu soltava um som e o som ia se modificando a partir da forma e estava tudo

³² A grande potência desse “fazer o que não se sabe que está a fazer” relatado pelo participante pode ser associada à declaração de Barba (1991, p. 57) sobre a presença da segurança na situação teatral. Neste sentido, considera-se como ação espontânea esse fazer sem saber o que se faz e apenas se faz: Quando falamos na vida não nos concentramos nas palavras, não interpretamos a frio as palavras. O nosso discurso é carregado por uma onda, uma onda respiratória que pode durar muito ou pouco. Quando falamos, se o processo é espontâneo, não nos concentramos nas palavras, nada nos interrompe ou bloqueia se existe segurança, isto é, se não há medo, se não se está embaraçado, se não se deve prestar atenção ao que se diz, ou ainda se falamos uma língua estrangeira que não conhecemos muito bem. Esta segurança precisa ser recriada na situação artificial que é a situação teatral.

meio que misturado. Eu já não estava mais pensando de forma tão cabeção quanto antes, mas eu reparava.

Embora, o “atentar-se” à voz/corpo pudesse ser uma novidade evidenciou-se que mesmo na ausência do usual – do que era esperado, admitindo à existência de pressuposições – houve relato acerca da facilidade em se realizar o exercício proposto, “Com a fala de um texto específico, mesmo não tendo o contexto desse texto, ficou muito mais fácil de brincar com o *Viewpoint* da Forma”. Bem como, notaram as singularidades da Forma: “Eu tive a impressão de que quando fazia um corpo mais arredondado eu falava mais devagar e quando o corpo era mais angular, eu falava mais rápido”; “O corpo mais arredondado para mim, dava a impressão de que eu variava mais a voz, não na velocidade, mas na questão de nota, timbre e tom”. Sem deixar de mencionar que houve nítida percepção do *Viewpoint* Forma, “Para mim, agora fez bem mais sentido a forma e como ela ajuda no diálogo. Quando estávamos no começo do exercício, decorando e falando, eu não conseguia não usar o corpo, então ficou mais claro a questão do *Viewpoint* da Forma”.

A palavra está na memória do nosso corpo, então quando reproduzimos essa frase “estou vendo”, nosso corpo acessa a memória e traz uma ação específica. Durante esses dois anos [referindo-se ao tempo de graduação], a gente já fez exercícios de voz em que começávamos com algum exercício corporal e em seguida íamos adentrando a voz. Acho que hoje foi o dia que mais deu para ter noção dessa questão de corpo e voz, ou melhor, de corpo/voz, porque os dois são integrados. *Nunca tínhamos feito nada pensando na questão da forma*, pois, era sempre uma pesquisa corporal, trabalhando, andando, correndo, etc... e daí vinha a voz, só que sendo colocada de uma forma forçada, fazendo som. Mas hoje foi diferente, pois, pensávamos, fazíamos uma forma e perguntávamos qual som que tem essa forma. Eu sempre sou muito racional pensando, durante o exercício, que tenho que pôr a voz, como vou pôr a voz?, que tenho dificuldade de colocar a voz, mas ainda assim, sendo racional e pensando como ia fazer a voz, ela já vinha e meu pensamento mudava de “como vou fazer uma voz?” para “como estou fazendo essa voz?” e “onde estou apoiando essa voz?” (grifos nosso).

As ponderações dos participantes quanto à observação da “Forma” do corpo e a voz permitem aproximá-las à declaração de Barba (1994) sobre os *bios* cênicos quanto à postura extracotidiana por colocar os participantes no para além do habitual. Por essa via, Martins (2005, p. 41) adiciona: “O ator necessita dessa qualidade extracotidiana de energia corporal, que é o que fornece a presença cênica”. Bem como, complementa:

Com o aprendizado do novo movimento vocal, *saindo do seu padrão habitual*, o corpo vai aprofundando a disponibilidade e, com isto, aprimorando a sensibilidade. Para que se efetue esta disponibilidade vocal que a técnica ativarão são necessários o treino e a repetição. De acordo com a repetição sistemática da técnica vocal, vai ocorrendo a internalização de seus

princípios. [...]. Assim, o padrão corporal vai se transformando para os objetivos artísticos e vai ocorrendo a ação consciente das capacidades vocais (MARTINS, 2005, p. 49, grifos nosso).

A saída do padrão habitual e a observância da organicidade voz/corpo pode permitir ao ator, por meio do treino e repetição, a conscientização de suas capacidades vocais, como se faz notório nas colocações de Martins (2005).

Ao longo do quinto encontro, como já mencionado, não identificou nos relatos qualquer indicativo que permitisse inteligir que os participantes mencionaram a exploração das diferentes sonoridades da palavra através do uso do *Viewpoint* Aceleração/Desaceleração em um diálogo, contudo, cumpre destacar que as estratégias utilizadas pelo pesquisador no decorrer das dinâmicas também contemplaram este aspecto, o que permite supor os participantes, de maneira consciente, não notaram a aceleração/desaceleração de modo explícito no desenvolvimento realizado.

No encontro posterior – sexto – os objetivos foram: 6A Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Gesto, explorando tanto o Gesto Comportamental como o Expressivo; 6B Investigar uma possível organicidade voz/corpo a partir da exploração de gestos vocais criados juntamente com os corporais; 6C Explorar as diferentes sonoridades da palavra por meio do uso do Gesto Expressivo/Comportamental; 6D Experimentar diferentes Gestos Expressivos/Comportamentais na improvisação de uma cena com diálogo e investigar a influência que estes podem ter sobre a expressividade verbal; e 6E ampliar o repertório físico e vocal por meio dos exercícios coletivos, os quais foram contemplados, em sua totalidade, ao longo das atividades proposta no treinamento. Os trechos apresentados, abaixo, sinalizam essa completude.

O trabalho da fala da voz para mim foi muito com o corpo porque para mim *estava muito complicado no começo*, criar um movimento que estava muito na cabeça, pensando no que fazer. *E, a partir do segundo ou terceiro gesto criado, você dava a palavra de estímulo e já vinha uma ideia principal, uma coisa simples que a partir disso e da sua repetição ia surgindo o gesto. Quanto menos eu pensei mais fácil surgiu o gesto* (grifos nosso).

Neste excerto os objetivos 6A, 6B, 6C e 6E foram observados, para os quais se menciona que “Com a prática associada de voz, fala e movimento, os atores ganham confiança e coragem para saltar ao desconhecido, graças ao conhecimento vivenciado, possibilitando a segurança de atuar seguindo seus impulsos” (CURTI, 2017, p. 17). Sob essa lógica, considera-se que o ator-participante ganhou segurança após o segundo ou terceiro gesto e a cada repetição se sentia mais confiante.

Na prática de criar Gestos Físicos juntamente com os Gestos Vocais, o estudante reconheceu que é mais fácil, ou seja, mais orgânico a ação física conduzir a voz do que o contrário, como se lê:

Eu percebi que para mim era mais difícil, a partir do som criar o movimento do corpo. Para mim era mais fácil o corpo trazer alguma coisa para a voz. Se eu ficasse pensando o que eu ia falar, daí eu não conseguia fazer nada. Eu esperava surgir alguma coisa pelo corpo para depois ir para a voz.

Se o todo do ator estivesse como um fluxo de impulsos vivos, como descreve Grotowski (2010), as dificuldades indicadas por este participante não estariam vigentes. Conforme explicita Grotowski (2010, p. 157):

Observei muitas vezes que os atores têm reações vocais, bastantes naturais no que diz respeito às circunstâncias, mas retardadas com relação aos impulsos do corpo que, do ponto de vista da ordem orgânica, na vida, deveriam preceder a voz. O caso mais simples: alguém bate o punho sobre a mesa e grita: “Chega”. Na vida a pessoa antes golpeia a mesa e depois grita. O intervalo pode ser pequeno, mínimo, mas é essa a ordem. Os atores fazem o contrário. Primeiro há o grito e depois a reação do corpo. Observei que nesse caso a voz é bloqueada. Pedi: “Façam o contrário”, e notei que se a reação do corpo precede a reação vocal, ela é orgânica.

Nota-se que a dificuldade do estudante-ator em criar de forma orgânica se dá pelo excesso de pensamento racional. O próprio participante enfatiza que “esperava surgir alguma coisa do corpo”, referindo-se a sua ação física, para criar vocalmente. Nesta via, Nunes (2008) descreve que tanto Stanislavski quanto Grotowski indicavam que o pensamento analítico e racional poderia ser visto como um empecilho, de modo que este e outros relatam corroboram essa ideia.

Tanto Stanislavski quanto Grotowski situaram o trabalho sobre as ações e o comprometimento do corpo como chave para o contato com a memória, as emoções e demais estados considerados anímicos. As ações permitiriam o acesso a um potencial criativo e orgânico, evitando a hegemonia do pensamento analítico e racional, visto como empecilho e amarra para a livre associação de ideias e imagens e a organicidade final do ato. (NUNES, 2008, p. 8).

O pensamento, em demasia, também pode agir como um bloqueio para o escoar deste fluxo, como se nota no relato de outro participante: “Eu senti que pensar demais me bloqueou um pouco o receber da resposta, de reagir genuinamente com o gesto”. Este não foi o único relato de dificuldades, as quais foram pouco a pouco mitigadas:

Quando criamos os gestos que criaram os sons e depois colocamos o texto, achei um pouco difícil, porque no começo eu queria comandar a minha voz que não estava encaixando no gesto. Daí eu pensei “o gesto é esse, acredita e confia”, então eu fazia o gesto e a voz vinha, ia na onda do gesto.

Outro participante afirmou:

A primeira vez que a gente passou a cena, eu não conseguia lembrar os gestos. Depois eu coloquei os gestos, mas não conseguia lembrar a fala, porque era muita coisa para a gente lidar. *A fluidez foi surgindo aos poucos*, mas foi só num pedacinho da aula que fizemos isso. Então é que nem um ensaio, você faz, as marcas estão mecânicas, então você repete e vai deixando fluido (grifos nosso).

A junção orgânica voz/corpo na dinâmica incluía o gesto, o que para alguns participantes se revelou, inicialmente, como difícil. Segundo Grotowski (2010) não deve trabalhar a voz em posições fixas, pois determinadas posições terminam por bloqueá-la, em suas palavras “Todas essas posições simétricas, geométricas, posições sem movimento ou com movimentos automáticos - tudo isso é estéril” (GROTOWSKI, 2010, p. 158).

Além das dificuldades constatadas, houve quem observasse a diferença entre intencional o gesto e a apropriação da intenção inerente ao gesto:

Para mim foi um “start” porque eu estava fazendo os gestos sem a consciência que eu estava psicologizando³³. Então, eu percebi que a intenção não estava surgindo do gesto que eu estava fazendo, eu tinha a intenção e a partir dela eu criava o gesto. Depois eu comecei a perceber como é diferente você pegar a intenção que o gesto já tem. Então eu fiquei pensando, na primeira parte a gente criou os gestos e eles tinham uma intenção, depois pegamos esses gestos que a gente criou e colocamos em cima de um texto fazendo surgir outra intenção. Pensei no meu grupo de teatro, que a gente vai começar a montar uma peça e aí resolvemos usar esse “método”, então faço esse mesmo caminho: primeiro trabalho buscando repertório de gestos e depois começo a montar o texto. Seria isso?

Cabe mencionar que o gesto é um tipo de linguagem não verbal, e por sua vez, como alega Carrara (2015), o ser humano é impelido às palavras, em busca de completude, mas existe uma dimensão que transcende à linguagem e é inalcançável pelas palavras, de acordo com a autora, mesmo assim se anseia continuar dizendo.

Há uma dimensão da experiência do mundo que vive fora da linguagem, que é inalcançável pelas palavras e que, ainda assim, alimenta o nosso desejo de continuar dizendo, numa tentativa sempre incompleta de nos fazer entender pelo outro que, por sua vez, será capaz de absorver de nossas palavras aquilo da qual sua própria experiência é capaz de entender. E é essa implacável incompletude que caracteriza e leva adiante nosso desejo pela palavra. E é essa impossibilidade que nos assusta e nos impulsiona (CARRARA, 2015, p. 87).

A busca incessante pelas palavras pode gerar situações inusitadas:

Eu percebi que quando colocamos o texto no gesto criado, algumas coisas se tornam engraçadas, por não parecer orgânico. Você vê uma pessoa fazendo o gesto e falando um texto que não tem nada a ver com o que ela

³³ Logo no início desta dissertação destacou-se que um dos aspectos importantes defendido por Bogart direcionava-se à despsicologização do método de atuação cênica, neste sentido o relato do participante demonstra como a psicologização pode vir a ser um entrave em determinados momentos. Bem como, sinaliza como os *Viewpoints* contribuem para com a ruptura dessas “limitações” decorrentes da psicologização.

está fazendo, não pelo assunto da frase, mas pelo jeito que a frase está sendo falada. Acho que talvez isso aconteça, não por não ser orgânico, mas por ter descoberto um novo sentido para aquela fala.

Na perspectiva de Curti (2017, p. 26) a “[...] assimilação de que o movimento cria imagem [...] altera o estado, o estado é revelado na VOZ-CORPO [...]”. esse processo de criação de novas imagens pode ser notado em um outro excerto:

Uma coisa que me pegou foi reconhecer os gestos que foram surgindo na primeira parte do exercício e os movimentos que eram parecidos, mas que ganhavam outra qualidade quando se mudava o andamento ou mesmo quando era inserido na cena. Também notei um cuidado maior na qualidade das transições dos gestos na cena em relação ao exercício de pesquisa onde estavam todos espalhados.

E, por fim, ficou evidente que o exercício proposto no sexto encontro do treinamento auxiliou de modo geral os participantes, como um dos relatos sinaliza:

Esse exercício me ajudou muito, pois na aula de outro professor tínhamos que fazer um movimento sem ir para mímica, sem tentar mostrar o que você está querendo passar, mas sim descobrir uma coisa que dê uma forma abstrata que signifique algo. Quando o estímulo que você deu foi o Caos, eu não pensei em fazer uma loucura, eu fui para um outro lugar e isso me ajudou para sair a voz. Porque quando a gente vai para um lugar muito do cotidiano a voz fica limitada por causa das amarras sociais que temos e quando vamos para lugares mais abstratos, atingimos um outro tipo de camada e a voz simplesmente vem (grifos nosso).

Novamente, depara-se com a distinção entre voz cotidiana e voz cênica comentada por Martins (2005). Nas palavras do participante, o lugar cotidiano concerne ao já conhecido, ao lugar estruturado que aparentemente traz segurança e o deslocamento oferecido pelo treinamento, como se percebeu gerou em um primeiro momento certo desconforto, dificuldade e/ou “resistência psicológica” que foram pouco a pouco se dissolvendo ao longo do exercício.

No encontro posterior – sétimo – objetivou-se: 7A Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Relação Espacial e do *Viewpoint* vocal Dinâmica (volume); 7B Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do *Viewpoint* Dinâmica; 7C Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do *Viewpoint* Dinâmica (volume) na composição de uma cena com diálogo; e 7D Refletir sobre como que a voz pode ser a principal ferramenta em um processo criativo por meio da composição de uma cena coletiva com o poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Bretch, a partir da exploração dos *Viewpoints* vocais: Dinâmica, Aceleração/Desaceleração e Repetição.

Constatou-se nos relatos emitidos, logo após o encontro, que os participantes se depararam com mais uma possibilidade de percepção. “Achei que hoje as cenas

foram diferentes do que estávamos fazendo nos outros dias”. Bem como: “Achei difícil separar os *Viewpoints*. No mesmo texto duas pessoas usariam Dinâmica e outras duas usariam Aceleração/Desaceleração, mas quando a gente via estava todo mundo usando todos os *Viewpoints*, inclusive Timbre”; “Acho que não dá para trabalhar os *Viewpoints* Vocais de forma separada. Quando muda a velocidade da fala, acelera ou diminui, já começa a mudar a intensidade da voz”. Sendo que não se evidenciou nas declarações ao alcance do objetivo 7D.

Finalizados os exercícios, o pesquisador teceu alguns comentários junto aos participantes para também lhes oferecer um *feedback*, de modo que relatou: supõe-se que neste exercício haveria dois entendimentos. Primeiro entender na prática, a partir de um olhar vocal, aquele *Viewpoint*. Fez-se a roda e todos falaram a frase do diálogo brincando com um *Viewpoint* específico e percebendo como é possível explorar de diferentes maneiras esse *Viewpoint* na mesma frase, fazendo e vendo os colegas fazerem. Essa é uma etapa, a percepção daquele *Viewpoint*, de como aquela frase pode ser falada de diferentes maneiras a partir do olhar apenas da Dinâmica (volume).

Depois, brincando com o texto e fazendo a cena do diálogo, foi possível perceber como que aquilo pode afetar, não só a cena, mas o corpo e o processo criativo. O uso deste estímulo no processo criativo pode não ser fácil e natural se ainda não houver a prática, mas quando se começa a descobri-lo abrem-se novos olhares e novas possibilidades para o processo criativo, para a cena, para o corpo, entre outros.

Em seguida, no outro processo com texto sem ser diálogo, mas sim um poema, experimentou-se de uma maneira completamente diferente, como o estímulo de um *Viewpoint* pode influenciar no processo criativo, na cena e no corpo. Anne Bogart propõe no seu livro que cada *Viewpoint* seja praticado individualmente, com ênfase nele, antes de reunir todos. Porque se reunir todos logo de uma vez, fica mais difícil ter o domínio de cada um. É difícil até mesmo quando no exercício é pedido para focar somente em um *Viewpoint*. Quando no grupo de quatro pessoas, dois estudantes-atores tinham que no exercício, focar na Aceleração/Desaceleração e os outros dois na Dinâmica, é claro que pode acontecer de vir um impulso de usar com mais ênfase o *Viewpoint* do colega e até outros que não foram trabalhados ainda. Os *Viewpoints* estão sempre presentes na atividade teatral. Então, como é possível exercitar e adquirir domínio de um *Viewpoint* específico, se você não consegue focar somente

nele? Como é possível fazer o uso consciente de um *Viewpoint*, escolher como e onde usá-lo, sem que o tenha praticado individualmente? Existem infinitas formas de explorar e praticar essas ferramentas e aqui é um primeiro momento.

Considerou-se interessante o que os participantes criaram, tanto no poema quanto no diálogo. De maneira que se questionou: vocês acham que esses processos criativos teriam acontecido dessa forma se não fossem dadas essas ferramentas? O que alterou no seu corpo, na sua cena quando o seu foco foi mais para um *Viewpoint* vocal específico, quando você escolheu dar uma ênfase na fala do texto com essa ferramenta? Quando você tem o domínio de todos os *Viewpoints* e consegue reconhecer quando e como está usando cada um deles, você passa a ter um poder de escolha estética. Verdade que não é possível alterar a velocidade da fala sem mudar o volume? Será que não é possível falar a mesma frase em um volume baixo de forma bem rápida ou muito lenta? Quantas definições nós estudantes-atores criamos acerca da nossa oralidade que nos limita a falar um texto sempre da mesma maneira ou justifica que o modo mais confortável de se falar um texto é o único cabível?

Após os questionamentos, advertiu-se: é importante entendermos cada um dos *Viewpoints* Vocais e que suas combinações podem ser infinitas. Todos nós temos afinidades corporais e vocais. Tem gente que sempre fala muito rápido, tendo como sua afinidade de fala o andamento acelerado. Essa pessoa provavelmente vai se sentir desconfortável se tiver que falar um texto de forma bastante lenta. A autopercepção é interessante de se abordar. Se vocês não percebem as suas afinidades, zonas de conforto e dificuldades, nós professores, temos que dar o parâmetro, o espelho. Toda técnica serve como ferramenta que alimenta nosso “Corpo-Memória”, que é um termo do Grotowski, que tem relação com tudo que vai se armazenando no nosso corpo ao longo da nossa vida. E uma das diferenças entre o ator e a pessoa comum, é que no ator esse “Corpo-Memória” se torna mais rico, devido aos exercícios, práticas e técnicas vividas no seu ofício.

O ator treina para ter a capacidade de agir e reagir em cena, de forma mais espontânea e consciente, movido por um impulso interno verdadeiro que gera uma ação mais intensa, potente, plástica, poética e que tenha uma teatralidade. Defende-se que o ator passa por um processo cerebral de entendimento das técnicas, um processo corporal de assimilação e apropriação, e, também, um processo de abandono das técnicas. Esse abandono serve, para que quando o ator estiver criando,

não careça necessariamente pensar nas técnicas e ferramentas que estão no seu “Corpo-Memória”, mas que elas possam aparecer em um exercício, em um processo, em uma cena, em uma improvisação de forma espontânea, consciente, orgânica e poética. Se o ator tem domínio dos *Viewpoints* Vocais e sua voz/corpo já responde automaticamente, ele consegue mudar a intenção da fala a partir de um impulso verdadeiro que poderia trazer uma voz ou uma modulação mais comum.

Neste sentido, o ator se capacita para intensificar e potencializar a sua interpretação, com o uso da técnica, porque está radicada no seu corpo. Para elucidar os comentários emitidos pelo pesquisador ao grupo de participantes, acrescentou-se:

Em minha opinião, isso também pode ocorrer na interpretação para câmera, embora muitas pessoas achem que nesse caso o ator pode ficar mais limitado. Acredito que se o ator estiver inteiro em cena, ouvindo seus parceiros e consequentemente tendo verdade cênica, ele pode usar técnicas explorando nuances, dinâmicas vocais, verbais e corporais saindo do cotidiano, ou seja, de forma extracotidiana, independente da linguagem. Eugênio Barba comenta sobre o extracotidiano. Se relacionarmos com os *Viewpoints*, tem a ver com sair da Zona Cinzenta, termo usado pela Anne Bogart. Se sairmos da Zona Cinzenta que é a zona comum, saímos do cotidiano e podemos entender o que é esse extracotidiano, só que de forma consciente. Como podemos agir de forma extracotidiana, segundo Barba? Será que os *Viewpoints* podem ser uma ferramenta para descobrir esse extracotidiano? Na Relação Espacial, seria explorando os extremos das distâncias entre os corpos? Na voz, será que um caminho seja explorar os *Viewpoints* Vocais de forma avassaladora?

Para Anne Bogart, o ator tem que estar sempre em treinamento e os *Viewpoints* são as ferramentas desenvolvidas e praticadas no treinamento contínuo da SITI Company. Esse processo iniciado (e desenvolvido) desde o primeiro encontro é de elaboração de um repertório vocal/corporal a partir de um treinamento com os *Viewpoints*.

Em seguida, no oitavo encontro, objetivou-se: 8A Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* de espaço Arquitetura; 8B Despertar a sensibilidade e flexibilidade física e vocal a partir da relação estabelecida com a arquitetura; 8C Investigar uma possível relação da arquitetura com a voz e o corpo; 8D Explorar diferentes sonoridades a partir dos estímulos que a arquitetura oferece; e 8E Descobrir diferentes possibilidades vocais do uso da palavra através da exploração do *Viewpoint* Dinâmica em um diálogo por meio do exercício de dublagem. Destes, somente o último, praticamente, não foi citado nos relatos dos participantes. Vale destacar que as menções concernentes ao último objetivo indicaram, em sua maioria, a dificuldade em dublar e a “facilidade” em estar no lado oposto, ou seja, ser a pessoa que fala e não que dubla.

Brestoff (2010, p. 239-240) aponta que a arquitetura afeta não só os movimentos do ator, mas também suas sensações, despertando diferentes sentimentos e provocando estados físicos inusitados.

[...] o espaço pode dizer aos atores o que sentir e como se comportar. Se as paredes em um espaço são metálicas e cobertas com arame farpado, isso afeta as sensações e comportamentos dos performers, fazendo-os se sentirem intimidados e forçando-os a se afastar da presença fria e agressiva das paredes. Mas se as paredes são construídas com madeira de cerejeira e vasos de plantas estão arranjados perto delas, os sentimentos e comportamentos dos atores mudam. Sua respiração fica mais fácil e sua vontade de relaxar na sala aumenta. A natureza do espaço, sua arquitetura e móveis têm um impacto palpável sobre os performers. No exercício de Arquitetura, os atores se movem em qualquer tempo ou tomam qualquer forma em resposta aos objetos na sala (BRESTOFF, 2010, p. 239-240, tradução nossa³⁴)

Os atores participantes relataram essa afetação indicada por Brestoff (2010), como se nota, no seguinte excerto:

Duas coisas que senti bastante interessantes, foi me relacionar com a arquitetura e a estrutura toda da sala. No começo eu estava me relacionando próximo da estrutura, então se eu queria interagir com a parede eu ia lá. E depois com o tempo eu comecei a me relacionar a distância e isso foi muito legal. Eu queria me relacionar com aquele armário, então eu me relacionava daqui. Quando foi lembrado que a luz interferia e as pessoas interferiam também, dei um mergulho.

Outro participante referiu-se à inteiração com o espaço como se fosse um jogo, uma relação lúdica:

Eu acho que no início do exercício começamos bem mais contidos, e quando a gente assume que estamos em uma brincadeira e aceita que podemos se soltar e brincar com o espaço, acabam surgindo mais coisas e a gente começa a ficar mais livre tanto com a voz como com os objetos. Quando a gente entra nessa dinâmica de brincadeira conseguimos explorar mais.

Esse “jogo” com o espaço, de certa maneira, alude o corpo gerador de ações em um processo criativo, como afirma Storolli (2009, p. 58):

No processo artístico é o corpo gerador de ações que pode configurar o espaço de um processo criativo e vivenciar um estado de criação. No contexto do ato criativo o movimento é um componente contagiante, que pode viabilizar uma atmosfera de trocas e interações e conduzir a ações mais amplas. Se o movimento dá forma ao corpo, a cada movimento o corpo muda de forma. Muda seu estado, muda também sua relação consigo mesmo e com o entorno.

³⁴ [...] space can tell the actors what to feel and how to behave. If the walls in a space are metallic and topped with barbed wire, it affects the performers' feelings and behaviors, making them feel intimidated and forcing them away from the walls' cold and aggressive presence. But if the walls are constructed of warm cherry wood and potted plants are nestled near them, the actors' feelings and behaviors change. Their breathing becomes easier, and their willingness to relax in the room increases. The nature of the space, its architecture and furnishings, clearly has a palpable impact on performers. In the Architecture exercise, the actors move in any tempo or take any shape in response to objects in the room. (BRESTOFF, 2010, p. 239-240).

A mudança de estado, de relação consigo mesmo e com o entorno foi perceptível em vários relatos: “Quando eu via as pessoas interagindo com um dos objetos ou com a estrutura da sala, mesmo de longe, me afetava sempre de algum jeito”; “E senti que eu começava a criar umas personas a partir da voz que eu fazia e não fazer uma voz a partir de uma persona. Achei isso interessante de modo que comecei a imaginar o Andy Coffman fazendo aquelas vozes dele”; “Eu acho que a gente tem uma tendência de no começo ter uma preocupação estética. Da para ver quando uma pessoa está pensando muito para fazer o exercício. Quando se perde isso fica muito interessante”.

Eu acho que todos os exercícios que a nossa sala entrou no jogo, sempre foi a partir de alguma coisa em relação ao espaço. Para mim é muito raro que eu consiga me sentir livre para performar quando se foca em alguma coisa do corpo ou da voz. Mas quando se foca em alguma coisa relacionada ao espaço ou ao tempo, parece que as coisas vão fluindo devagar, mas vão fluindo. Quando a gente foca em alguma coisa externa conseguimos relacionar com tudo dentro do nosso corpo e no meio disso, a gente vai lembrando que temos outras coisas. Acho que essa parte da Arquitetura, do espaço é um ponto de início, uma linha de partida muito interessante para performar. Eu me permiti gritar. Estou treinando isso justamente para fazer isso musicalmente também. Quando a gente consegue entrar num estado performativo desses, é aí que eu consigo treinar esse grito.

Um dos excertos menciona o encontro dos desencontros promovido pela relação com o espaço:

Talvez seja um encontro ou um desencontro que se torna um encontro nessa relação com o espaço. Pensando nessa brincadeira que surge no exercício, até que ponto brincar é eficaz para descobrimento da sala? Quando você brinca você está mais cinestesicamente para reagir para sala. Mas penso que essa relação entre o corpo e o espaço pode ser duas mãos, no sentido de uma via externa/interna, que é o corpo reagindo ao espaço, ou interna/externa, de uma forma que o indivíduo transforme o espaço, como acontece nessa transformação da sala que você faz a mudança das coisas. Como você identifica esse caminho e qual caminho seria o mais interessante para um trabalho de criação? Porque, o que me vem, quando o estado de trabalho mais criativo é espaço para o corpo e quando se trabalha uma coisa mais destrutiva é uma ação do homem, no sentido de dominação do espaço, parece que é uma coisa mais interna/externa. Existe essa relação do espaço com o corpo, mas quando se torna catártico é que eu acho que fica complicado e o nosso exercício se tornou catártico. Isso eu acho complicado, porque você não está mais se relacionando com o espaço, você está além dele.

Nota-se que, novamente, o jogo³⁵, o brincar, o lúdico, o processo criativo, são evocados no que concerne à relação com o espaço. Depreende-se que a interação

³⁵ Considera-se pertinente mencionar a advertência de Romano (2005, p. 52): “Apenas quando o livre exercício da imaginação estiver presente, a técnica poderá encontrar seu caminho de refinamento. Por outro lado, a falta de domínio técnico será indício de um entendimento equivocado do princípio do prazer no jogo, igualmente perceptível quando o ator busca amparar-se excessivamente na formalização da voz e do movimento, ou quando perde a motivação e a alegria numa improvisação.

com o espaço se torna mais fluída a medida em que os participantes se projetam livremente no espaço disponível. A menção ao lúdico permite considerar que a leveza e liberdade presentes no brincar pode favorecer no desenvolvimento de uma ação e interação em determinados cenários.

Se por um lado, a relação com o espaço foi indicada como possibilidade de se brincar com o espaço, a dublagem, por sua vez, apareceu como um desafio aos participantes. Como se observa nos relatos: “No exercício da dublagem, acho que pelo o corpo do outro fica mais fácil descobrir novas formas de falar o texto. Chega uma hora no exercício que eu não sei se estou seguindo ou sendo seguido”; “Percebi que as ações físicas estavam mais livres no exercício, quando quem conduzia a cena era quem agia fisicamente, enquanto o outro apenas dublava com a voz”; “Para o exercício da dublagem, eu acho que é melhor a gente cair em uma interpretação caricata experimentando os extremos, do que a gente não tentar isso e continuar na Zona Cinzenta, no comum do cotidiano”.

Eu acho mais fácil encaixar a voz no movimento que vem antes, do que o movimento na voz. Acho difícil reagir fisicamente quando falam. Nesse exercício eu gosto de fazer a parte falada e odeio fazer a parte do movimento porque tem que ser muito rápida a resposta. Mas quando eu reagi com a fala para a pessoa que fazia o movimento, eu não achei tão difícil.

Assim como:

Eu acho que teve bastante exploração de possibilidades vocais, embora eu tenha percebido uma preocupação em acertar. Quando o outro ia fazer uma ação para eu reagir com a voz, eu ficava muito preocupado em acertar a dublagem, e isso talvez tenha barrado um pouco a exploração do exercício.

O fato de um participante emitir uma ação e outro, em consonância, dublá-lo revelou-se difícil, todavia, como afirma Brestoff (2010, p. 249, tradução nossa³⁶). “Este exercício nos ajuda a perceber que não estamos limitados a reproduzir com nossos movimentos o que as palavras já estão fazendo. Ao justapor palavra com movimento, liberamos significados que não são imediatamente óbvios”.

Então, as técnicas da tradição teatral são empregadas, a fim de encaminhar a vivência de atitudes diferentes do cotidiano, construindo um campo de operação para a interpretação que está situado entre o prazer infantil, o charme pessoal do ator, o exagero do melodrama e a grandeza da personagem trágica. Todas as técnicas, entretanto, dependem da habilidade comunicativa do ator para adquirirem vida e valor”. De maneira que se ressalta que a proposta de treinamento visava propiciar tanto o exercício da imaginação como o domínio técnico, por isso, os exercícios das dinâmicas foram repetidos inúmeras vezes.

³⁶ This exercise helps us to realize that we are not confined to duplicating with our movements what the words are already doing. By juxtaposing word with movement, we liberate meanings that are not immediately obvious. (BRESTOFF, 2010, p. 249)

No entanto, cabe questionar por quais razões usar a voz para significar a ação que não é proveniente de si mesmo foi considerado difícil pelos participantes? Deve-se pensar que, como comenta Storolli (2009, p. 157), a voz possibilita uma saída de si mesmo, mas como essa saída pode ser perpassada, favorecida pela ação do outro?

A voz nos possibilita sair de nós mesmos, nos lançando ao espaço circundante. Assim, este desalojar pode ser percebido como uma expansão dos limites do corpo, sua ampliação no tempo e no espaço. Sem outros recursos senão aqueles inerentes a ela própria, a voz é percebida como ação do corpo. Capaz de transbordá-lo no espaço, borrando seus limites, permeando outros corpos e objetos na sua trajetória. Compreendida assim, a voz é uma forma de movimento do corpo no espaço, fazendo parte do processo de co-construção deste, gerando espaço na medida em que o ocupa (STOROLLI, 2009, p. 157).

Neste sentido, o *Viewpoint* da Arquitetura é composto pelo espaço e tudo que ocupa esse espaço onde o *performer* vai trabalhar. Nele, a matéria sólida tem a ver com toda estrutura, textura. Como que diferentes texturas podem reverberar no corpo? Como é possível “dançar” com a Arquitetura? O que isso estimula? Se, inicialmente, se relaciona com uma coisa que está quente, de repente se encosta em uma coisa fria, como se reage? É correndo, se deslocando, berrando ou fazendo sons? Surgem formas e gestos (físicos e vocais) que podem originar um vocabulário e um repertório criativo.

O quanto essas texturas, densidades, formas e temperaturas da Arquitetura podem gerar algum tipo de movimento, de ação física ou vocal? Para explorar isso é preciso dançar com a sala, dançar com os objetos. Será que dançar com a sala é sentir os estímulos do próprio espaço e dos objetos que nele estão e responder a esses estímulos?

Durante a realização das dinâmicas, do oitavo encontro, assistiu-se certa catarse acontecendo. Os participantes estavam entregues e respondendo, propondo a partir dessa Arquitetura. Havia uma escuta extraordinária, um estado de presença cênica. Mais importante que isso, havia um trabalho de criação coletiva que não teve uma hierarquia, pois todos estavam colaborando. De modo que se comentou, após o término do encontro: supôs-se que seria difícil a relação com a luz, mas a partir do momento que trouxeram o projetor, foi sensacional, os participantes jogaram com a luz e ela se relacionou com a movimentação de todos. O item da arquitetura que pouco se relacionaram, foi as cores. Como é possível performar com as cores da arquitetura? Essa cor me estimula o que? Como o corpo dança com essa cor? Como a voz interage com essa cor? E, se outra cor chama mais a atenção, como reagir, o que fazer físico

e vocalmente? O início do exercício costuma ser mais difícil, há um processo de libertação, então, pode-se começar de forma simples, escolhendo um *Viewpoint* de cada vez para responder ao estímulo de tudo que está no espaço e estabelecer um jogo, como por exemplo, o Andamento. Não é preciso usar todos os parâmetros desde o início. Quando se tem dúvida do que fazer no treinamento de *Viewpoints*, se deixe ser feito, não se preocupe em propor alguma coisa o tempo todo, esteja aberto a receber os estímulos e reagir.

Coube indagar: O quanto se entra em um espaço de julgamento de como se está performando? O quanto se psicologiza as reações aos estímulos da Arquitetura? Quantos questionamentos do tipo, “o que eu vou fazer”, “como que vou criar”, cria-se durante a *performance*? O quanto essas inquietações estagnam o fluxo criativo? Haveria diferença se apenas recebesse e reagisse aos estímulos, sem julgamento?

Considerando tais aspectos e fatos é possível deduzir que os *Viewpoints* vocais são ferramentas que podem trazer uma expressividade de forma consciente e ao mesmo tempo espontânea. Anne Bogart propõe a necessidade de se sair da zona cinzenta, tanto corporal como vocalmente. Por sua vez, Eugênio Barba fala sobre utilizar técnicas para atingir o “extracotidiano” como linguagem artística. O que Bogart chama de Zona Cinzenta é o cotidiano, o “meio do caminho” em uma prática. Quando se pratica os *Viewpoints* usando os extremos, pode ser que fique mais caricato (como sinalizou um dos participantes). A princípio, o exercício da dublagem objetiva ensinar o ator a explorar diferentes possibilidades de sua voz e seu corpo. A partir daí, quando o ator precisa construir um personagem ou uma cena, ele tem um leque maior de possibilidades vocais e corporais para escolher, inclusive se quiser optar por uma linguagem mais caricata. Brincar com os extremos dos *Viewpoints* não necessariamente é atuar em uma linguagem caricata, mas sim exercitar a exploração de diferentes possibilidades. Os extremos não costumam fazer parte do repertório do ator no dia a dia. A prontidão para se ter uma Resposta Cinestésica usando os extremos e abrir diferentes possibilidades de escolhas, é sempre muito menor do que reagir de forma cotidiana. Esses exercícios servem para que os estudantes-atores possam estar livres de amarras e possam brincar com os extremos na hora que for preciso, pois a tendência é ir para a Zona Cinzenta. Para que esses extremos se tornem uma Zona Cinzenta é necessário mudar o padrão já utilizado e conhecido do ator, pois essa vivência do treinamento foi apenas um pequeno recorte do que

acontece no dia a dia e esse “dia a dia” costuma determinar o comum, o padrão, o cotidiano.

Esses exercícios realizados no treinamento são apenas um momento (direcionados e supervisionados), para que em outros momentos de composição artística, essas ferramentas estejam disponíveis ao alcance dos participantes. Este treinamento de certa maneira serve para alimentar o Corpo-Memória, que segundo Grotowski, são todos os impulsos internos codificados no ser e que se acumula ao longo da vida. São esses mesmos impulsos que conduzem a voz. O Corpo-Memória, de quem não possui o ofício do artista se torna limitado artisticamente, uma vez que prática usa, somente, ações cotidianas.

No encontro posterior – nono encontro – os objetivos foram: 9A Garantir a familiaridade com os *Viewpoints* já trabalhados e sensibilidade em relação ao uso deles em conjunto; 9B Vivenciar uma improvisação com criação coletiva espontânea a partir do manejo de todos os *Viewpoints* praticados; e, 9C Investigar uma possível organicidade voz/corpo através do uso pleno dos *Viewpoints*.

Antes de expor os principais excertos selecionados durante a análise de conteúdo cumpre efetuar uma observação. O nono encontro compõe, em específico, 75% do treinamento proposto, deste ponto em diante alguns aspectos já estão solidificados nos participantes e os próprios já se encontram aptos a fazer junções dos *Viewpoints* já trabalhados nos encontros anteriores, bem como, são capazes de improvisar. Inicialmente, destacou-se que havia um processo pressuposto tanto pelo pesquisador como pelos participantes nos primeiros encontros, os quais foram se transformando no decorrer de cada dinâmica, principalmente a partir do meio do treinamento. Faltando apenas 25% para a conclusão da proposta notou-se que o processo de treinamento passou a ser vivenciado, ou seja, o processo foi efetivado durante a vivência, para ser preciso no termo, os participantes tiveram, essencialmente, uma experiência com os *Viewpoints*, como demonstrarão o relato. Em suma, constata-se a transição do pressuposto ao efetivo.

Antes a gente travava muito com a voz, era uma coisa bem coletiva. Nós tínhamos esse pudor em outras aulas, mas nós fomos nos soltando e hoje eu não consigo mais imaginar a gente fazendo esses exercícios de *Viewpoints* sem o uso da voz, sem soltar algum som.

Um participante comparou o desenvolvimento do treinamento em *Viewpoints* com o treinamento esportivo:

Eu acho que quando não tem um espetáculo ou uma montagem, você fica sem um direcionamento. Se tivéssemos um espetáculo para montar no final do ano e estivéssemos trabalhando, talvez não escolheríamos todos o *Viewpoints* para focar. Mas eu acho que essa prática que estamos fazendo trabalha algo essencial que é deixar o corpo e a voz do ator disponível e isso é importante, independente do espetáculo que você fizer. Comparando com a educação física, não há treinamento físico que vai te deixar bom em todos os esportes. Se você é um jogador de futebol você tem um treinamento específico para o futebol, se você é um lutador de boxe tem um treinamento específico para o boxe. Em compensação há exercícios físicos que tanto o jogador de futebol como o lutador de boxe fazem porque tem um trabalho corporal necessário para ambos os esportes. E tanto para o ator como para o atleta, quando chega a hora de vir um espetáculo para o ator ou uma competição para o atleta, estes têm uma bagagem que os deixam prontos para agora poderem fazer um trabalho mais direcionado, sendo que eles têm todo um trabalho anterior que foi muito importante. Outra coisa que eu acho que aqui trabalhamos é a reação, que nos permite fazer um drama, um musical, cinema, publicidade. A reação é muito importante e a gente não tem o costume de trabalhar a reação, a gente fica muito preso na nossa ação, como por exemplo: a fulana me chama de um jeito, eu reajo olhando para ela de uma maneira, se ela me chama de outro jeito e eu reajo olhando da mesma maneira, significa que eu não reagi, que eu não estava aberto e meu corpo não estava disponível. Então eu acho que os *Viewpoints* ajudam muito nisso.

As colocações de Wachowicz (2006, p. 110) corroboram com essa percepção, ao afirmar que:

No treinamento *Viewpoints* podemos aprender sobre cognição, a perceber mudanças ao redor, aprender diferentes formas de observar o mundo, podemos nos adaptar a condições modificadas em segundos, memorizar movimentos, ampliar a atenção central e periférica, e isso amplia o entendimento no nosso próprio corpo.

Essa percepção acerca das mudanças foi indubitável, principalmente no que tange à organicidade voz/corpo, conforme se lê:

Acho que essa voz que está saindo mais orgânica, ela vem muito por conta do trabalho corporal no qual a gente vem fazendo. O primeiro semestre que tivemos aula com outro professor de voz, a gente veio de um lugar, no qual cada um sabe sua história, em que o corpo está presente de acordo com a história que cada um viveu e com suas experiências que estão gravadas no seu corpo, e isso são couraças musculares ³⁷ que se chamam, pois são

³⁷ O participante menciona as couraças musculares referindo-se, indiretamente, ao conceito desenvolvido por Wilhelm Reich, o qual afirmava “[...] a couraça é a forma na qual a experiência infantil é preservada como obstáculo ao funcionamento” (REICH, 1975, p. 153). Reich considerava que as repressões sofridas pelos seres humanos na infância os enrijeciam na vida adulta. Como esclarece: A irrupção no campo biológico é muito mais completa e carregada de energia, quanto mais completamente tratamos não só as atitudes de caráter, mas também as atitudes musculares correspondentes. Isso faz com que uma parte do trabalho seja desviado dos campos psicológicos e caracterológicos para a dissolução imediata da couraça muscular. Já está claro há algum tempo, naturalmente, que a rigidez muscular, onde quer que apareça, não é um “resultado”, uma “expressão” ou um “acompanhante” do mecanismo de repressão. Na análise final, eu não podia livrar-me da impressão de que a rigidez somática representa a parte mais essencial do processo de repressão. Todos os nossos pacientes contam que atravessaram períodos na infância nos quais, por meio de certos artifícios sobre o comportamento vegetativo (prender a respiração, aumentar a pressão dos músculos abdominais, etc.) haviam aprendido a anular os seus impulsos de ódio, de angústia ou de amor. [...] É precisamente o processo fisiológico de repressão que merece a nossa maior atenção. Não deixa nunca de ser surpreendente o modo como a dissolução de um espasmo muscular não só libera

tensões que ficam no corpo e que vão se desbloqueando a partir do momento que você começa a praticar alguma atividade corporal. Estou sentindo que, pelo menos para mim, algumas couraças que eu tinha estão se desfazendo por conta das atividades e por isso a voz sai mais fluida, porque o corpo está mais disponível e mais livre de tensões, então a voz sai espontânea.

Além da espontaneidade tem-se também a explosão de questionamentos e reflexões acerca da própria atuação:

Quando estamos cansados de fazer o exercício vamos para o lugar do ‘foda-se’ e eu senti que nós usamos esse lugar a nosso favor, pois reagíamos com muita prontidão, de uma forma mais espontânea e que contaminava todo resto do grupo. Teve uma hora que estávamos todos rindo, mas que começou com uma risada descompromissada e que contagiou todo o grupo. Ficou claro para mim a ideia da ação ou reação vinda de um impulso verdadeiro muito pessoal. Também pensei muito sobre o Jo-Ha-Kyo durante o exercício. Quando íamos caminhando para o Kyo, era como se estivéssemos seguindo uma linha que nos fazia entender que a gente ia para o Kyo, e quando estávamos quase parando, alguém fazia algo diferente que dava início a outra coisa, outro Jo que começávamos a fazer. Me veio a pergunta: isso foi realmente um Kyo ou a transição foi tão rápida que nem o Kyo teve? Será que essa transição também fez parte do Ha? Fiquei pensando se a gente cortou essa linha de ação que estávamos terminando com a outra linha de ação que a gente começou ou se foi apenas uma continuação.

Os questionamentos são pertinentes por conta das inquietações suscitadas no participante. Vale elucidar, como explica Barba (1994, p. 103): “[...] o jo-ha-kyu não é propriamente uma estrutura rítmica, mas sim um pattern do pensamento e da ação. Em nível macroscópico é uma clara articulação técnica, mas, superado um certo limiar, transforma-se num ritmo do pensar”.

Durante os exercícios houve quem tomasse à direção oposta à ação do grupo:

Uma coisa que eu fiquei pensando hoje, é que quando a gente se afeta pelo outro, podemos nos afetar fazendo algo parecido que componha, como podemos fazer o oposto também. Teve uma hora que todos emitiram o som de ‘Ahhh’ e quando eu percebi isso, eu fiz um ‘Uhhh’. Então, fiquei pensando que eu posso me contrapor ao coletivo e isso é uma forma de composição.

Não faltou quem comparasse um encontro com o outro, citando a diferença entre o oitavo e o nono encontro:

a energia vegetativa mas, além disso e principalmente, reproduz a lembrança da situação de infância na qual ocorreu a repressão do instinto. Pode dizer-se que toda rigidez muscular contém a história e o significado da sua origem (REICH, 1975, p. 153). Reich (1982) ainda alerta que as crianças sob influências de culturas patriarcais podem começar a se encorajar a partir dos quatro ou cinco de idades. Esse fechamento em couraças pode alterar a voz, como o próprio Reich explica ao relatar os efeitos da repressão do impulso de chorar: “A sua voz é habitualmente baixa, monótona ou ‘diluída’”. Essa atitude pode também ser observada em nós mesmos. Suponhamos estar dominando um impulso de chorar. Os músculos do assoalho da boca se tornam muito tensos, a musculatura inteira da cabeça fica em estado de tensão contínua, o queixo é forçado para a frente e a boca se aperta. Nessas condições é inútil tentar falar alto e com voz ressoante [...]”. (REICH, 1975, p. 155). Vale enfatizar que a presente dissertação não teve qualquer propósito de examinar e/ou considerar as chamadas couraças formuladas por Reich, contudo, assume-se que o assunto se revelou passível de vir a ser um objeto de estudo aos interessados no tema dos *Viewpoints*.

Diferente do encontro passado em que exploramos a Arquitetura e vivemos uma catarse maluca, hoje havia uma consciência mais alicerçada. Até mesmo uma consciência do tipo 'isso que estou fazendo é o *Viewpoint* tal', não um negócio cabeçaço do tipo 'agora vou usar o *Viewpoint* espacial', mas estar fazendo e reconhecer o que está sendo usado.

Um dos traços mais marcantes, de certo modo, colocado como impeditivo é a presença do pensamento, da racionalização, o pensar em como fazer. Os participantes mencionaram em diversos momentos que quando pensavam no que deveriam ou gostariam de fazer sentiam dificuldades em realizar a ação. Essa oposição, respeitada às proporções, entre espontâneo e racional tem se revelado como o ponto central na progressão do processo efetivo, isto é, a transição e/ou a saída da racionalização para a liberação integral e orgânica do artista. O excerto, a seguir, sinaliza como o “pensar demais” pode trazer limitações aos atores:

Eu sinto em todo mundo que quando pensamos muito sobre o que estamos fazendo e o que íamos fazer durante o exercício, isso acabava limitando a gente. Mas hoje eu senti que estávamos conscientes, era um consciente que não estava nos prendendo, pois sabíamos o que estávamos fazendo ao mesmo tempo a gente só estava se deixando levar. Era uma consciência que vinha e ia embora. Quando fazíamos uma ação, tomávamos consciência do que estava acontecendo, víamos aquilo de fora, mas essa consciência se afastava para que a gente pudesse apenas reagir.

Fica evidente que racionalização (pensar demais) é diferente de como consciência como frisou o participante. Outros relatos reforçam essa perspectiva: “Eu acho que é mais uma consciência da sensação e reação do corpo que gera a ação, e não um processo mental de julgamento do tipo ‘o que vou fazer’ e ‘o que devo fazer’”; “O problema surge quando você acredita que precisa saber o que vai fazer senão não vai fazer. A partir do momento que você acredita que precisa pensar, ou então não vai conseguir fazer nada, isso se torna um problema”; “A mente e o corpo são interligados, acho que tem que deixar os dois trabalharem em confluência e não priorizar um e esquecer do outro, porque a memória que temos também é guardada no corpo que tem consciência”.

Olhando de fora, parecia que o grupo estava em outro universo, não parecia que tinha uma coisa racional acontecendo. Pensei em entrar no exercício devagarinho, só que comecei a receber os impulsos da galera e sem perceber eu já estava no meio interagindo com o grupo. Foi muito rápido e orgânico.

Como declara Wachowicz (2016, p. 106): “O trabalho foca em se estar consciente dos múltiplos estímulos que acontecem durante a improvisação em grupo, experimentando as conexões que são criadas com outras pessoas e aprende-se como criar tais conexões”.

Após o término dos exercícios o pesquisador teceu comentários quanto à atividade, aqui indicados como constatações. Percebeu-se que durante a realização do exercício os participantes conseguiram usar todos os *Viewpoints*, elencando-os no momento propício, bem como reagiram de maneira cinestésica e potencializaram uma criação coletiva. Observou-se que existiu uma presença da voz na dinâmica, demonstrando que a exploração vocal a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints* pode ser realizada em um treinamento. Foi a primeira vez que o pesquisador presenciou um treinamento com *Viewpoints* quem usasse a voz de forma tão potente como a que os participantes utilizaram. O processo de desconstrução corporal do artista cênico tem a ver com o dissipar de amarras, de julgamentos, de padrões de comportamento e engessamentos codificados em no corpo e que foram se acumulando ao longo da nossa vida. Se a voz é uma extensão do corpo, segundo Grotowski e Barba, o mesmo processo pode acontecer com ela. O bebê tem toda liberdade de se expressar vocalmente, soltando sons aleatórios sem ser julgado. A partir do momento em que surge a oralidade, a vocalidade passa a ser abafada e julgada, falecendo e perdendo espaço para a voz falada. A expressão corporal e vocal passa a ser limitada com o que é permitido, porém a voz é mais invasiva no momento no qual ela é capaz de invadir o espaço pessoal do outro, tocando-o como se fosse uma mão invisível. Acredita-se que o ator deveria ter uma disponibilidade corporal e vocal maior do que pessoas comuns, pois só quem sofre um processo de humanização numa dimensão muito mais profunda de si mesmo, resgatando o que há de mais primitivo em si, é capaz de se libertar das amarras e julgamentos que limitam o fazer artístico. Os exercícios praticados tiveram como um dos objetivos que o ator resgatasse uma ludicidade vocal, uma vocalidade que surge de forma espontânea e que a humanidade tende a perder desde a infância.

O Jo-Ha-Kyo, que se fez presente no exercício, é uma estrutura importante para entender quando e como alguma coisa acontece cenicamente. Dessa forma, quando ocorre um ápice, tem-se consciência de como potencializá-lo, o que também foi notado no encontro, pois se vislumbrou uma consciência coletiva em relação ao Jo-Ha-Kyo.

Espera-se que este treinamento com os *Viewpoints* tenha proporcionado enriquecimento aos corpos-memória dos participantes. Os exercícios propostos serviram para que os envolvidos adquirissem consciência do que é estar na “zona cinzenta”. É essa consciência que permite ao ator explorar os extremos dos

Viewpoints e sair desse espaço, desse tempo cotidiano/confortável, é o oposto do “extracotidiano”. Se você praticar o “extracotidiano” nos exercícios, mais tarde, no momento de uma composição cênica, não haverá o medo de se arriscar e explorar os extremos porque corpo memória já os assimilou, aumentando o leque de possibilidades de escolhas. E se caso se optar em não usar, em uma composição esses extremos, não será mais por medo, mas sim por uma opção estética consciente.

No encontro posterior – décimo – os objetivos foram: 10A Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* vocal Altura; 10B Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir do *Viewpoint* vocal Altura; 10C Explorar as diferentes sonoridades da palavra por intermédio do uso do *Viewpoint* Altura por meio de dinâmicas em duplas e em grupo; 10D Exercitar a Resposta Cinestésica em uma improvisação do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht via escuta da leitura desse texto; 10E Investigar uma possível vocalidade a partir de estímulos vocais externos; e, 10F Refletir sobre como que a voz, o corpo, a escuta e o jogo que se instaura, podem ser estímulos para o despertar de sensações, emoções, sentimentos e a criação de relações sensíveis.

Por meio da análise de conteúdo evidenciou-se que o relato de um dos participantes contempla o alcance de todos os objetivos do encontro, cujo excerto é apresentado, a seguir:

Hoje foi o encontro que mais gostei porque me senti muito livre durante os exercícios, por mais que tivessem indicações a serem seguidas, percebi que tudo saía mais fluido. Achei muito legal o exercício do maestro da voz porque nele eu senti uma coisa criativa muito interessante. As coisas que apareceram no meio da minha voz, mesmo quando eu estava apenas projetando, subindo e descendo o tom, me surpreenderam. Surgiram na voz coisas criativas e interessantes para personagens. No outro exercício, quando eu estava no jogo produzíamos sons, então não conseguia ouvir tudo que o outro grupo falava, mas mesmo a pequena coisa que a gente escutava a gente acabava usando. A oralidade intervia muito rápido, pois eu não parava e pensava, apenas reagia.

A relação com o grupo também foi mencionada: “Eu senti que o grupo que performava também influenciou o nosso grupo que lia o texto. Uma coisa foi influenciando a outra mesmo a gente achando que ninguém estava entendendo ninguém”; “Teve uma hora que o grupo da vocalidade ficou mais silencioso, e isso acarretou que o grupo da oralidade começasse a falar o texto sussurrando”.

Eu senti que, embora a instrução fosse que quem lesse o texto comandasse a performance, isso se inverteu e quem estava lendo o texto, também se influenciou pelos movimentos do outro grupo. Eu via alguém pulando e minha fala se alterava para mais rápida. O jogo se tornou uma via de duas mãos.

Sem dúvida, houve cinestesia aliada à conscientização entre os participantes, conforme indicam os trechos destacados dos *feedbacks* emitidos logo após o encontro. Essa resposta cinestésica pode ser associada às considerações de Martins (2005, p. 49-52):

O ator é criador de suas ações físico-vocais, criador da forma com que enunciará o texto integrado às suas movimentações corporais, portanto, ele deve ser potencializado para explorar as diversas possibilidades de criar sonoramente ritmos, intensidades, alturas, ressonâncias vocais. A partir da forma com que o ator utiliza seu corpo-voz serão geradas determinadas qualidades sonoras no ato artístico [...] Para tanto, a preparação do ator envolve exercícios vocais integrados a movimentos corporais, cujos objetivos são desenvolver a consciência corpórea na criação de ações físico-vocais, nas formas como são concretizadas fisicamente o imaginário sobre as ações da personagem.

Os *Viewpoints* Vocais partem do olhar de parâmetros que a Anne Bogart estruturou. Faz-se importante praticá-los para que se abram possibilidades expressivas e, a partir daí descobrir sensações, emoções e sentimentos. Essa prática se dá pela relação entre a voz/corpo com a técnica que aborda os parâmetros de tempo e espaço no corpo e na voz. O jogo cênico, tanto com uso de um texto como apenas fisicamente, pode desencadear sensações, emoções e sentimentos. No décimo encontro trabalhou-se com os *Viewpoints* usando um texto, o qual era lido pela metade do grupo enquanto a outra ouvia e jogava, reagindo a essa escuta. Essa leitura se refletiu no jogo vocal e físico do outro grupo, disparando sensações, emoções e sentimentos. Quem estava de fora lia o texto explorando os *Viewpoints* Vocais, tinha a oralidade como motor, e quem estava dentro tinha a escuta como motor e reagia física e vocalmente com todos os parâmetros de tempo e espaço.

Constatou-se que os participantes realmente entenderam o que é escuta extraordinária, o que é reagir e não se preocupar em ter que criar, pois se estiverem em estado de prontidão estarão a criar. Bem como, se observou o uso livre e espontâneo da voz e como ela realmente interferiu nas práticas de forma que os envolvidos se apropriaram como um recurso para ser um disparador de improviso e criação. Os participantes tinham uma escuta atenta, mas como seria ter uma escuta mais organizada de forma a transformar um exercício de improviso em um produto cênico? Como seria interagir vocalmente de forma mais “refinada”, sem atrapalhar a escuta do texto que estava sendo falado no outro canto? Além de afetar o outro e se deixar ser afetado, como é possível instaurar uma sintonia fina dentro do jogo de modo que o evento seja capaz de direcionar o foco do público? Jorge Dubatti, no livro *O*

Teatro dos Mortos, diferencia a teatralidade teatral da social. Ele afirma que a “teatralidade social” envolve todas as estratégias usadas para organizar o olhar do outro, ou seja, um evento de um bebê que chora para pedir comida tem “teatralidade social”, mas ainda não é teatro. Assim como, quando uma pessoa que é assaltada e berra para pedir socorro, vê-se uma “teatralidade social”, que também não é teatro. A teatralidade do teatro, além de ter as estratégias para se organizar o olhar do outro, possui também a *poiésis* que é o ente poético criado a partir do acontecimento e da ação teatral. O que os *Viewpoints* têm a ver com teatralidade? Todos esses parâmetros também servem como estratégia para organizar o olhar do outro, além de serem ferramentas catalizadoras de *poiéses*. Então, como é possível utilizar esses parâmetros vocais para organizar o olhar do outro ao mesmo tempo em que produz um ente poético? No exercício aconteceu uma nova catarse e existia também uma organização. A voz estava presentificada no exercício, e por ocupar um espaço maior do que o corpo, gerou uma catarse maior, beirando um estado de possessão. Não se acredita que os participantes atingiram esse estado de possessão, pois havia uma organização, uma escuta mais consciente e sem dúvida, a instalação de uma *poiésis*.

No penúltimo encontro – décimo primeiro – antes da apresentação do exercício cênico, os objetivos foram: 11A Criar uma base de vivência e consciência do *Viewpoint* vocal Timbre; 11B Despertar a sensibilidade e flexibilidade vocal a partir da prática do *Viewpoint* vocal Timbre; 11C Explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso do *Viewpoint* Timbre; 11D experimentar e investigar timbres. Alturas, velocidades e volumes que surgem a partir de exercícios coletivos que envolvem os *Viewpoints* físicos; e, 11E explorar as diferentes sonoridades da palavra através do uso dos *Viewpoints* vocais com a partitura de um trecho do poema “A Infanticida Maria Farrar de Bertold Brecht, feito em duplas.

Aproximando-se o fim do treinamento ficou cada vez mais explícito que o processo instaurado na proposta havia se efetivado, como demonstram os excertos, a seguir: “Acho que essas aulas [referindo-se ao treinamento] trazem um repertório que vai virando automático usá-los em outras aulas ou em outros trabalhos cênicos”.

Achei que foi muito mais fácil fazer o exercício pela segunda vez. Ficamos mais à vontade e brincamos mais na segunda vez, no sentido da voz caminhar junto com a partitura corporal, com o que a imagem das formas nos trazem para falar o texto. Na primeira vez eu estava muito cabeça soltando a voz e na segunda, quando eu me mexia, a voz já saía mais de acordo com o movimento...o corpo modificava minha voz.

Esse exercício se baseia na proposta de justaposição em que Bogart e Landau (2017) propõem que: “O texto é conjugado ao movimento para criar tensão e justaposição. O texto e o movimento tornam-se altamente legíveis por meio da diferença de cada um” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 159).

Nesse mesmo sentido Grotowski (2010) aponta como “caminho negativo” a subtração de signos, a eliminação de elementos do comportamento habitual que obscurecem o impulso puro. Uma das estratégias do “caminho negativo” é explorar com exercícios as contradições entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação etc.

Em termos de técnica formal, não trabalhamos com proliferação ou acúmulo de signos (como as repetições formais do teatro asiático). Ao contrário, subtraímos, procurando a destilação dos signos, eliminando aqueles elementos do comportamento “natural” que obscurecem o impulso puro. Uma outra técnica que ilumina a estrutura escondida dos signos é a contradição (entre gesto e voz, voz e palavra, palavra e pensamento, vontade e ação etc.) – também aqui tomamos o caminho negativo (GROTOWSKI, 2010, p. 107).

Contudo, mesmo com os avanços testemunhados ao longo do processo, ainda se fez vigente a observação de relatos concernentes à dificuldade: “Eu senti que era mais difícil começar, mas depois que começava ia tranquilo. Eu estava mais preocupado em começar o movimento junto do que a voz em si”;

Acho que a dificuldade é de corporificar o estímulo, no sentido de absorver a informação e transpô-la no corpo. Uma coisa é você seguir uma instrução, outra coisa é você ter consciência desse estímulo que está vindo pelo corpo. É preciso corporificar a teoria e não só seguir por impulso ou por razão.

Bem como:

Achei muito legal quando o colega pediu para falar em um volume muito alto e com a voz muito grave. Isso é muito difícil, mas é muito legal brincar com isso e perceber o quanto você consegue manter na voz essas indicações. Eu muitas vezes perdia e tinha que voltar. Falar lento e agudo também foi muito difícil para mim.

As dificuldades mencionadas, possivelmente, aconteceram por causa da falta de prática do uso desses parâmetros de forma específica e pontual, como ocorreu no treinamento, um *Viewpoint* de cada vez para juntá-los aos poucos. O exercício do ator é contínuo e lógico que quanto mais aulas fazemos com essas práticas, mais temos capacidade de adquirir esse repertório e usar de forma espontânea e profissional. Acredita-se que uma grande satisfação em ser ator/atriz é poder experimentar várias técnicas vocais, se apropriar delas e usá-las de acordo com a necessidade.

No exercício de improvisação a partir do texto Maria Farrar, nos momentos das pausas, os participantes foram orientados a pensar no trajeto percorrido, na forma do

corpo e na relação espacial que havia sido instaurada. Isso é um momento de trabalho racional para o ator memorizar a sua criação e depois continuar o jogo. Na última vez que repetiram o exercício, sentiu-se que havia um ganho de organicidade e corporificação dos estímulos da fala e das ações, de forma que o que estavam fazendo parecia uma cena pronta.

Testemunhou-se que quando uma atriz começou a rodar e a voz dela se transformou e ganhou uma nova qualidade; bem como quando estavam em uma forma e o texto era falado com uma intenção vinda dessa forma e quando o movimento surgia a partir da fala que motivou a voltar o movimento.

Conforme expõem, Oliveira e Ribeiro (2019, p. 291):

O processo de aprendizagem baseado em vivenciar a experiência caracteriza-se também pela postura não hierárquica entre professor/diretor e aluno/ator, com a desconstrução de ideias de certo e errado em cena ou de aprovação e desaprovação por um olhar externo.

Neste sentido supõe-se que este processo de aprendizagem esteve presente no decorrer do treinamento, como os relatos até o momento relevam e o último encontro antes da apresentação do exercício cênico confirmam.

O décimo segundo encontrou objetivou: 12A Reconhecer um processo de criação cênico a partir de uma improvisação estruturada nos *Viewpoints* físicos e vocais com o uso do poema “A Infanticida Maria Farrar” de Bertold Brecht; 12B Identificar as possibilidades expressivas vocais a partir da exploração dos *Viewpoints* físicos e vocais no processo de criação cênico; 12C Abordar, investigar e descobrir possibilidades expressivas vocais/corporais que surgem de um impulso verdadeiro e apresentar um texto a partir dos parâmetros dos *Viewpoints* e não por uma análise psicológica ou linguística da obra; 12D Reconhecer a importância de uma vivência de um processo de exploração vocal/corporal conduzido a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints*; 12E) Reconhecer uma consciência voz/corpo adquirida durante todo o processo; e, 12F) Reaplicar o questionário “Tópico-guia”.

Apesar de ser o último encontro antes da apresentação do exercício cênico, este serviu para solidificar todos os conteúdos que foram abordados ao longo dos encontros anteriores, de modo que, por se tratar do *feedback* final dos participantes, os relatos foram, significativamente, maiores. Buscou-se, por meio da análise de conteúdo, concentrar-se nos pontos mais primordiais, o que reduziu em partes a extensão dos excertos, mas que não poderiam ser reduzidos ainda mais. Vale

mentonar que neste ponto do treinamento supõe-se que o processo instituído logo no primeiro encontro foi efetivado de maneira plena.

Os participantes relataram o quanto os *Viewpoints* os auxiliaram a superar suas próprias dificuldades em relação a voz e a organicidade voz/corpo, como se lê:

Eu sempre fui muito travada no quesito voz e para mim sempre foi muito difícil de acessar esse lugar de andar e fazer um som, fazer um movimento com som. Hoje eu fiquei muito surpresa que desde a primeira caminhada eu já estava conseguindo acessar a minha voz muito mais fácil. Então para mim, na hora que eu deitei no chão falando o texto da Maria Farrar eu pensei “caraca, eu estou mesmo fazendo isso...nunca imaginei que eu ia fazer isso”. E isso vem muito dos *Viewpoints* mesmo, porque também eu estou levando essa pesquisa para o trabalho da professora Lúcia, na cena. Então, isso de pensar na voz está me ajudando muito porque é muito difícil essa emissão em um lugar que eu preciso deixar minha voz. E mesmo a distribuição no espaço para pensar na projeção está me ajudando muito fora da matéria. Para mim sempre foi muito difícil a parte de corpo por causa do meu joelho, mas na parte vocal eu sempre tentei entrar e foi uma coisa que me ajudou muito pegar a voz sem pegar um pouco do corpo.

Outro relato indica como a presença do corpo era notória em comparação à voz e a organicidade entre ambos:

A voz sempre foi uma questão para mim, pois eu não venho do teatro e sim da dança, então o corpo é uma coisa muito mais fácil para eu desenvolver. Quando cheguei aqui a voz era uma coisa muito difícil, tanto que no primeiro ano, nas aulas de voz, eu não conseguia deixar a voz orgânica com o corpo e me movimentar e soltar palavras de forma orgânica. Nas primeiras aulas suas, começamos a explorar a voz e a gente ia caminhando para uma coisa e no fim estávamos explorando corpo com voz com os *Viewpoints* e pela primeira vez eu consegui fazer isso e fiquei muito empolgada. Eu consegui explorar muito a minha voz junto com o corpo de forma bem orgânica. Eu entendo que a repetição de exercícios é necessária, pois eu percebia coisas novas a cada vez que se repetia, mas as vezes era um pouco maçante para mim. Ainda tenho dificuldade de levar esse conteúdo para a cena.

Se de um lado o uso da voz foi indicado como difícil, o inverso foi mencionado em relação ao corpo:

Acho que tenho muito mais facilidade de usar o corpo para produzir a voz, dar um impulso e a voz sair, do que da voz para o corpo. Mas isso não anula que seja possível o impulso da voz ir para o corpo. Acho que uma facilidade não é uma exclusividade. Então, eu tenho procurado um pouco isso. De fato, eu acho que o *Viewpoints* traz uma liberdade, pois ele proporciona tantos caminhos que a gente pode traçar a partir dele e pode ajudar pessoas que tem dificuldades com muitas coisas.

A organização do coletivo também foi mencionada como um elemento propiciado pelos *Viewpoints*:

Eu acho que os *Viewpoints* foram muito interessantes para construir um coletivo. De alguma forma a gente conseguiu estabelecer um coletivo que estávamos tentando, mas começou a ser mais orgânico em termos de se conectar. No começo, eu fiquei muito empolgada com os *Viewpoints*, adorei todas as técnicas e tudo que estávamos fazendo, mas sinto que na metade do semestre parecia que eu não estava saindo do lugar. No início a gente não

sabia direito as separações dos *Viewpoints*, qual era da voz, qual era do corpo, e fazíamos tudo misturado. Em cada dia ressaltava o *Viewpoint* que estávamos trabalhando, mas parecia que todo dia a gente estava trabalhando com todos os *Viewpoints*, mas pensávamos melhor em um.

Para outra participante os *Viewpoints* eram novidade:

Eu achei muito interessante trabalhar com os *Viewpoints* sendo que nunca tinha escutado antes sobre. A voz é uma questão para mim e na hora de usar com o corpo e colocar em cena, eu sinto que eu faço a mesma coisa. Eu senti muita dificuldade de soltar a voz no momento que estava me mexendo, parecia que nada saía orgânico para mim. Depois de muito tempo fazendo alguns exercícios às vezes saía alguma coisa que era orgânico, mas daí eu já voltava a pensar sobre ela e estragava tudo. Eu gostei muito do trabalho com os *Viewpoints* porque com ele eu senti conectado [...] corpo e voz e antes eu sentia bem desconectado. Através dos exercícios eu consegui sentir uma conexão e trazer uma coisa mais fluida. Ainda tenho dificuldades de levar a técnica para a cena, embora eu já consiga enxergar possibilidades que ajudam na criação da partitura vocal. [...]Gostei muito do exercício do regente da voz porque me vieram muitos personagens na cabeça possíveis. Vieram timbres diferentes, mesmo trabalhando só com o falar mais alto e falar mais baixo no volume [*feedback* referente ao encontro 11]. Tiveram momentos que eu fiquei cansada de repetir alguns exercícios, mas senti que isso foi um ponto para mim, pois me trouxe para uma situação de tentar me renovar e eu gostei. Houve aulas que essa sensação de cansaço me trouxe outras coisas diferentes positivas e tiveram momentos que eu fiquei cansada e não consegui resolver com minha criatividade. A gente passa por muitas coisas diferentes no semestre e nunca paramos para ver uma coisa realmente e se aprofundar nela para entender. Eu senti que a gente chegou em um momento de consciência. No começo a gente ‘brisou’ bastante fazendo os exercícios e que a partir de um certo momento a gente começou a falar um pouco mais objetivamente sobre o trabalho dos *Viewpoints* que se tornou consciente. Eu senti em todos nós esse trabalho com os *Viewpoints* se tornar consciente. Outra coisa foi que minha voz sempre terminava rouca na maioria das aulas e de um momento para cá ela só terminava rouca no final se eu tivesse acordado com ela ruim, não era o exercício que tinha afetado. Eu consegui sentir mais consciência vocal com o *Viewpoints* de forma que eu não me machucava no final das aulas.

A menção dessa participante transcende o décimo segundo encontro na medida em que associa os aspectos abordados no anterior. Neste mesmo excerto é possível perceber o alcance dos objetivos 11A, 11B, 11C e 11E somados aos 12D e 12E. Esperava-se que essas remissões pudessem ocorrer em um momento ou outro do treinamento, o que sinaliza que os participantes foram, paulatinamente, compreendendo não apenas o conteúdo como, também, a dinâmica que o treinamento estava pautado. Foi notório o aprendizado e a aquisição do conhecimento técnico/filosófico dos *Viewpoints* como demonstram alguns relatos:

Eu acho legal quando a gente pega uma técnica específica e tenta trabalhar ela por um período, porque facilita a gente acessar os lugares e acho que tiveram ganhos muito grandes com a voz, com a coisa de achar vozes diferentes e brincar que eu não tinha no ano passado, eu dava uma travada que parecia que o corpo e a voz não estavam juntos, parecia que eram duas coisas acontecendo ao mesmo tempo, mas não uma coisa só. Então eu acho que tive esse ganho de conseguir soltar sons e ser a mesma coisa que estou

fazendo com meu corpo. Também tiveram momentos muito legais que estávamos jogando todo mundo e que saiu do que estamos acostumados e chega uma hora que a gente acha que não vai virar nada e surgem umas coisas interessantes, uns momentos que a gente reagia sem pensar. Antes, nos jogos e improvisação, eu sinto que eu ainda não tinha acessado esse lugar e sem pensar nisso como um jogo de improvisação, a gente acabou tendo esses momentos.

Além do aprendizado, que aqui foi considerado como processo efetivado, notou-se também a satisfação com o jogo suscitado pelos *Viewpoints*:

Eu acho bacana poder jogar com a voz com o *Viewpoints* porque eu comecei ter uma noção melhor da minha voz com uma consciência vocal maior e entender que dá para chegar em uma sensação e um corpo a partir mesmo de uma voz e da carne, e não através da psique. Eu só senti mais falta de tentar ligar essa ponte entre esse trabalho vocal com a cena diretamente. Como que eu trabalho uma cena partiturada e montada com os *Viewpoints*? Como que eu levo os *Viewpoints* para cena ou como que eu levo essa cena partiturada para os *Viewpoints*? A gente já tem dificuldade de ligar as matérias de corpo e voz, e quando conseguimos ligar essas duas matérias, ainda temos a dificuldade de ligar atuação e performance com corpo e voz.

O fato dos *Viewpoints* terem sido trabalhados ao longo do semestre, com certa frequência e de maneira recorrente também foi comentado:

Eu sentia falta de trabalhar com uma coisa só por bastante tempo. Por mais que eu goste de renovar e mudar, eu sentia que eu precisava pegar uma coisa e permanecer nisso por um bom tempo. Gostei muito que cada encontro a gente caminhava um pouquinho para a realização de alguma coisa. Eu achava interessante como as coisas iam acontecendo construtivamente. Quando eu repetia alguns exercícios e ficava cansada, eu conseguia criar relações e conexões com os *Viewpoints*, pois eu pensava, 'agora estou fazendo esse *Viewpoint* eu tinha consciência que estava usando ele. Eu senti falta de usar mais e outros tipos de textos, porque eu conseguia relacionar melhor os *Viewpoints* Vocais quando trabalhava com texto. Gostava muito dos exercícios de pegar o texto e ir brincando com os *Viewpoints*, hoje eu consigo falar um texto bem melhor do que eu conseguia antes. No quesito cena, eu tenho mais dificuldade de usar os *Viewpoints* corporalmente do que vocalmente. Os momentos que eu mais gostava eram os que o grupo estava junto fazendo exercícios que envolvia o coletivo, porque eu sentia que a gente saía de um estado 'cabeça', mesmo que talvez a gente não tivesse consciência do que estávamos fazendo. A gente saía e ultrapassava um estado que a gente tinha começado. Pensando na trajetória do semestre, acho que evolui bastante no quesito vocal.

A possibilidade oferecida pelo treinamento de conhecer um pouco melhor os *Viewpoints* foi indicada como positiva, no longo, mas crucial, excerto que se segue:

Eu gostei bastante nesses encontros, em aprofundar um método, porque ao longo da faculdade eu senti que a gente vem tendo muitas 'amostras grátis' das coisas. Então, eu aprendi sobre o teatro do oprimido, sobre o Teatro de Soleil, mas foi em uma aula só. Temos 'amostras grátis' de tudo, mas não conseguimos nos especializar em nenhum. Essa vivência foi a primeira que pegamos um método e trabalhamos. Não acho que todas as disciplinas tenham que ser assim, porque não há tempo para isso. Mas uma outra causar essa adversidade, eu acho legal. Eu consegui enxergar no *Viewpoints* como se ele estivesse na base de inúmeros métodos. As pessoas dão outros nomes para ferramentas teatrais, mas o *Viewpoints* está incluso em tudo.

Sobre o cansaço que algumas pessoas tiveram em permanecer em um método, eu compreendo, só que eu acho que a gente passa por um não problema, mas uma realidade na qual a gente tem um excesso de informação muito grande, então qualquer coisa fica chata se demorar. Nós temos muita coisa ao redor, então qualquer permanência em algo começa a ficar cansativo porque ao invés de você pensar no que você está se aprofundando, você está pensando no que você está perdendo de visitar. Isso não é em aula, isso é em tudo. Isso é em relacionamento, hoje. A Carminda falava disso, como que a gente consegue se estudar para continuar prestando atenção? Porque qualquer coisa faz nossa atenção voar muito rápido. A nossa educação mudou um pouco. Antigamente a gente tinha uma educação chamada linear, onde aprendemos que ali é a meta, abaixamos a cabeça e vamos até ela. Hoje, temos uma educação em rede. Então, ao invés de ter a linha aqui, eu tenho muita informação aqui. Dessa forma, o andar reto, só faz parecer que eu estou perdendo coisa. Mas não, eu acho que a gente tem que se aprofundar em algumas coisas, sim. Acho que o trabalho de aprofundamento é importantíssimo para o ator e eu achei esse método importante como formação de ator. Não só como 'processo de aprendizado de aluno-ator em artes cênicas', isso também, mas como formação de 'ator', eu achei muito importante. Eu gostei dos momentos ritualísticos nos encontros, pois eu aprendi que o teatro nasce de um ritualismo. Ele nasceu de festas ritualísticas e eu acho que essa parte ritualística nos faz esquecer dos problemas externos e focar no que está acontecendo aqui. Isso acontece em todas as aulas. Dançar o Jongo, Congo e o Boi é ritual. Fazer Saudação ao Sol é ritual. Antes de entrar em cena, quando seguramos a mão do outro e falamos 'eu seguro sua mão na minha...' isso é ritual. Fizemos uma apresentação semana retrasada, estilo um sarau, na qual erramos, desafinamos, entramos errado, mesmo tendo um regente. Isso aconteceu porque faltou um ritual de entrada. Ao meu ver, a atividade ritualística é bem vinda e eu não enxergo ela como religiosa, mas sim como teatral. Sobre o trabalho prático do ator, achei muito legal a parte de exploração de voz, porque a maioria dos trabalhos que eu faço tem um viés mais realista, então a gente fica em uma zona cinzenta de voz. Os trabalhos que costumo fazer não são no palco, então, nem projeção vocal a gente trabalha. Aqui a gente conseguiu explorar as zonas que estão pretas e brancas que não são cinzas. Isso foi muito legal para deixar nossa voz disponível. Eu não penso em como esse trabalho de *Viewpoints* vai ajudar na minha cena, pelo contrário, eu vejo a cena e percebo que já tinha *Viewpoints* nela, muito antes de saber que existia a palavra *Viewpoints*. Eu penso que o *Viewpoints* trabalhou mais em como deixar uma voz disponível e um corpo disponível também, o que para mim é a base de atuação...essa resposta cinestésica que você tem e não um negócio totalmente racional, fechado, roteirizado, etc.

Esses e outros relatos que não foram elencados por conta da extensão e amplitude revelaram como o processo pressuposto foi, pouco a pouco, se transformando em um processo efetivo, instaurado. Notou-se que os participantes tiveram a experiência intentada pela proposta de treinamento, bem como foram capazes de absorver os elementos constitutivos da técnica/filosofia dos *Viewpoints*. Neste último encontro o questionário "tópico-guia" foi reaplicado no intuito de verificar não somente a transição de um processo ao outro, como observar se os participantes haviam usufruído do treinamento. Logo abaixo é apresentado o pareamento das respostas de cada um dos estudantes/participantes.

Foram evidenciados os diversos usos cênicos da voz, alternando-a em suas nuances e intenções com um caráter teatral, trazendo presença ao elemento vocal em cena.

Estudante-ator 1: Masculino, 23 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Rápida, moderada, grossa, volume médio, com “ar”, intensidade média.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, ao entrar na faculdade pude ver e trabalhar mais de perto aspectos da voz. Ano passado fiz aula de técnica vocal, além das aulas de voz que me auxiliou muito no enriquecimento sobre a voz. Antes acreditava que minha voz era mais aguda, mas hoje percebo que era um “falsete” e que minha voz é bem mais grave. Daí, hoje em dia minha busca é aumentar meu repertório no grave.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, estou convencido disto. A postura corporal é de suma importância para a emissão da voz, assim como a voz mal empregada pode enrijecer musculaturas. Afinal o corpo é um, um é vinculado ao outro, só é separado pedagogicamente para educação.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, se estimulada pode tornar-se uma ótima fonte para criação.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Alta, aguda/grave, com “ar”.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, percebo que desde que comecei as aulas no IA, minha voz mudou bastante, ou melhor, tenho mais controle dela. Além disso, tenho mais registros vocais.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Absolutamente, acredito que a voz e o corpo estão integrados. É necessário (no meu ponto de vista) fazer exercícios corporais, pois ajustam a musculatura a fim da voz sair mais livre.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, a voz tem estímulos próprios, e a meu ver ela reverbera no corpo totalmente, desde que o ator/atriz esteja disposto a usar este estímulo.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Entendo que teatralidade da voz é as múltiplas faces, cores e texturas que uma voz pode conseguir se “trabalhar” da maneira correta. É a performatividade da voz.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Acho que é entender que a voz tem corpo, quando existe essa percepção logo é possível entender essa teatralidade.

Estudante-ator 2: Feminino. 18 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Aguda. Tenho muita facilidade em acessá-la usando músicas, mas quando o exercício obriga a pôr uma voz, parece que não consigo lembrar de formas para usá-la naturalmente sem me envergonhar ou machucar.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Mais ou menos. Como atriz, até hoje não precisei ir além da zona de conforto, mas talvez esse sentimento se dê por eu carregar uma bagagem desde quando comecei aulas de música e canto aos seis anos de idade.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, pois quando a pesquisa junta corpo e voz tudo se torna mais fluido já que a voz não é produzida fora do corpo, há movimento (mesmo que mínimo) até nas menores palavras.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, assim como a nossa voz mostra muito de quem somos, a voz da personagem dirá sobre quem ela é. Nas suas variações de

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz é muito fina, tenho facilidade para alcançar as regiões mais agudas.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, acredito que todas as experiências de vida acabam se tornando repertório para um ator, já que levamos a vida para o palco. Na minha concepção é impossível separar a pessoa do cotidiano e a pessoa que está representando.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, o corpo influencia a voz e vice versa. A voz não surge do nada, é necessário a ativação de diversos músculos para emitir som, então os movimentos do corpo todo afetam a produção vocal, pois nosso sistema é todo interligado.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, muito da personalidade de uma pessoa é expressa pela sua voz. Podemos expressar muitos sentimentos apenas com

timbre e tom é onde surge grande parte da personalidade da personagem.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

A voz transmite emoções, por exemplo, quando você está no telefone e percebe que alguém está triste mesmo sem olhar para seu rosto, já que só pela entonação é possível notar pequenas nuances. O ator deve aprender a usar esse recurso para transmitir sua mensagem para além dos gestos de cena.

a intensidade que falamos o texto, então o trabalho vocal está intrínseco em todo o processo.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Não é preciso olhar para alguém para entender o que a pessoa está querendo dizer nas entrelinhas, tudo pode ser entendido com o jeito de falar.

Estudante-ator 3: Feminino. 19 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Tem muitas nuances, dando saltos entre os tons constantemente; limpa; sem grandes projeções; dependendo do ambiente e das pessoas fica mais grave ou mais agudo.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Através de experimentações eu consegui entender na prática maneiras de “colocar a voz”, os lugares no grave e agudo que consigo chegar sem nenhum desconforto. Além disso, percebi e percebo as nuances e brincadeiras que consigo fazer em cada tom.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. É muito diferente trabalhar só voz ou só corpo e depois unir as duas coisas. Sinto que quando as duas coisas estão ligadas o meu leque de possibilidades para ambas aumenta muito, as duas coisas conversam, uma voz leva um corpo e um corpo leva uma voz.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Fina e aguda na maioria das vezes, mas que se modula muito de acordo com o ambiente e meu humor.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Consigo explorar melhor os timbres de forma consciente sem machucar minha voz e com mais facilidade.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. A voz e o corpo ganham uma potencialidade muito grande quando estão conectados de forma orgânica.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, assim como a nossa voz mostra muito de quem somos, a voz da personagem dirá sobre quem ela é. Nas suas variações de timbre e tom é onde surge grande parte da personalidade da personagem.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Teatralidade da voz, para mim, são as formas que a voz pode ser usada artisticamente, as emoções, impressões, nuances, entre outras, que se consegue alcançar e transmiti-la com a voz.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. A voz estimula e chama o corpo e a imaginação para o trabalho.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Teatralidade da voz são as modulações, formas como a voz ocupa a cena e enriquece todo o trabalho.

Estudante-ator 4: Feminino. 19 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Voz grave um pouco “areada”. Dificuldade com modulações no agudo. Voz potente. Possibilidade de mudanças de timbre. Afinada (no sentido de afinação do canto).

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Acredito que sim. Os exercícios de movimentação acompanhando com a voz trouxeram vários usos de vibrações com a fala e uso das palavras que eu não havia experimentado antes e que agora ficam guardadas na minha sensação. Também timbres que testei e funcionaram muito bem. E uso consciente da voz com a movimentação corporal.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. O corpo é um só, a energia também, mas acima de tudo ela é corpo, é vibração e

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Voz levemente rouca, mas percebo uma melhora do começo do semestre. Voz mais livre para os exercícios. Mais liberdade vocal com mais consciência, não termino a aula sem voz.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Acredito que sim. Quando preciso fazer uma cena, um exercício, não me sinto mais tão impactada na hora de utilizar a voz, seja com um texto ou mesmo com sons.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Os dois se conectam no trabalho de atuação e um interfere e completa o outro,

passagem de ar pela prega vocal juntamente com a movimentação do trato vocal. Do mesmo jeito a voz reverbera no corpo. Quando estamos falando no dia a dia, nós já gesticulamos enquanto conversamos, se percebermos isso já é a voz repercutindo no corpo.

mesmo nas pausas vocais ou físicas a voz e o corpo estão marcando presença ali no silêncio, sem simplesmente esfriarem e sumirem. Por tudo estar interligado, a movimentação através dos exercícios de espreguiçamento, de exploração de espaço, arquitetura, entre outros, reverberam na voz mesmo inconscientemente trazendo novos timbres e usos da voz que nunca havia feito ou descoberto. Nas aulas o direcionamento do foco para essa relação faz com que essa repercussão fique mais aparente e ainda mais interessante podendo ser perceptivos novos aspectos.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. É um estímulo em muitos aspectos, mas para falar sobre um, uso o exemplo do processo de conhecimento e experimentação de um texto dramático. Trabalhando com aquele texto com exploração da voz sobre ele, surgem várias ideias, perspectivas do texto e mesmo personalidades.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. Como o trabalho corporal, também o trabalho vocal traz imagens que estimulam nossa criatividade para a cena e mesmo para um repertório próprio. Como por exemplo no exercício que fizemos “regência vocal” onde as duplas se regiam brincando com altura, volume e timbre. Nesse exercício vieram muitas imagens de personagens diferentes em minha mente.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Entendo como as nuances e sutilezas da voz, mesmo as pequenas coisas, as pequenas modulações que a voz é capaz de sofrer são essa teatralidade da voz, a capacidade da voz de passar sensações para outras pessoas.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Eu entendo como nuances e peculiaridades que fazem com que a voz saia do cotidiano e puxe nossa atenção transformando a voz do ator em uma imagem tanto sonora quanto visual.

Estudante-ator 5: Feminino. 19 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Tenho a impressão que minha voz em alguns momentos tem pouca potência, mas não tenho certeza se isso está ligado ao aquecimento prévio dela. É muito comum eu estar com problemas (inflamações) na garganta e isso

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Sinto minha voz um pouco fraca, quando eu dou um pouco mais de atenção para a voz ela tem uma qualidade melhor. E,

sempre traz uma dificuldade de falar, muitas vezes tenho que forçar para falar normalmente. Apesar disso, tenho consciência que minha voz pode alcançar notas muito agudas quando bem trabalhada e aquecida. Por essa dificuldade eventual de potência da voz, sempre achei que tinha pouco alcance vocal, mas depois de fazer aula de técnica vocal compreendo melhor esse “mecanismo” da voz, apesar de ainda ter um pouco de dificuldade.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Sempre tive dificuldade em trabalhar a voz; mudança de timbre por exemplo. No entanto sinto que esse ano já consegui tirar a voz um pouco da zona de conforto, do usual, sem machucar ou forçar, mas só um pouco.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Pois voz é corpo. A movimentação corporal influencia na voz e vice-versa. Isso ficou muito claro no exercício no qual dublamos enquanto outras pessoas faziam o corpo. As pessoas que faziam o corpo eram influenciadas pela voz das outras e as que dublavam além de receber o estímulo visual de quem fazia o corpo, faziam alguma gesticulação junto, os dois trabalhos estão interligados.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, porém acho que depende do “papel” ou da ideia já pré-estabelecida do personagem. Acho que pode fazer parte, mas não necessariamente. Creio que quando se tem a ideia pré-estabelecida do personagem o processo criativo a partir da voz é mais orgânico no sentido de que é uma saída.

ultimamente, trazer essa qualidade tem sido um pouco mais orgânico.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Acredito que minha voz pode alcançar diversos tons e timbres e por mais que eu tenha desenvolvido um pouco, ainda sinto dificuldade em manter a voz alcançada.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Corpo é voz e voz é corpo. Ambos estão interligados. E, por esse motivo o trabalho físico deve ser simultâneo ao vocal. Quando há uma separação no trabalho vocal e físico, fica difícil encaixá-los.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, por exemplo, a criação pode partir de um timbre ou um tom de voz. No entanto, isso não significa que a voz está descolada do corpo.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Entendo como uma habilidade de mudança de timbres e alturas bem desenvolvidas.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Acho que a teatralidade da voz implica nas nuances que a voz tem, os timbres, os tons que a voz soa em razão do corpo.

Estudante-ator 6: Feminino. 23 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz é mais aguda e um pouco anasalada.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, acredito que quanto mais trabalho minha voz de forma criativa descubro diferentes formas de usa-la. Aprendi a mudar ritmo, velocidade, tom, volume, intensidade, entre outros e como usá-los ou melhor, como deixar tudo isso ser afetado pelas circunstâncias, emoções e o corpo da personagem.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Com certeza, acredito que é como na vida; a postura de uma pessoa, o jeito que ela se move, o modo de pensar, de se posicionar, tudo isso altera sua voz e aquela voz encaixa “perfeitamente” naquela pessoa. Quando estamos fazendo um movimento físico fluido nossa voz também será fluida, ela estará acompanhando nossos movimentos, já se nos movermos de forma “stacatto” e em linhas retas nossa voz seguirá esta outra qualidade que colocamos no corpo. Nós, como atores, dizemos e ouvimos que tal ator não encontra a voz do personagem. Acredito que isso se dá porque o corpo e a personalidade não estão equalizados com a voz.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz é um pouco mais para o agudo.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, consigo mudar o timbre, volume, velocidade, altura e brincar com ela em diferentes personagens e situações.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Obviamente, o movimento físico ou a postura física alteram a voz, assim como o modo de um personagem se comportar sugere uma voz e vice-versa.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, acredito que o trabalho vocal ajuda a desbloquearmos a nossa voz e desta forma tornando-a mais sensível para responder aos impulsos e as diferentes sensações.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Entendo teatralidade da voz como uma voz treinada e sensível para que consiga com ela transmitir diferentes emoções e estados de forma clara, desenvolta e artística.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Com certeza, a voz faz parte da criação e pode ajudar nesta, de forma que se descubra a situação, a personagem, também se descobre uma voz que está diretamente conectada.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Uma voz clara, projetada, com tons e expressiva, uma voz que comunica.

Estudante-ator 7: Masculino. 20 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Uma voz meio rouca, que fica entre o grave e o agudo.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Acredito que se comparado com alguns anos atrás, tenho entendido melhor sobre minha voz e seus limites.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Acredito que, tendo em consideração que corpo e voz estão juntos, o trabalho de um pode e estimular o trabalho do outro.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

O trabalho vocal é um estímulo para o processo criativo, pois ambos estão ligados. Uma alteração na voz muda toda uma forma de pensar, um comportamento.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Acho minha voz um limite entre grave e rouca.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, acredito que passei a ter mais consciência vocal.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, ambos estão relacionados, logo um altera o outro.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. A voz permite encontrar a sensação que reverbera no corpo, este como músculo e estrutura e não como psique.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Vejo como teatralidade da voz, o trabalho da voz de gerar no corpo um estado.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

A teatralidade da voz é da corporeidade alimentada com corpo e sensação.

Estudante-ator 8: Feminino. 19 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Fina, sobre a altura: mediana, “para fora”, um pouco fraca.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Alguns timbres e sons ficam em uma caixinha que eu sei que consigo lembrar e acessar. Em novas pesquisas, para tentar não entrar numa zona de conforto, recorro esses sons os variando.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, aliás, o que seria um trabalho vocal sem um corpo disponível e trabalhado? Corpo é voz.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. A pesquisa vocal é muito rica e obvio que pode ser um “start”, “clique” em um processo criativo. Como? Experimentando! E não separando a ideia de corpo e voz.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Intensidade média. Facilidade para alcançar agudos.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Sinto que quanto mais experiência vou adquirindo no teatro, o meu repertório vocal e corporal cresce. E a minha consciência sobre isso aumenta também.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Em ambos os casos há influência. Eu acredito que o corpo (mente também) tem memória, então quando ativamos uma forma, movimento ou gesto, é possível que o seu corpo ative uma memória vocal e vice-versa. Além dos casos onde uma criação vocal te inspira a criar algo corporalmente e vice-versa.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Claro. Através da voz surgem elementos que podem ser o ponto inicial de um processo de criação. Acho que o “como” é colocar esse trabalho vocal em foco e assim, permitir que o trabalho corporal venha junto.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Algo e tudo que é extracotidiano.

Estudante-ator 9: Feminino. 23 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Tenho uma voz com timbre mais agudo, percebo que não tenho muita potência vocal e me machuco facilmente quando forço. No canto, minha voz é um pouco infantil, “doce”, e na voz falada é mais “estridente”, “chata”.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Antes de começar a estudar teatro especificamente, eu tive contato com a música e a dança, essas duas linguagens me trouxeram muitas ferramentas para entender como meu corpo e voz funcionam de forma mais consciente. Quando fui para o teatro já tinha comigo esse primeiro repertório mas passei a explorar o corpo e a voz de forma completamente diferente, então apesar de já ter um repertório vocal vindo da música, percebo que o trabalho de pesquisa enquanto atriz desenvolveu um novo caminho vocal que ainda está em processo, mas que constrói um outro repertório.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, completamente. Eu demorei um pouco para entender que minha voz é também meu corpo e o quanto uma coisa não se dissocia da outra nunca. Sempre vai ter uma influência

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

A voz que foge do cotidiano. A voz que o ator e a atriz modulam a altura com intensidade, dinâmica, etc. E esse trabalho precisa ser consciente.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Percebo minha voz com um timbre um pouco infantil, doce e agudo. Tenho pouca potência vocal apesar de afinar bem as notas e sinto que a maioria das vozes no coletivo encobrem a mina. Canto mais facilmente na voz de cabeça e quando canto no registro de peito alcanço mais volume, mas não consigo afinar e perco o controle mais facilmente.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Percebo que tenho mais consciência do que estou fazendo com a voz tanto falada quanto cantada. Me apropriei mais dos termos técnicos e isso me ajudou na hora de praticar e exercitar individualmente e em grupo.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Acredito que o trabalho vocal e o físico podem andar juntos na pesquisa do ator/atriz, e que o ganho é muito maior quando a exploração acontece junto.

mesmo se trabalharmos a voz “separadamente”. Porém, quando exploro exercícios de voz e corpo o tempo todo, a voz “diz” o que meu corpo tem que fazer e assim meu corpo “mostra” o caminho que a voz deve explorar.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. Quando exploro uma voz, meu corpo já reage instantaneamente. É preciso se deixar permear por essas reações que atingimos um estado criativo.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Uma voz que se expressa não só para se comunicar cotidianamente, mas de forma artística. Uma voz que tem sua poética.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. O trabalho vocal é capaz de impulsionar o corpo a se mover e, portanto, criar. A voz também pode promover qualidades para a ação.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Teatralidade da voz pode ser entendida como uma voz que atinge outros territórios diversos, que pode ser do cotidiano, mas visto com uma análise artística. A voz de um bebê chorando, por exemplo, tem teatralidade, é uma ação considerada normal, mas que pode ser explorada em objeto artístico.

Estudante-ator 10: Masculino. 27 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Um meio termo não no polo grave nem agudo. Nem com tanta potência por falta de exercício e treinamento. Constantemente anasalada por conta de congestionamentos nasais constantes, mas afinada o suficiente para o canto básico.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Acho estranho esse termo repertório vocal, pois repertório me passa a ideia de conjunto de algo já selecionado e guardado para ser usado futuramente. Então, repertório vocal me parece que eu tenho a “voz1”, “voz2”, “voz de velho”, “voz de mulher”, guardados na manga, e isso eu não tenho. O que tenho percebido ao longo do meu trabalho de ator é um aumento

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz é mais para o agudo do que para o grave. Um pouco limitada em relação de tonalidade em escalas, tende a querer ficar na zona cinza e passar pela garganta.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, o trabalho vocal ao longo do semestre visando sair de uma zona cotidiana favoreceu a experimentação de locais em que minha voz nunca tinha visitado. Esses locais visitados repetidamente acabam sendo instrumentos de um repertório vocal.

na variação de sonoridades e maiores possibilidades de experimentação vocal que podem ser trabalhados visando uma maior disponibilidade vocal.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, crendo na educação de que voz é corpo (apesar de na maioria das vezes, o trabalho de voz ser feito desligado do trabalho de corpo), o trabalho de um influencia no outro. Você pode experimentar repetir um mesmo texto em posições corporais diferentes e ver como a voz se modifica. Pode também, repetir a mesma coreografia corporal em diferentes tons de voz e perceber como o corpo se afeta.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Eu posso responder essa pergunta citando um exemplo atual. Recentemente fui assistir a atriz Juliana Galdino interpretar o personagem Frankstein no teatro. A voz desse personagem é o elemento mais importante e impressionante nesse trabalho. É o que mais é usado como ferramenta de construção e, com certeza, foi o que mais estimulou o processo criativo.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Teatralidade da voz é sair do cotidiano vocal, da chamada “zona de conforto” e ordinariamente usual. É explorar a variação, a riqueza potencial e as potencialidades múltiplas de uso da voz que podem e devem ser usadas visando o objetivo final do trabalho que, geralmente, é a construção do personagem ou a apresentação cênica.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Pecamos ao separar o corpo e a voz. Mas ambos andam lado a lado – em verdade, os dois são o mesmo – e um influencia o trabalho do outro. Posso dar o exemplo de dois atores distintos: Gracindo Júnior, no espetáculo Canastrões, disse criar – através de experimentação – o corpo de seu personagem e que, quando começou o texto, disse que a voz do personagem veio naturalmente. Juliana Galdino, por outro lado, na construção de Frankstein, construiu a voz de seu personagem – como sempre faz – primeiramente, e isso influenciou o corpo do monstro.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, como dito na resposta anterior, há exemplos de atores, cujo trabalho de voz influencia o processo criativo de construção de personagem. Saindo do cotidiano vocal, você experimenta zonas inspiradoras que promovem maior diversidade na sua criação.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Teatralidade vocal é uma voz disponível partindo de um repertório da bagagem do ator. Uma voz cênica que foge de uma zona cinza e acompanha a especificidade de cada trabalho necessário.

Estudante-ator 11: Masculino. 25 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Me disseram no coral que eu sou baixo barítono e que tenho uma boa extensão vocal. Acho que minha voz é áspera, alta, limpa, com momentos de insegurança, pausada e controlada (dentro do possível).

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, acredito que o teatro me ajudou a projetar, dar cor e um texto/fala, apoiar a falar, usar o corpo todo para falar, usar a voz para dançar, ter consciência do ritmo (ou da falta dele), desenvolvimento da escuta (de si ou de outro), consciência da respiração, etc.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim. Acho deprimente que as aulas de corpo e voz sejam tão separadas em tantos lugares de formação em artes cênicas. Muito se fala em “aula de corpo” e “aula de voz”, quando na verdade corpo é voz e voz é corpo, trabalho vocal é físico e trabalho físico é vocal. Tudo depende de sensibilizar os atores nessa consciência. Por uma questão didática, na universidade existe essa dicotomia entre corpo e voz e corpo e mente, o que na minha opinião acaba causando mal entendidos quanto ao trabalho do ator.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, acho que um processo artístico pode seguir por vários caminhos e linguagens. Fazendo esse recorte do trabalho vocal, é

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Hoje está metálica, hidratada, limpa, aguda, às vezes bem grave, às vezes quase inaudível, às vezes sem ar.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, quando vou dizer um texto e tenho tempo de me preparar para dizê-lo costumo pensar em altura, em suspiros, pausas, gritos, sussurros, apoios, em como dizer para compor com a dramaturgia do corpo e da cena, utilizando timbres e dando cor ao personagem.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, afinal corpo é mente, mente é corpo. Corpo é voz, voz é corpo.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

possível pensar em movimentos que surjam a partir da voz, vozes que surjam a partir de movimentos, modos diferentes de dizer o texto, canto/coral, gritos, silêncios, vibrações, etc.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Um modo de se falar, cantar que caracterize um personagem ou crie imagens.

Sim, com vozes que criam personagens e movimentos. Exercícios que buscam a integração de voz e movimento.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Timbre. Voz provavelmente apoiada, às vezes falsa ou caricata mas podendo tornar crível um tipo de personagem ou intenção, dar cor à cena por meio da voz e da respiração, voz que toca aliada a estados e olhares.

Estudante-ator 12: Masculino. 20 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Acredito que minha voz é um pouco nasal. Mais voltada para o grave, mas que oscila com bastante fluidez para o agudo. às vezes possuo mais facilidade em cantar tons mais agudos do que graves.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Acredito que sim. Percebi um maior controle vocal e maior facilidade para projeção vocal e o alcance de notas muito graves ou bastante agudas. Adquiri maior conhecimento do funcionamento vocal, musculaturas, lugares para apoio vocal e melhorei a dicção.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, em ambos os casos. Uma vez que o trabalho com o corpo gera processos de movimentação, expressão e gestuais que modificam a qualidade e/ou sonoridade vocal. Assim como o processo vocal, por exemplo, na vibração pode gerar reação corpórea. Corpo e voz e vice-versa.

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz é mais grave e um pouco nasal.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim. Tenho a sensação de ter maior domínio e controle vocal. Ainda estou descobrindo como explorar o aparelho vocal sem sentir dores algumas vezes.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Com certeza. O corpo e a voz estão ligados e um bom trabalho corporal influencia diretamente em como a voz será projetada.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. Isso já é visto nas nossas aulas. O quanto o estímulo vocal pode interferir no corpo, na movimentação, na expressão. A voz é estímulo no trabalho corporal e criativo, mas sua produção gera também transformação psicológica/sensível.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim. Um maior conhecimento das possibilidades vocais auxilia o ator a ter um maior acervo para a criação de personagens, por exemplo.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Acredito que teatralidade da voz se refere ao processo em que o ator utiliza um trabalho vocal em seu laboratório criativo, brincando e pesquisando qualidades vocais, e quando a voz se torna um instrumento passível de modificações constantes.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Acredito que os exercícios feitos em aula são exemplos de teatralidade da voz. Saber explorar velocidades, tons, ritmos, diferentes, gera gestos expressivos, movimentos corpóreos a partir da voz criando assim dinâmicas performáticas e teatrais.

Estudante-ator 13: Feminino. 19 anos

PRÉ-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz parece ser fina (aguda), geralmente eu falo baixo, às vezes fico rouca, anasalada porque meu nariz geralmente é entupido pela renite e sinusite. Às vezes parece forçada e fraca para falar. Não é precisa às vezes. Eu sei que sou soprano, mas, às vezes, com a voz aquecida, consigo chegar em alguns graves.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Sim, explorando as variações de grave e agudo pude descobrir mais sobre minha voz, além do trabalho com prosódia que tivemos ano passado com o Stenio, em que exploramos outras características, elementos vocais (emoção, velocidade,

PÓS-VIVÊNCIA

1 - Descreva sua voz:

Minha voz é aguda, porém em alguns momentos parece que eu tento deixar ela mais grave no dia a dia. Minha voz tem pouca força e volume, e sinto que apoio muito pouco no diafragma, por isso me falta ar. Minha articulação no dia a dia é ruim, mas quando paro para prestar atenção nela, consigo dar uma melhorada, o mesmo ocorre para falar rápido.

2 - Ao longo do seu trabalho de ator/atriz, você percebe se desenvolveu um repertório vocal? Fale sobre isso.

Acho que comecei a desenvolver, mas tampouco está finalizado, sinto que ainda estou no começo de explorar a teatralidade da minha voz e as suas nuances, assim com os

tom, volume, ritmo, sotaque, intensidade, etc.). Esses elementos me ajudaram a volatizar minha voz e experimentar mais variações no jeito de falar em cena e manter essa voz.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, como vimos em alguns exercícios de forma o corpo traz uma voz para aquele formato e a voz traz uma ideia de corpo. Assim como na teoria em que a postura corporal auxilia para um bom uso vocal. O trabalho de voz em outras posturas traz uma adaptação vocal específica, diferente da colocação vocal ordinária.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, pois há uma variedade imensa de usos da voz, ainda considerando que a voz afeta o corpo, há mais possibilidades ainda de criação em conjunto do corpo coerente ou destoante da voz e todas essas possibilidades podem agregar na criação do personagem, na estética de uma cena, etc.

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Para mim, teatralidade da voz são as múltiplas possibilidades de variação vocal que valorizam a voz e a colocam como elemento de expressividade pelas suas características, não somente pela mensagem, mas pela voz em si.

Viewpoints vi possibilidades para explorá-la mais em cena.

3 - Você acha que existe influência do trabalho vocal do ator/atriz sobre o trabalho físico e do trabalho físico sobre o vocal? Fale sobre isso.

Sim, muitas vezes uma coisa liberta a outra ou simplesmente convoca a outra. Corpo é voz e voz é corpo, mudando a caixa de ressonância, a voz já muda, assim como uma posição muda a voz. A voz é feita pelos órgãos do corpo, se estes são “mexidos” em movimento, a voz se altera, o corpo faz o mesmo para se enquadrar e produzir a voz.

4 - Você considera que o trabalho vocal pode ser um estímulo para o processo criativo do ator/atriz? Como?

Sim, sendo a voz corpo, ela auxilia na confecção do corpo e vice-versa

5 - O que você entende por teatralidade da voz?

Os diversos usos cênicos da voz, alternando ela em suas nuances e intenções com um caráter teatral, trazendo presença ao elemento vocal em cena.

No decorrer do processo de análise dos resultados constatou-se que um dos procedimentos de coleta de dados poderia ter sido realizado de outra maneira, a saber: a aplicação do questionário com as cinco perguntas “tópico-guia”, pois a

primeira apresentação das perguntas foi efetuada no terceiro encontro, ou seja, depois que os participantes já haviam recebido não apenas algumas informações introdutórias acerca dos *Viewpoints* como também passaram por práticas introdutórias, o que de certa forma direcionou-os nas respostas iniciais. Além disso, a apresentação inicial do projeto de treinamento que eles tiveram ainda estava direcionada à teatralidade da voz, o que se alterou ao longo do processo que o próprio pesquisador também passou ao desenvolver a pesquisa.

Considera-se que o treinamento com os *Viewpoints* esbarrou em dificuldades que podem ser consideradas típicas quanto ao que se refere aos exercícios que envolvam voz/corpo, no âmbito do convite à conscientização de si mesmo, não apenas da voz ou do corpo, mas da organicidade voz/corpo. Diversos foram os indicativos relacionado ao “pensar em”, pensar em como fazer um exercício, pensar em como fazer uso da voz ou corpo, ou simultaneamente. Além dos relatos concernentes aos “obstáculos” provenientes das “crenças” dos próprios participantes houve também o destaque dos avanços, das superações e da aquisição de habilidades outrora desconhecidas ou ignoradas. De fato, o treinamento proposto e desenvolvido junto aos participantes mostrou-se proveitoso para ambos os lados. Do lado do ator-estudante por se aprofundar em uma determinada técnica/filosofia que corroborará com o seu futuro como profissional do teatro. Já, do lado oposto, o lado do pesquisador obteve-se a confirmação que é possível realizar esse tipo de treinamento com os estudantes dos anos iniciais de graduação em artes cênicas, ou seja, é uma proposta que não precisa esperar a conclusão do curso para ser realizada.

Em suma, ao longo do presente capítulo dispôs-se de maneira concisa, onde foi possível ser conciso, os principais resultados que esta investigação obteve. Bem como se comentou como os *Viewpoints* e a organicidade voz/corpo podem ser atreladas de maneira benéfica aos atores e atrizes. Foram destacados os objetivos alcançados e os aspectos importantes a serem observados em cada um dos encontros.

Sabe-se algumas condições talvez alterariam os resultados, como, por exemplo, a indisponibilidade dos participantes em se engajarem na realização das dinâmicas, o que não foi o caso desta pesquisa. Uma vez que, as pessoas envolvidas colocaram-se abertas à proposta. Além disso, cumpre mencionar que a imersão dos

estudantes foi progressiva, isto é, a cada encontro sintam-se mais à vontade para participar das dinâmicas.

Vale indicar que a experiência do condutor do treinamento também é um elemento que pode afetar o resultado, pois é necessário ter conhecimento suficiente dos *Viewpoints* tanto para explicar a tarefa como para manejá-la em caso de entraves. Quando se identifica que as dificuldades podem vir a ser um impasse ou agente desestimulador é necessário intervir para impedir que o grupo abandone a atividade.

Por fim, enfatiza-se que essa proposta que caminhou do pressuposto ao efetivo precisou de tempo para ser realizada. Diversas vezes os exercícios foram repetidos até que se chegasse ao ponto mais próximo de sua realização plena, o que deixou os participantes cada vez mais “soltos” e livres para errar sem julgar e confiantes para tentar outra vez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Respeitado público,

Ou melhor, respeitados leitores e leitoras o último ato chegou!

Para muitos, o momento do clímax ou do Kyu é agora! Instante em que se desvela o *grand finale*, neste caso, em específico, as pequenas - nem tão pequenas, assim - e singelas considerações finais.

Essa investigação fez, quase que por si só, o seu Jo-Ha-Kyu, uma trajetória específica, talvez lhe fosse inerente e o pesquisador apenas percebeu ao longo do caminho. Como se tornou perceptivo a existência de um determinado processo, um tipo de percurso pelo qual a pesquisa seguiu. Faz-se agora, ou menos se almeja fazer, as colocações acerca do mesmo movimento, mas do ponto de vista do pesquisador, ou seja, falar-se-á do processo que foi do pressuposto ao efetivo da parte de quem vos escreve. Essa transição será, em certa medida, entrelaçada ao desenvolvimento da presente dissertação.

O processo pressuposto do artista-pedagogo que cogitou esta pesquisa era de que a técnica/filosofia dos *Viewpoints* poderia vir a ser uma ferramenta eficaz e potente se fosse articulada de maneira a configurar e propiciar o desenvolvimento de uma proposta de treinamento vocal/corporal integrado. Nesse sentido, a escolha dessa técnica/filosofia se deu em um contexto de questionamentos os quais surgiram antes e durante a trajetória, a qual foi relatada, sem muitas delongas, logo no início da exposição. Portanto, aqui constam as entrelinhas do percurso.

Com base no pensamento de Grotowski, de que a voz é a manifestação de impulsos internos, e que ela não deve ser trabalhada de forma isolada, mas sim com todo o seu ser, o pesquisador vislumbrou na técnica/filosofia dos *Viewpoints*, ferramentas que serviriam como um caminho para se chegar nesse “trabalho vocal”, ou seja “com todo seu ser”.

Diferente de outras técnicas para atores; que têm como prioridade conscientizar e treinar o corpo, o movimento, a ação física ou somente a voz, e podem, como consequência, exercitar qualidades e princípios abordados; nessa pesquisa; os

Viewpoints, por sua vez, tiveram como finalidade conscientizar e exercitar esses fundamentos e qualidades que antecedem o corpo, o movimento, a ação física e a voz. Essas qualidades, estados e princípios, que se apresentam como universais e essenciais para os atores foram detalhadas ao longo deste processo expositivo sob os devidos termos: Atentividade, Escuta Extraordinária, Sats, Resposta Cinestésica, impulso orgânico, entre outras. Nesse sentido, Lodi (2017, p. 123) sustentou: “O que se treina são os princípios. O que se articula para que os princípios sejam treinados são, justamente, os elementos de tempo e espaço, próprios da arte teatral e definidores na compreensão de Bogart sobre o *Viewpoints*”. Dessa forma, verifica-se que os elementos de tempo e espaço, que articulam os procedimentos que envolvem o corpo no espaço com suas ações físicas, e, por isso se chamam *Viewpoints* Físicos, acabam sendo treinados e desenvolvidos como consequência e não como finalidade.

O pesquisador pressupunha que, assim como acontece com o corpo, também aconteceria com a voz, se o treinamento focasse nos princípios e qualidades, e a voz fosse mais um elemento presente nas práticas dos *Viewpoints*; o que quase não acontece, pois como já relatado, pouco se notou a articulação dos *Viewpoints* Vocais com os treinamentos dos *Viewpoints* Físicos. Foram por esses motivos, que o artista-pedagogo aderiu a essa técnica/filosofia como base para elaborar, aplicar e refletir uma proposta de treinamento vocal/corporal integrado fundamentada na técnica/filosofia dos *Viewpoints* desenvolvido por Anne Bogart e Tina Landau. Um treinamento no qual os atores praticassem a organicidade voz/corpo, com todo o seu ser, a partir da liberação dos impulsos do corpo-memória.

Na visão do pesquisador, que se concretizou e verificou com a experiência prática dessa pesquisa, para aplicar e experienciar esse tipo de treinamento vocal/corporal, antes de se focar na voz ou no corpo, tem-se que mirar no treinamento dos impulsos orgânicos e outras qualidades que os circundam, e sem deixar de estimular que a voz seja também um elemento que se articule com esses princípios. Dessa forma, constatou-se que é possível alcançar um treinamento vocal/corporal que envolva “todo o ser”, no qual a voz, que diferente do corpo costuma ficar de “castigo” nas práticas de *Viewpoints*, seja um elemento atuante integrado ao corpo, tornando-se voz/corpo; e assim, se libera por meio de impulsos orgânicos, potencializando-se, tornando-se um elemento presente, criador e transformador.

A primeira conclusão que o pesquisador traz da experiência vivida durante essa pesquisa, é que esta, além de se revelar como a materialização de toda uma trajetória artístico-pedagógica por ele experienciada, também foi um agente transformador, organizador e propulsor de amadurecimento sobre conceitos, ideias e práticas que circundaram sua trajetória. Nesse sentido, observa-se na escrita, o reconhecimento do artista-pedagogo sobre pontos relevantes da pesquisa que, como de praxes se julga que poderiam ter sido melhor articulados, e outros que poderiam ter sido inseridos e/ou excluídos. Ou seja, não se escapa a boa e velha autoanálise e crítica contínua do próprio fazer.

Ademais, o artista-pedagogo teve uma experiência com os *Viewpoints* e o método Suzuki como ator na sede da SITI Company em Nova York, em um momento posterior a elaboração e aplicação da proposta de treinamento, e que reverberou em um olhar mais aprimorado sobre os *Viewpoints* e a proposta de treinamento que foi aplicada e experienciada. Dessa experiência, algumas dúvidas sobre a técnica/filosofia foram esclarecidas e algumas presunções foram constatadas. Na ocasião, ratificou-se que o pressuposto de que o treinamento de Suzuki é muito focado no treinamento vocal e, em contrapartida, no treinamento de *Viewpoints* a voz não é um elemento que se demonstra ser relevante. A técnica dos *Viewpoints* Vocaís não foi abordada em nenhum instante, tão quanto houve qualquer indicação para o seu uso. Por outro lado, surpreendeu o pesquisador nos últimos dias de treinamento a indicação dada pelo instrutor para o uso da voz em uma prática, conforme será apresentado adiante.

Lá, na SITI Company, formou-se uma turma de trinta praticantes, composto em sua maioria por atores e alguns profissionais da dança. A maioria tinha como língua nativa o inglês, porém, também havia aproximadamente dez *performers* estrangeiros que falavam outro idioma como: português, espanhol, francês, hebraico e chinês. Cabe enfatizar que o treinamento com ênfase na voz se dava apenas durante as práticas do método Suzuki, realizadas na primeira metade do tempo de três horas. No treinamento de *Viewpoints*, não havia uma condução que estimulasse o uso de ações vocais com texto e nem com o uso de sons que poderiam dar vazão para o acontecimento a partir do tratamento da escuta. Em alguns momentos, permitiu-se dar vazão a ações vocais com sonorização, na perspectiva de responder cinesteticamente a ações do coletivo que contagiavam o seu ser. Embora, não se tenha sido chamado a atenção pelos condutores, cabe apontar que houve a sensação

de estar um tanto quanto acuado, pois sua proposta de ação vocal, embora tivesse surgido de um impulso orgânico, não ressoava no coletivo, como se existisse uma regra implícita de que o uso da voz com sonorização fosse proibido, e por conta disso, os *performers* nem cogitavam a possibilidade de se deixar levar por uma ação vocal e dar vazão a um acontecimento que também viesse com sonorização. Nos últimos dias do treinamento, ocorreu um exercício de improvisação com os *Viewpoints* em grupos de sete *performers* no qual os instrutores indicaram alguns *Viewpoints* para serem usados, além da voz que poderia ser inserida na prática com um texto que cada um soubesse ou uma fala que articulasse sons como se fosse uma “língua inventada”. Notou-se que o uso da voz apareceu em poucos momentos pontuais, se comparado ao tempo total. Além disso, quando os praticantes falavam o mesmo idioma nativo e diziam o texto, a tendência fosse que o significado das palavras tomasse a frente da comunicação e os acontecimentos comessem a ser movidos principalmente pelo sentido linguístico. Todavia, quando o grupo dos praticantes era composto por estrangeiros que diziam seus textos na sua língua nativa, ou alguém se arriscava com a “língua inventada”, os outros não compreendiam as palavras, e nesse sentido, percebeu-se tanto momentos de uma comunicação ilógica que tinha pretensão de ter lógica, pois havia uma vontade de se usar a linguagem sem usá-la, com falas que não agregavam na subjetividade das relações e acontecimentos; como alguns momentos poéticos, nos quais a comunicação continuava latente não pelo sentido linguístico ou psicológico que as palavras tinham ou pretendiam ter, mas sim por uma outra via, um outro tipo de comunicação sonoro-vocal que abarcou a subjetividade das relações e contribuiu para os eventos. Nesses poucos momentos poéticos, os acontecimentos surgiam motivados tanto pelas ferramentas físicas já determinadas, quanto pelo o que aquele “som falado” reverberava nos corpos e no espaço. O pesquisador experienciou um desses momentos quando falou um texto em português e os outros *performers* do seu grupo não compreendiam as palavras, sentiu-se que alguma coisa diferente surgiu, a sua voz, mesmo sendo falada, não estimulou um tipo de “conversa sem lógica”, mas passou a compor com reações corporais, algumas vocais e alterando a relação do grupo. Nesse caso, o texto falado passou a ser uma ação vocal e a voz isenta do seu significado psicológico e linguístico, ganhou a qualidade de ser mais uma ferramenta durante a *prática* dos *Viewpoints* Físicos. Mas, isso ocorreu em poucos momentos com alguns *performers* e devido, principalmente, as diferentes nacionalidades e idiomas. Não houve uma condução dos instrutores que fosse

direcionada para que os *performers* usassem sua voz com sons que explorassem alturas, volumes ou timbres diferentes e que pudessem reverberar e alterar o espaço e as relações entre os *performers*. A indicação deles foi de falar um texto, na sua língua nativa ou inventada, mas ainda assim era uma fala que, na maioria das vezes, estimulava uma conversa aparentemente habitual, tirando os praticantes de uma relação mais subjetiva estabelecida pelos *Viewpoints* Físicos e trazendo para uma relação mais cotidiana, do tipo “conversa de botequim”.

Na presente pesquisa, ao se observar as respostas pré e pós-vivência e parear os *feedbacks* dos estudantes-atores com os objetivos propostos em cada atividade, foi possível verificar que os praticantes perceberam e sentiram uma sensibilização vocal/corporal de forma a liberar seus impulsos e descobrir potências e nuances vocais ainda não experimentadas.

Muitos apontaram que foi a primeira vez que entenderam o significado de organicidade voz/corpo, a influência que um tem sobre o outro fugindo de um controle racional.

Foi possível evidenciar que o trabalho de expressão vocal/corporal ocorreu de maneira orgânica e espontânea. Houve um reconhecimento dos estudantes-atores sobre suas afinidades vocais/corporais que foram expandidas por meio do uso de ações extracotidianas.

Foi notório como os participantes adquiriram, de modo gradativo, liberdade sonora, a qual se expandia pelos corpos proporcionando uma teia de relações onde não era mais possível identificar se o corpo influenciava a voz, ou se a voz influenciava o corpo, se a voz era influenciada pela voz de outro, ou se o corpo de outro estudante-ator influenciava a voz. Nesse rizoma, que muitas vezes se instaurou, os impulsos adquiriram uma liberdade poética e potente. Diferentes qualidades sonoras jamais exploradas foram descobertas e potencializadas pela relação estabelecida no coletivo.

Essa teia de relações em forma de rizoma de impulsos vocais/corporais também aconteceu sob forte influência do espaço e da arquitetura. Em alguns exercícios específicos direcionados a essa exploração, isso se tornou mais presente, contagiando os *performers* que se permitiam ser influenciados vocal e corporalmente. É relevante apontar que no primeiro dia que se abordou o *Viewpoint* da Arquitetura, a atividade começou de forma tímida, os estudantes-atores iam se relacionando

vocal/corporalmente com o espaço aos poucos, essa relação foi evoluindo, aprofundando-se até ao ponto de alcançar um momento catártico vocal/corporal e que se descambou para uma espécie de “surto coletivo”. Nesse momento, tanto o coletivo quanto o espaço foram tomados por essa catarse vocal/corporal, perdendo-se de vista uma escuta mais apurada e se instaurando uma espécie de caos. A investigação artística foi abafada pelos próprios impulsos vocais/corporais dos praticantes que passaram dominar o espaço, se impondo sobre ele, rompendo qualquer tipo de margem que servia para orientar e direcionar os estudantes-atores para um lugar poético, de diálogo com o espaço. Foi apontado por um dos estudantes-atores no *feedback* que os praticantes se colocaram além do espaço e não com o espaço. Deixaram de dar vazão para o que a arquitetura tinha a oferecer e a sufocaram.

Durante o ocorrido, mesmo acreditando que o exercício tinha perdido seu rumo, o pesquisador optou por não julgar e nem reprimir os estudantes-atores na sua condução, e observou até onde essa ação iria. Nesse sentido, foi importante perceber que embora a técnica/filosofia dos *Viewpoints* preze por uma prática na qual não há certo e errado, nem bom e mal, sendo um “[...] dom para explodir o invólucro, trabalhar fora do convencional, descobrir mais escolhas inesperadas, permanecendo aberto ao que acontece e ao que te move, em lugar daquilo que você pensou originalmente que deveria, ou não, ser (BOGART; LANDAU, 2017, p. 151)”; ela também promove uma forma não-hierárquica de se relacionar, tanto entre os praticantes como com o espaço. E nesse sentido, o que foi visto foi um movimento de opressão dos estudantes-atores em relação ao espaço. Esse evento provocou uma reflexão no artista-pedagogo acerca dos limites da condução e sobre como o uso da voz no espaço pode potencializar uma espécie de catarse coletiva.

Quanto ao repertório vocal, houve reconhecimento dos estudantes-atores que os *Viewpoints* proporcionam a descoberta de diferentes qualidades expressivas na voz, de forma a poder acessá-las em outros momentos. Todavia, alguns participantes apontaram ainda ter dúvidas de como poderiam aplicar esse repertório diretamente em uma cena teatral. Nesse sentido, percebeu-se que vários estudantes-atores fazem uma distinção entre, poder usar as ferramentas dos *Viewpoints* para sair da Zona Cinzenta em exercícios, e usar essas ferramentas em um processo de construção de uma cena, ou seja, observando apenas um produto final. É como se já tivessem pré-julgamentos acerca de qual é o único jeito correto de se construir uma cena, não se

permitindo reproduzir tanto no processo como no produto final, as explorações radicais e potentes do texto e da voz que alcançariam nos exercícios. Ademais, notou-se também a presença de julgamentos acerca de que as ferramentas dos *Viewpoints* fossem limitadas para o uso de um único tipo de linguagem artística, esquecendo-se de levar em consideração, que os *Viewpoints* fornecem consciência de parâmetros vocais/corporais que os estudantes-atores antes não utilizavam, ou seja, ampliaram as suas possibilidades de escolhas e não o contrário.

A preconcepção dos *Viewpoints* como exclusividade de um tipo de linguagem cênica é completamente refutada e revelada pela SITI Company, pois esta possui um repertório de espetáculos que abarcam diferentes linguagens e estéticas teatrais. Nesse sentido, o ator da SITI Company Will Bond manifestou sua indignação:

Acho que a maior decepção que tenho quando viajo para ensinar é que as pessoas pegam conhecimentos de segunda ou terceira mão e os tratam como um estilo de teatro. Eles fazem “peças de Suzuki” ou “peças de Viewpoints”, o que é um absurdo (BOND apud BRESTOFF, 2010, p. 259, tradução nossa³⁸).

No treinamento realizado as capacidades de sonorização orgânica foram ampliadas. O processo criativo passou a ser determinado pela vocalidade dos praticantes. As relações durante os jogos se moldaram pelo estímulo do som que os envolvidos produziam. Essas vozes eram reconhecidas como impulsos sonoros que propagavam indivíduos pelo espaço de modo nítido.

A prática da voz falada com o uso radical dos *Viewpoints* proporcionou aos estudantes-atores um reconhecimento das suas próprias afinidades vocais, além de abrir novas possibilidades expressivas que antes eram subjugadas e não exploradas. Foi possível reconhecer que conseguiram que a fala ganhasse infinitos sentidos e significados que não estavam rendidos a uma determinação linguística pré-estabelecida. E, com isso, a fala serviu de gatilho para o surgimento de ações físicas indomadas.

Esse treinamento, proposto a partir da técnica/filosofia dos *Viewpoints*, mostrou-se relevante, em favor de um processo de exploração vocal/corporal integrado, capaz de desbloquear amarras e padrões limitantes, liberando e

³⁸ I think the biggest disappointment I have when I travel around teaching is that people take second or third-hand knowledge and treat it like a style or theatre. They make “Suzuki plays” or they make “Viewpoint plays”, which is absurd (BOND apud BRESTOFF, 2010, p. 259).

expandindo os impulsos do corpo-memória, de forma que o estudante-ator fosse capaz de reconhecê-los e acessá-los como repertório vocal/corporal.

Foi apontado nos *feedbacks* que o treinamento com os *Viewpoints* proporcionou um coletivo mais fortalecido e os estudantes-atores ficaram mais sintonizados como grupo. Os *Viewpoints* quebram com o individualismo, mas mantem a individualidade do *performer*. Ensina, na prática, que o coletivo pode ser uma fonte infinita de impulsos criativos artísticos. E por ser um treinamento não-hierárquico, o ego e o narcisismo não colaboram durante a prática.

Estima-se que o próximo passo no desdobramento futuro desta pesquisa seja a proposta de se considerar a voz/corpo como um *Viewpoint* a ser utilizado tanto dentro como fora do palco. Além disso, ao longo do processo percebeu-se quais circunstâncias poderiam ter sido consideradas de maneira outra, como no caso da aplicação do questionário com as cinco questões do “tópico-guia”. Após efetuar o trajeto que a pesquisa percorreu notou-se que dois aspectos poderiam ter sido realizados de forma diferente, o primeiro concerne ao conteúdo do próprio questionário, o qual poderia conter questionamentos de outra ordem. O segundo, como foi indicado na exposição, refere-se ao momento no qual o questionário foi aplicado, no terceiro e no décimo segundo encontro, pois de certa maneira, mesmo que indireta, a percepção dos participantes acabou por ser direcionada pelas informações teóricas, conceituais e práticas que o pesquisador lhes forneceu. De modo que o ideal seria ter aplicado o questionário logo no primeiro encontro, após a breve apresentação acerca da pesquisa.

Outro fator que merece um comentário refere-se à entrevista realizada com um dos atores da SITI Company, uma vez que, dois procedimentos foram desastrosos: 1) os questionamentos feitos ao ator – careceu de uma melhor elaboração; 2) não ter coletado à assinatura no TCLE no momento da entrevista. Esses dois elementos culminaram na exclusão, ao menos por enquanto, do conteúdo coletado sobre o tema, pois em respeito ao procedimento ético em pesquisa das ciências humanas os dados desta entrevista não foram analisados nesta dissertação.

Por fim, como sinalizado, vale destacar que a proposta de se considerar voz/corpo como um próprio *Viewpoint* é algo a ser desenvolvido, pois ainda carece de fundamentação e articulação, contudo, a proposta de treinamento realizada na presente pesquisa pode servir de pontapé inicial. Portanto, que se abram as cortinas

para um novo horizonte à técnica/filosofia dos *Viewpoints* no Brasil. Razão pela qual a última palavra desta exposição é a primeira a ser gritada pelos atores e atrizes, na coxia antes de uma apresentação: MERDAAAA!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: WILLER, Claudio (Org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 144-161.

_____. *Eu, Antonin Artaud*. Tradução e Notas de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1988.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1991.

_____. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

_____.; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo/Campinas: Editora Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BELÉM, Elisa. Estruturas Horizontais. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, v. 1, n. 2, p. 16-27, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28684/15974>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 114-119. (Obras Escolhidas v. 1).

BOGART, Anne. Terror, Disorientation and Difficulty. In: _____. *Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, p. 3-12.

_____. Seis coisas que eu sei sobre o treinamento de atores. Tradução Carolina Paganine. *Revista Urdimento* (UDESC). Florianópolis/SC, v.1, n. 12, p. 29-40, 2009.

_____. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____.; LANDAU, Tina. *O Livro dos Viewpoints – um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____.; Anne Bogart and Kristin Linklater debate the current trends in American actor-training. *American Theatre*, Interview publicada em: 01 jan. 2001. Disponível em: <<https://www.americantheatre.org/2001/01/01/balancing-acts/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BONFITTO, Matteo. et al. Anne Bogart entrevistada por Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto. Tradução Isabel Tornaghi. *Revista O Percevejo online*. v. 2, n. 2, p. 1-7, julho-dezembro, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/1270953/ANNE_BOGART>. Acesso em: 20 fev. 2020.

_____. *O ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávsky a Barba*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRESTOFF, Richard. *The Great Acting Teachers and Their Methods*. Hanover: Smith and Kraus Publishers, 2010. Vol. 2.

CARRARA, Paula Antônia Silva. *Corpo Voz Escuta – Rastros de uma prática, reflexões em processo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CURTI, Luana Mota. *Voz-Corpo em movimento: uma proposta de repertório vocal inspirada em Laban*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

FALKEMBACH, Maria; KÖNZGEN, Gessi. Princípios pedagógicos inerentes aos procedimentos dos viewpoints: Possíveis contribuições para desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, v. 1, n. 2, p. 48-64, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28684/15974>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FORTES, Tiago Moreira. *A condição do ator em formação: por uma fenomenologia da aprendizagem e uma politização do debate*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2018.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira RJ, 1992.

_____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

KUSNET, E. *Ator e método*. 2.ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LAMPE, Eelka. The Paradoxo of the Circle: Anne Bogart's Creative Encounter with East Asian Performance Traditions. In: BOGART, Anne: *Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, p. 151-161.

LANDAU, Tina. Source-Work, the Viewpoints and Composition: What Are They? In: BOGART, Anne: *Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, p. 12-30.

LARROSA, Jorge. "Ensaio erótico – Experiência e paixão". In: _____. *Linguagem e Educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 151-165.

LAUREN, Ellen. Seven Points of View. In: BOGART, Anne: *Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme, New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, p. 57-70.

LIMA, Tatiana Motta. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de 'estrutura' e 'espontaneidade' em Grotowski. *Sala Preta*, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, v. 5, p. 47-67, 2005. Disponível: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

LIVE INTERNACIONAL: Fabiano Lodi conversa com Anne Bogart. Apresentada no dia 29 de outubro de 2020, 19h-21h. Evento realizado pelas Oficinas Culturais do estado de São Paulo, Poiesis e Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do estado de São Paulo, com produção da Leneus Produtora de Arte.

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=iV0Ora0Upo4&feature=youtu.be>>. Acesso em: 29 out. 2020.

LODI, Fabiano. Prática artística continuada na SITI Company reflexões sobre treinamento e direção teatral na perspectiva de Anne Bogart. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, v. 1, n. 2, p. 38-47, 2014.

_____. *Direção teatral na Perspectiva de Anne Bogart*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

MARTINS, Janaina Trasel. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba. In: GUBERFAIN, Jane. *A voz em Cena*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, p. 33-53.

_____. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal d Bahia, Salvador/BA, 2008.

MATHER, Donnie. Viewpoints e o método Suzuki – uma palestra com Donnie Mather. Tradução de Isabel Tornaghi. *Revista O Percevejo online*. v. 2, n. 2, p. 1-8, julho-dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1452/1285>>. Acesso em: 21 fev. 2020

MEYER, Sandra. Viewpoints: Uma filosofia da práxis. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas (UFU)*, Uberlândia/MG, v. 1, n. 2, p. 13-15, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28684/15974>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

MOLIK, Zygmunt. Segundo dia: Técnicas – “cante sua vida” - professores e mestres - Grotowski e a companhia. In: CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. Tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 41-70.

NUNES, Sandra Meyer. Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator. IN: ANDRADE, Milton. BELTRAME, Valmor. (Orgs.). *Poéticas Teatrais: territórios de passagem*. Florianópolis: Design Editora/UDESC/FAPESC, 2008.

_____. Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão. *Revista DAPesquisa (UDESC)*, Florianópolis/SC, v. 1, n. 3, p. 1227-1238, 2008.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OLIVEIRA, Mariana Silva; RIBEIRO, Luiza Carvalho. Jogos Teatrais e Viewpoints: convergências conceituais e práticas potentes. *Instrumento – Revista de Estudo e Pesquisa em Educação*. Juiz de Fora/MG, v. 21, n. 2, p. 285-303, jul./dez. 2019.

OVERLIE, Mary. *The Six Viewpoints*. The SSTEMS. 2017. Disponível em: <<https://sixviewpoints.com/thesystems>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: 3. ed - Editora Perspectiva, 2008.

REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. 8 ed. Tradução: Ary Blaustein. RJ - Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES S.A., 1982.

_____. *A Função do Orgasmo*. 9 ed. Tradução: Maria da Glória Novak. SP- São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1975.

_____. *Análise do carácter*. 3 ed. Tradução: Ricardo Amaral do Rego. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RICHARDS Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. Routledge: London, 1995.

RINALDI, Miriam. Diário de uma experiência: Relato do Intensive Workshop of Viewpoints – curso intensivo da SITI Company em Nova Iorque. *Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, v. 1, n. 2, 2014, p. 128-141.

_____. *Teoria e Prática do Viewpoints*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Editora Perspectiva, Fapesp, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. 13 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *Manual do Ator*. Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STOROLLI, Wânia. *Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical*. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

SUZUKI, Tadashi. Creating a New/Different America. In: BOGART, Anne: *Viewpoints*. Edited by Michael Dixon and Joel A. Smith. Lyme. New Hampshire: Smith and Kraus Inc., 1995, p. 83-86.

WACHOWICZ, Fatima. O treinamento viewpoints uma prática que amplia a atenção. *Revista Eletrônica MAPA D2 - Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, Salvador, v. 3, n. 1, p. 103-112, jun. 2016. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/mapad2/article/view/16875/11136>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ZANANDRÉA, Ana Paula. O Sexto Sentido do Ator: a Importância da Percepção Cinestésica no Teatro. *Revista: Cena em Movimento* 3. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/35729>>. Acesso em: 20 fev. 2020.