



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Rumo à complexidade: O treinamento como posicionamento ético

Juliana Reis Monteiro dos Santos

Para citar este artigo:

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. Rumo à complexidade: O treinamento como posicionamento ético. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573103422021e0105>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## Rumo à complexidade: O treinamento como posicionamento ético<sup>1</sup>

Juliana Reis Monteiro dos Santos<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo resultou da análise de alguns dos objetivos e dos fenômenos materiais e imateriais implicados no Método Suzuki de Treinamento de Atores, considerando suas dimensões simbólica, ritual e coletiva. Nesse sentido, objetivou-se dialogar com a relação entre o desaparecimento dessas instâncias, o desgaste da ideia de comunidade no mundo contemporâneo e a possibilidade de estabelecimento de uma postura ética por parte do artista da cena.

**Palavras-chave:** Método Suzuki de Treinamento de Atores. Diálogos interculturais. Posicionamento ético.

## Towards complexity: Training as an ethical position

### Abstract

This article resulted from the analysis of some of the objectives and material and immaterial phenomena involved in the Suzuki Method of Actor Training, considering its symbolic, ritual and collective dimensions. In this sense, the objective was to dialogue with the relationship between the disappearance of these instances and the wear of the idea of community in contemporary world and the possibility of establishing an ethical stance towards this on the part of the performer.

**Keywords:** Suzuki Method of Actor Training. Intercultural dialogues. Ethical stance.

## Hacia la complejidad: El entrenamiento como posición ética



### Resumen

Este artículo fue el resultado del análisis de algunos de los objetivos y fenómenos materiales e inmateriales involucrados en el Método Suzuki de Entrenamiento del Actor, considerando sus dimensiones simbólicas, rituales y colectivas. En este sentido, el objetivo era dialogar con la relación entre la desaparición de estas instancias y el desgaste de la idea de comunidad en el mundo contemporáneo y la posibilidad de establecer una postura ética al respecto por parte del intérprete.

**Palabras clave:** Método Suzuki de Entrenamiento del Actor. Diálogos interculturales. Posicionamiento ético.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Roger Ferreira Xavier. Licenciado em Letras pela UFSJ. Mestre em Artes Cênicas pela Unirio.

<sup>2</sup> Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bacharel em Artes Cênicas pela mesma universidade. Professora doutora nos cursos de graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de São João Del Rei. [jrms@ufsj.edu.br](mailto:jrms@ufsj.edu.br)  
 <http://lattes.cnpq.br/0801358687657781>  <https://orcid.org/0000-0003-2296-9288>



Precisamos de uma nova forma de vida, uma nova narrativa, donde possa surgir uma nova época, um outro tempo vital, uma forma de vida que nos resgate da estagnação espasmódica.  
(Han, 2017, p.113)

Nas notas introdutórias de *Culture is the body – the theatre writings of Tadashi Suzuki*, Kameron Steele destaca o que considera mantra central da ética do encenador: “Ir em direção à dificuldade” (Steele, 2015, p.xiv)<sup>3</sup>. É interessante observar que essa afirmativa também pode ser traduzida por “Ir em direção à complexidade”<sup>4</sup>. E é o que Steele realiza em seguida.

Colaborador de Suzuki por mais de 25 anos e tradutor dessa segunda versão dos escritos teatrais do diretor para o inglês, Steele explicita, ao mesmo tempo em que evoca os esforços demandados pela prática artística e/ou mesmo aqueles diretamente ligados ao exercício do Método Suzuki de Treinamento de Atores, outras dimensões envolvidas nesses processos. Os valores elucidados por Suzuki não permaneceriam restritos às questões próprias do teatro, mas operariam como “um manifesto que nos implora uma mudança de paradigma de nossas vidas, para vivermos não na solução, mas no problema; não na resposta, mas na pergunta” (Steele, 2015, p.xiv).<sup>5</sup>

Manifestos análogos têm sido lançados por artistas diversos, igualmente envolvidos com a problematização das bases de seu próprio fazer e sua contundência em meio à sociedade, incidindo em debates sobre a necessidade de um posicionamento ético frente a ambos, o que trouxe, dentre outros, mudanças artísticas e conceituais.

No teatro, essas reflexões tomaram força com o advento da encenação e de um rol de encenadores pedagogos, do qual Suzuki faz parte, permitindo o redimensionamento dos elementos cênicos e de suas interconexões, bem como

---

<sup>3</sup> Go toward the difficulty. (Tradução nossa)

<sup>4</sup> Esta referência pode ser verificada em Oxford, 2005.

<sup>5</sup> A manifest imploring us to change the paradigm of our lives, to live not in the solution, but in the problem; not in the answer, but in the question. (Tradução nossa)

discussões relativas à formação e ao trabalho do ator.

Recentemente, essa problemática pode ser acompanhada em trabalhos que examinam e relativizam as relações entre arte e vida e/ou que se voltam à arte em “campo expandido”. Cito, sobretudo, as análises feitas por Cassiano Quilici (2014; 2015), quando o pesquisador aborda a dimensão ética em trabalhos e artistas dedicados às chamadas práticas de si e às transformações do sujeito, bem como para o diálogo com e entre as artes e outras áreas do saber. No que concerne às técnicas e aos métodos mais consolidados de formação do ator, Quilici reitera o fato de sempre terem sido tomados como algo mais amplo que um “mero adestramento numa linguagem”, envolvendo, além da dimensão ética, já citada, as dimensões “política, existencial, corporal ou mesmo espiritual” (Quilici, 2015, p.174).

Com relação aos diálogos interculturais, o autor os considera “recurso fundamental na criação de estratégias de treinamento” (Quilici, 2015, p.175). E continua:

[...] ideia de ação artística deva partir de dispositivos capazes de modificar a qualidade e a intensidade dos estados do corpo-mente do artista, gerando a partir daí algum tipo de vínculo comunicativo com o público [...] na medida em que a arte performática e parte do teatro contemporâneo toma um distanciamento mais radical da própria noção de espetáculo, compreendendo-se mais como um ‘acontecimento’ modificador da qualidade de consciência [...] (Quilici, 2015, p.176).

Na esteira desse pensamento, o diretor e pedagogo russo Jurij Alschitz não só pontua a larga extensão que a ideia de treinamento<sup>6</sup> pode abranger, do mesmo modo que a toma como um processo de educação, atribuindo-lhe o sentido estético do termo: descoberta, revelação de algo (Alschitz, 2012). O próprio conceito de técnica, quando tida como do (caminho em japonês) em práticas artístico-marciais, assume a mesma conotação de desvelamento.

Uma vez que o Método Suzuki de Treinamento de Atores materializa a visão de mundo de Tadashi Suzuki, o que ele nos apresenta? Com quais perguntas nos

---

<sup>6</sup> A saber, essa ideia de treinamento pode ser compreendida como uma sobreposição de fatores e exercícios que vão desde a chegada do ator à sala de ensaio, quando é necessária a “transição de um campo energético (a vida cotidiana) para o outro (a arte)” (Alschitz, 2017, p.127), até seu exercício em cena durante um espetáculo.



presenteiam e ao quê nos convoca? Que reflexões o exercício desse método pode alimentar/impulsionar nesse caminho rumo às mudanças de paradigmas em nossas vidas e nas relações que estabelecemos com a realidade em que vivemos?

### Por trás das formas ou de algumas complexidades

Meu primeiro contato com o Método Suzuki ocorreu no âmbito de um programa intensivo promovido pela SITI Company, em Nova York (EUA) no ano de 2005. Mais tarde, participaria de sessões conduzidas por Kameron Steele.

De volta para São Paulo, passei a reunir grupos de atores e dançarinos e/ou companhias de teatro interessados em treinar juntos – além de realizar trocas com outros brasileiros que também haviam passado por programas similares. Naquele momento, o maior intuito era alimentar as descobertas realizadas, sobretudo dois elementos que se destacaram fortemente para mim naquela ocasião: a carnalidade da voz e o cultivo das relações entre performer, espaço cênico e sua poetização.

Paralelamente, esse movimento foi acompanhado de uma incursão por aspectos da cultura japonesa e por uma aproximação mais vertical na poética de Tadashi Suzuki, em especial no que diz respeito a alguns de seus princípios e filosofia; movimento necessário para dialogar com semelhanças, diferenças e singularidades e dissecar alguns dos elementos do Método Suzuki, resultando pesquisas em nível de pós-graduação.

De maneira breve, destacaria o exercício da consciência da estrutura corporal via estudo do movimento, bem como a quebra das lógicas habituais nos modos do ator se movimentar; o desenvolvimento de um autoconhecimento por meio de auto-observação; a abertura da imaginação e a ativação da criatividade do ator, além do exercício da voz e da palavra como atos do corpo.

Dos conceitos arraigados na cultura japonesa com os quais Suzuki lidou na organização de seu trabalho, resalto o uso de metáforas e analogias, além da existência de uma lógica relacional a permear as manifestações do pensamento,

da ética e da estética nipônicas (Okano, 2002) e o privilégio dado às experiências adquiridas via a participação do corpo e o estímulo aos seus sentidos.

Num contexto relacional são valorizadas a participação/inclusão do outro e os espaços de mediação, de troca e adaptação entre os elementos envolvidos num fenômeno. Por analogia, tal lógica pode ser reconhecida nas discussões acerca das negociações entre corpo e ambiente, nas questões que também consideram a atuação como a relação entre o performer e o espaço cênico, estando a existência de um intimamente ligada à existência do outro, ou nos experimentos que convocam o ator a considerar a plateia o tempo todo.

Em seguida, chamaria a atenção para a lógica visual ou de criação de imagens evocada, por exemplo, pelo Kabuki, quando suas cenas são tratadas como uma pintura ou quadro (Kuzano, 1993). É a partir desse ponto de vista, inclusive, que Suzuki define a linguagem corporal como o ato deliberado do ator falar “através das proporções, das linhas, dos movimentos, das formas de seu corpo” que “fala tão claramente quanto uma palavra”, conforme entrevista cedida a James Brandon (Brandon, 1978, p.42).<sup>7</sup>

Nessas aproximações também foram consideradas as construções espaço-temporais, fundamentadas nas existências do *Ma* e do *Jo-Ha-Kyu*, que compreendem tempo, espaço, além do entrelaçamento de ambos e seus decorrentes intervalos, silêncios e vazios (Okano, 2007; Komparu, 1983). Por fim, chego à propriedade que nos é comum: a energia animal, examinada por Suzuki no ambiente teatral por meio da integração de corpo e voz do ator e o poder de atuação de ambos, potencializados pela expansão da energia que produzem.

Tendo como um de seus objetivos possibilitar que o ator acesse e mantenha um nível básico de concentração, imaginação e a capacidade de perceber e manipular ações e sensibilidades físicas “atrofiadas no cotidiano”, a fim de engajar a plateia por meio de sua fisicalidade (Suzuki, 2015), o Método Suzuki alimenta o que Erika Fischer-Lichte (2008) observou acerca do teatro como um evento espacial e encarnado e que também agrega aquilo que se passa entre ator e

---

<sup>7</sup> The actor deliberately speaks through proportion, line, movement, form of his body. [...] speak[s] as clearly as words. (Tradução nossa)



espectador, tendo a energia como o fundamento da criação de uma experiência compartilhada.

Nesse sentido, além do rigor e da precisão física exigida na execução de suas disciplinas de atuação<sup>8</sup>, o treinamento coloca o performer diante de problemas muito concretos e que dizem respeito à orquestração de sua atenção, conectividade e presença; ao já mencionado emprego de energia e à qualidade vibrátil da atuação; ao uso da quietude para a armação de movimento; às relações corpo-voz, espaço-tempo, dentre outros. Ao mesmo tempo em que faz referências ao vínculo entre teatro e ritual, permite que camadas mais sutis só sejam descobertas com a prática.

Em menção ao que é solicitado por Suzuki (apud Brandon, 1978) no começo da sistematização do Método Suzuki, quando o diretor afirma que é preciso aprender o que há por trás das formas (i.e, das disciplinas de atuação), é possível vislumbrar uma primeira mudança de paradigma. Ou seja, estamos diante de um processo de construção de conhecimento e de configuração de um modo de agir/estar/perceber que abarca todo um entendimento de corpo e um imaginário, sendo preciso ultrapassar uma lógica atrelada a resultados imediatos, já que é um processo continuado no e com o tempo.

Aludindo ao Nô e aos caminhos de seu aprendizado, é possível falar de um processo de floração a ser vivenciado, pois, antes de tudo, é preciso imprimir vida a essas formas, o que compreende lidar com seus aspectos materiais e imateriais. Nesse sentido, aqui, foram associados às disciplinas de atuação e ao corpo invisível por um lado e, por outro, ao uso de símbolos e da imaginação.<sup>9</sup>

Sobre o percurso da “impressão de vida às formas”, Alice Yagyu nos lembra

---

<sup>8</sup> Ao todo, são seis as disciplinas de atuação que compõem o que é considerado o plano básico do Método Suzuki de Treinamento de Atores, a saber: # 01 – Golpes (*Stomping*): concentrar-se no corpo invisível; # 02 – *Slow Ten*: deslocar-se pelo espaço, sustentando a mesma velocidade e o mesmo nível, a fim de gerar um alto grau de intensidade; # 03 – Exercícios básicos: manter o centro de gravidade estável, sem que sofra interferências dos movimentos realizados pela parte baixa do corpo; # 04 – Posições de estátuas sentadas e em pé: ver o próprio corpo em permanência, como se fosse uma escultura; # 05 – Caminhadas: tornar o corpo capaz de se mover nos mais diferentes modos; # 06 – Básico seis: projetar a energia em um foco (Lodi, 2015; Suzuki, 2009/2011).

<sup>9</sup> O Nô, assim como o Kabuki, foi uma das fontes da tradição teatral japonesa visitadas por Suzuki para a sistematização de seu método. Diz-se que sua vida, *hana* (ou flor), só é conquistada e preservada por meio de um treinamento continuado.

da correlação entre *kata* (a forma ou molde) e *katachi* (a forma ou condição de algo ou alguém), quando a primeira serve de porta de entrada para a segunda, uma vez que o *kata* “só adquire vida e torna-se *katachi* pela força viva do ator” (Yagyu, 1995, p.78-79).

No Método Suzuki, considerando as disciplinas de atuação os seus *katas* – além de atitudes corporais –, elas são padrões pré-estabelecidos de movimento. Sendo assim, a própria respiração segue certos modelos: existe um como e quando respirar, o estímulo à força vital supracitada ocorre por meio do emprego de três parâmetros que se interconectam e sobre os quais as disciplinas e mesmo a atuação se sustentam. Suzuki (2015) nomeia como “os três fenômenos invisíveis ou corpo invisível”, sendo os seguintes parâmetros: o controle do centro do corpo (a relação de equilíbrio/diálogo com a gravidade), a calibragem respiratória (fluxo de oxigênio) e a produção da energia em si, com um trabalho constante de contrabalanço entre movimento e pausa, expulsão e contenção de força.

O trecho a seguir, que registra a abertura de uma sessão do treinamento conduzida por Steele (2016), elucida alguns dos aspectos apontados anteriormente.

Abertura: *Agura*. Definida a relação palco-plateia, colocar-me no espaço. (Observação: desemparelhar-me ou cuidar para não estar em linha, com quem quer que seja, onde quer que eu/o outro esteja: à frente, atrás de mim, à esquerda ou à direita.) Sentar-me em *agura*. Estabelecer minha ficção. Na contagem, descer a coluna até deitá-la no chão. Pausa. Na contagem, voltar à posição sentada. Em uníssono, com os demais atores do grupo.

Nessa pequena célula, é possível identificar o entrecruzamento de tempo e espaço, acrescido de um plano ficcional, além da qualidade relacional da atuação e a codependência de seus elementos.

Cabe ao ator, por exemplo, tornar-se ciente das escolhas tomadas, como o ato de afirmar sua existência ao colocar-se no espaço. Parte de um todo, seus movimentos reverberarão no que está ao seu redor e é ele quem deve sustentar a relação desemparelhada entre os corpos, no lugar de aguardar e/ou pedir que alguém o faça por ele. Estar e perceber-se no espaço/em cena ganha o significado



de convocar-se a, de tornar-se responsável por e de perceber e estar com.

A mobilização do centro do corpo (ou *hara*, região do baixo ventre) começa a ser exercitada com o deitar-se, assim como a noção de um pulso e tempo comuns, inicialmente estabelecido pelo condutor da sessão, quando ele oferece uma contagem para o desenrolar da ação, estendida em começo, meio e fim, e que deve ser realizada em uníssono, sem antecipação ou atraso individual. Com isso, a dimensão coletiva do ofício começa a ser, igualmente, praticada.

Afora estes, será preciso ultrapassar os limites da rigidez e resistências físicas e mentais que surgem de imediato; o estado gritado da voz ou o emprego excessivo de força ou o antecipar de uma ação, por exemplo; será preciso superar os automatismos e condicionamentos na maneira de agir e repetir os exercícios.

Como apontou Fabiano Lodi, o Método Suzuki “resulta de uma gramática de movimento denominada de Gramática dos Pés” (Lodi, 2015, p.40). Assim, a percepção de sutilezas também recairá sobre o modo como nossos pés tocam o chão, sobre as sensações que esse pisar gera e o quão conscientes nos tornamos desta particularidade, pois, a partir dela, diferentes texturas, contrastes e energias se organizam em nosso corpo, alteram seu ritmo interno e despertam estados e sensações, interferindo, igualmente, em como interagimos com o ambiente.

Na trama de ossos, músculos e pele, ao alterarmos a posição de um – se tocamos o chão só com as pontas dos pés ou calcanhares, com as laterais internas ou externas; se o toque é suave, pontuado, socado ou deslizado, rápido ou lento, e assim por diante –, alteraremos a situação dos demais e vice-versa, imprimindo, conseqüentemente, qualidades e dinâmicas distintas à respiração, às formas executadas, à voz emitida e assim por diante.<sup>10</sup>

Steele (2019) lembra que a manipulação das qualidades de movimento/qualidades de existência do ator em cena é, exatamente, um dos

---

<sup>10</sup> Em exemplar de 1984 dos tratados de Motokiyo Zeami sobre o Nô, o autor já havia chamado a atenção para estas partes, referindo-se a elas como elementos básicos e, por analogia, envolvendo-as no processo de atuação e mesmo de lapidação do ofício do ator: a pele seria o aspecto visível desta arte; a carne ou músculos estaria ligada ao aspecto audível (ao canto, aos processos vibratórios da respiração), e os ossos seriam seu aspecto invisível ou espiritual (coração, pulsação). Outro ponto a ser considerado é o fato do Nô ser conhecido como a arte do caminhar, sendo um de seus passos, *hakobi*, traduzido como carregar algo; imagem pontual, uma vez que, por meio dela, pode-se estabelecer alguns parâmetros da atuação: ao entrar em cena, o ator carrega consigo um universo e, ao mesmo tempo, inaugura outro ao espectador. As posições de seus pés denotam, inclusive, características como o humor e o gênero do personagem (Kusano, 1984).

veículos para que seus sentidos sejam despertados e a plateia engajada.<sup>11</sup> Se as intensidades sobre a sensibilidade do espectador na cena contemporânea têm sido alimentadas pelo uso de tecnologias variadas, como projeções em telões de trechos dos espetáculos ou imagens aproximadas de partes do corpo do performer, ou ainda pelo uso de amplificadores de voz/som, a ênfase aqui recai sobre a intensificação das capacidades expressivas do ator.

Se voltarmos ao tema da reconfiguração e do redimensionamento dos espaços cênicos que, dentre outros, sempre previu a reconfiguração da relação da plateia com a cena e os meios de inseri-la ou não na obra, alimentando as discussões sobre a criação de espaços compartilhados de experiência, a exploração da interdependência e das pontes estabelecidas entre espaço e atores, quando este é fundamento da cena, é fator crucial, uma vez que a qualidade de um interferirá na do outro, além de ajudar a configurar formas estéticas.<sup>12</sup>

Voltando aos estudos de Erika Fischer-Lichte sobre a copresença de atores e espectadores no acontecimento teatral, e a perspectiva do evento ser percebido, primeiramente, em seu aspecto sensível antes do estabelecimento de qualquer conceito, a autora toma o ritmo como elemento de análise. A saber, Fischer-Lichte observa que:

Vemos certos movimentos, ouvimos certas palavras, sons e melodias e os percebemos ritmicamente. No entanto, o ritmo só se desenvolve em um princípio energético quando o sentimos fisicamente – com nossos próprios ritmos corporais.  
[...] As energias liberadas de movimentos rítmicos e da fala que circulam entre atores e espectadores [criam] uma intensificação e uma liberação recíproca de energia (Fischer-Lichte, 2008, p.58).<sup>13</sup>

Na disciplina de atuação # 02 (*Slow Ten*), cujo foco é criar um alto grau de

---

<sup>11</sup> Ainda sobre o entendimento das relações entre atitudes corporais e qualidades de existência, bem como das concepções de corpo aí atreladas, ver também Greiner (2005) e Yuasa (1987).

<sup>12</sup> Só lembrarmos que tanto o Nô quanto o Kabuki, em função de seus estilos de atuação, geraram espaços específicos para sua realização e que tal contundência também se fez presente na trajetória de Suzuki, reverberando em sua relação com o arquiteto Arata Isozaki para a ressignificação de espaços de cena da Suzuki Company of Toga (SCot), em Toga Mura, Japão. Mais detalhes em: Isozaki (2014).

<sup>13</sup> We see certain movements, hear certain words, sounds, and melodies and perceive them rhythmically. However, rhythm only develops into an energetic principle when we sense it physically – as with our own bodily rhythms. [...] The energies released from the rhythmic movements and speech circulated between actors and spectators created a reciprocal release and intensification of energy. (Tradução nossa)



intensidade por meio do uso de resistência durante uma caminhada de um lado a outro da sala, com o centro de gravidade do corpo mantido no mesmo nível e a velocidade do passo, constante do início ao fim, esse é um aspecto que se torna bastante claro, aflorando o sentido tátil e a plasticidade do espaço e possibilitando que tempo e espaço sejam manipulados por meio de uma qualidade mais condensada de movimento.

Tal propriedade do Método Suzuki reaparecerá em outras ocasiões, como quando são feitas as Estátuas (disciplina de atuação # 04); quando explorada a respiração e/ou voz e fala – a voz é gesto estendido do corpo, passível de tocar o espectador –; quando é mencionada a imagem de que o ator deve esculpir tempo e espaço para o espectador (O’Hanlon, 2005) ou quando a disciplina de atuação # 01 (Golpes) é realizada.

Composta de duas partes, a primeira etapa dessa disciplina é dedicada à exploração de batidas vigorosas dos pés no chão por certo tempo, como numa marcha, com música ritmada ao fundo. Dinâmica que será alterada na segunda fase do exercício, quando, após uma pausa, os atores se entregam de súbito ao chão e os movimentos passam a se desenvolver de forma lenta e suave ao som mais melódico de um *shakuhachi*.

Também descrita por Suzuki como um gesto “que pode levar à criação de um espaço ficcional, talvez até um espaço ritual, em que o ator pode alcançar uma transformação do pessoal ao universal” (Suzuki, 2015, p.71)<sup>14</sup>, a disciplina # 01 reafirma nossa intimidade com o chão, nossa verticalidade e o balanço entre o céu e a terra, o alto e o profundo. Em seu aspecto ritual e simbólico, ela remonta às manifestações tradicionais, quando o bater dos pés no chão é tido como veículo para que a energia espiritual e ancestral do lugar venha à tona; para que um senso de paz e harmonia seja criado no local; para que a colheita seja celebrada ou os maus espíritos afastados.

Ademais, os pés correspondem à terra e ainda podem simbolizar o sentido de realidade e consolidação; a ideia de origem, partida e chegada, e a força da alma

---

<sup>14</sup> It is a gesture that can lead to the creation of a fictional space, perhaps even a ritual space, in which the actor’s body can achieve a transformation from the personal to the universal. (Tradução nossa)

(aquilo que nos anima). Quando envolvidos numa busca espiritual, os passos ou rastros deixados pelo peregrino não tratam de “dizer vim, mas de afirmar: estou aqui e aqui fico, [...] [formulando, para o viajante] o desejo de permanecer na presença da divindade” (Chevalier; Gherbrant, 1999, p.694a).

Quanto ao arquétipo da região pélvica, destacamos sua ligação com a fecundidade e o senso de centralidade; com o sentir, a segurança, a ideia de base, continente, ninho e acolhimento.

Nesse sentido, ao nos remetermos ao modelo ternário ou visão trimembrada do homem, que compreende os centros do querer, pensar e sentir, comumente associados às regiões pélvica, craniana e torácica respectivamente, o treinamento estabelece uma forte relação com o querer e suas qualidades. Se na medicina tradicional japonesa, derivada da chinesa, é nessa região do corpo que habita nossa alma, sendo correlatos os termos alma e vísceras: *hara-no-uchi* (Shirasugi, 2000), na medicina antroposófica, é por este centro, conhecido como sistema metabólico-motor, que se estende do quadril aos pés, que, com a produção de calor, a intenção da alma se realiza: por meio da vontade “movemos nosso próprio corpo e também todos os objetos do mundo que nos cerca, na medida em que desejamos deslocá-los ou transformá-los”; capturamos a matéria e a trabalhamos por meio da ação (Bühler, 2012, p.101a). Não à toa, Suzuki se refere a essa disciplina como um exercício que “esclarece o nível de concentração, estamina e vontade do ator” (Suzuki, 2009/2011, p.134).<sup>15</sup>

Nesse processo de reconhecermos nosso pertencimento, de afirmarmos nosso estar e nossa participação no mundo; de honrar o chão pisado, nossas origens e o caminho percorrido. Vale lembrar as contribuições de André Lepecki (2010) acerca do diálogo entre o artista da cena e seu ambiente de trabalho, quando o ensaísta nos pergunta sobre as camadas de vida existentes num chão aplainado, já pronto para a cena: o que este chão “arquiva”, quais seus testemunhos, as camadas de histórias aí reunidas, concreta e metaforicamente falando?

Sobretudo, o que nos parece pertinente explicitar neste momento é o fato de que a existência é relacional; fazemos parte do mundo e o modo como o

---

<sup>15</sup> This exercise clarifies the actor's level of concentration, stamina and will. (Tradução nossa)



percebemos e nos relacionamos com ele modifica sua qualidade e nos modifica; é dos sentidos que se depreende o saber e o sabor das coisas, pois as trocas e a consciência das coisas começam pelos sentidos. Falamos de modos distintos de conexão e reconexão e do quanto a conexão com o outro reflete a conexão conosco e engendram formas de (re)conhecimento.

Por fim, mencionamos a mobilização da dimensão ficcional do ator como mais uma camada agregada ao trabalho com o Método Suzuki. O tempo todo é solicitado ao performer sustentar esse estado, sua ficção; seja imaginando uma paisagem diante de si, uma personagem e/ou as circunstâncias com as quais ela está envolvida, independente da disciplina a ser executada. Ou seja, um espaço de jogo e criação é estabelecido entre ator e ficção, muitas vezes por dissonância, uma vez que o significado de um não necessariamente estará em acordo e/ou reforçará o significado do outro. Esse aspecto recupera, até mesmo, as referências primeiras do entendimento sobre ser ator – aquele que porta/carrega algo a ser apresentado, doado à plateia –, interpondo um espaço de troca e transformação entre ambos e entre este e a plateia, conseqüentemente. Armar esses arquétipos, ícones e imagens no palco para fazê-las chegar ao público, engajando a imaginação da audiência pela existência física do ator.

### O corpo como cultura ou do viver nas perguntas

Voltando ao que foi proposto no início desse artigo, “viver na pergunta”, recupero algumas questões que visito de tempos em tempos, como um exercício de vislumbrar novas perspectivas.

No campo do treinamento para atores, quais questões ainda precisam, podem e devem ser repetidas?

No que se refere a um treinamento em particular, como o Método Suzuki, o que levar dele, do que me apropriar?

Diante da possibilidade de ganho de autonomia e de uma quebra de automatismo no trabalho do ator, me parece pertinente questionar sobre busca e propósito como deflagradores de um senso de direção, de tomada de consciência



e de engajamento a cada etapa de um acontecimento.

Por que treinar? O que treinar? O que buscar com um treinamento? O que vejo, o que percebo, quais sensações e impressões tenho a cada repetição? O que descubro?

Como lidar com algo vivo e dinâmico, como o Método Suzuki, sem cristalizá-lo? Como ganhar uma técnica para depois romper com ela? Como sustentar sua capacidade criativa, compreender suas regras e princípios para poder manipulá-los, no lugar de copiar superficialmente suas formas?

No que tange à concentração, por exemplo, o que ela tem a ver com a vida do artista? Como criar interesse quando se está desinteressada ou como criar concentração diante de uma atenção que se dispersa em meio a tantas ofertas e nos faz desviar do que realmente importa?

E quanto à imaginação e ao espaço de jogo que ela proporciona? Se falássemos em termos bachelardianos, estaríamos nos referindo à possibilidade do ser humano “se desprender da vida cotidiana e se lançar numa aventura em direção ao novo, ao imprevisto” (Bulcão, 2003, p.12a), num contexto em que a imaginação é mais um elemento dinâmico, resultante de um encontro de forças, “de um corpo a corpo com o mundo” (Bulcão, 2003, p.13b). Nesse jogo, “basta que um estímulo material resvale a epiderme – nosso maior órgão cinestésico – para que a sensação e o êxtase, animados pelo inconsciente, floresçam através das matérias, revelando a imagem poética” (Freitas, 2006, p.41).

Ainda no contexto do corpo a corpo com o mundo e/ou o de sua falta, intermediada pelo uso da virtualidade (i.e., energia não animal nos termos de Suzuki), que pode deflagrar a alienação do organismo, alguns espaços de discussão são igualmente abertos.

Mônica Tavares reforçou este fator ao mencionar que “por meio dos recursos tecnológicos tornou-se possível criar um ‘mundo diferente’, uma ‘realidade compensatória’, uma ‘aparência de realidade’, que engana os sentidos com a manipulação técnica” (Tavares, 2016, p.2). Donde, muitas vezes, “o efeito é o de anestesiar o organismo, não por insensibilidade, mas por transbordar as sensações por meio dos sentidos. ‘Uma realidade compensatória’ é utilizada para alcançar

uma ‘distração sensorial’” (Tavares, 2016, p.2).

As possíveis relações entre o virtual e a fuga da realidade também foram tratadas por Byung-Chul Han, para quem “o mundo digital é pobre em alteridade e em sua resistência. Nos círculos virtuais, o eu pode mover-se praticamente desprovido do ‘princípio de realidade’, que seria um princípio do outro e da resistência” (Han, 2017, p.91).

Para que serviria, então, e qual a pertinência e função de um exercício em sala de aula ou de treino, numa cena, e como seu propósito se relacionaria com o contexto em que estamos inseridos? Quais as pontes com os dias atuais? Que imaginários e sensibilidades é preciso despertar? Que futuro e ancestralidade convocar?

Assim como outros criadores, alguns pontos discutidos e reivindicados por Suzuki e seu método foram a criação de comunidade e o engajamento coletivo com o fazer. Temas que reaparecem na voz de Han, quando o filósofo reflete sobre “erosão da comunidade” (Han, 2020, p.5) em obra homônima, ao tratar *Do desaparecimento dos rituais* e buscar refletir sobre “estilos de vida que seriam capazes de libertar a sociedade de seu narcisismo coletivo” (Han, 2020, p.5). Fenômeno que o autor também atrela a fatores como a ocupação das esferas públicas pelas instâncias privadas e à transição de uma cultura de jogo para uma cultura do trabalho sustentada pelo ideário da eficiência e acompanhada de uma uniformização e de uma padronização, que vão da moda e passam pelas construções, pela criação de pensamento e pelos modos de interação.

A pujança de tal assunto, sem dúvida, se intensificou com a pandemia, quando o cerceamento de dinâmicas e instâncias de vida se escancarou, bem como as séries de discussões sobre alguns excessos, como a produtividade, a aceleração de fluxos de informações e o estresse dos sentidos; a domesticação e a exploração desenfreadas de saberes, naturezas e culturas; a individualização e a necessidade de uma revisão ética acerca de nosso estar no mundo.

Para Han, “seria concebível uma volta ao ritual, no qual as *formas* voltassem a ser uma *prioridade*” (Han, 2020, p.23), bem como a ludicidade e o belo que o permeiam. Uma vez que para ele, os “ritos são ações simbólicas” de transmissão



e representação “de valores e ordens que mantêm uma comunidade unida”, sendo “processos de incorporação e encenação corporal” já que são “vivenciados e consolidados no corpo” (Han, 2020, p.6). O autor completa que, desta forma, os rituais gerariam conhecimento, memória e identidade.

Soma-se a isso o fato dos ritos definirem contornos, limites e formas de encerramento, permitindo o vislumbre do outro, pois “além do umbral está o diferente, o estrangeiro. Sem a fantasia da soleira, sem a magia da soleira, só resta o inferno do mesmo” (Han, 2020, p.33).

Sob essa perspectiva, Han retoma a pertinência da poesia, como forma ritual e de cerimônia mágica da linguagem, em contraponto à “pressão para trabalhar e produzir, [quando] perdemos cada vez mais aquela capacidade de brincar que aprendemos. Também raramente fazemos uso lúdico da linguagem” (Han, 2020, p. 55).

Em artigo mencionado anteriormente, Fabiano Lodi (2015) já atentara para os traços ritualísticos envolvidos no Método Suzuki, como o sequenciamento das disciplinas, repetido sempre da mesma forma a cada sessão de treinamento. Outro traço são os exercícios de abertura e encerramento das sessões, que partem do agora, também já apresentado aqui.

Sendo jogo e poesia, magia e ludicidade que precisaríamos para gerar ambiguidades, contrastes, reavivar os sentidos de comunidade e realidade, a realidade enquanto instância geradora do novo, de resistência, experiência, geradora do desconhecido e de limites, o quanto um treinamento pode ser veículo para isso?

Num contexto que nos leva a pensar que tudo é produto, o papel da arte – e aqui insiro o treinamento do ator – é reafirmado como possibilidade de desenvolver a sensibilidade, de desenvolver resistência e um posicionamento distinto ao da exacerbação do materialismo e de resultados, propondo espaços de interação, resultantes de agenciamentos que encerram um caráter poético, de ludicidade e de transformação da linguagem.





## Referências

- ALSCHITZ, Jurij. *Treinamento para Sempre*. Tradução de Elen Durando. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- ALSCHITZ, Jurij. A arte e a pedagogia de Jurij Alschitz: As artes do palco em função do ator. *Diálogos da SP Escola de Teatro - Seminário Internacional de Teatro*. São Paulo, 27 de jan. de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=znEjhsyk8Z8>. Acesso em: 20 de jun. 2021.
- BRANDON, James Rodger. Training at The Waseda Little Theatre: The Suzuki Method. *The Drama Review*, v. 22, n. 4, NY: New York University Press, Dez. 1978.
- BÜHLER, Walther. O metabolismo e a vida volitiva. *Arte Médica Ampliada*. v. 32. n. 3. Jul. Ago. Set. 2012. Disponível em: <http://abmanacional.com.br/arquivo/cc8b3f15cb109fb1391489699bc72141db87f955-32-3-metabolismo.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2021.
- BULCÃO, Marly. Bachelard: a noção de imaginação. *Revista Reflexão*, Campinas, nos. 83/84, p.11-14, Jan. Dez. 2003. Recuperado de: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3208>. Acesso em: 07 mai. 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Tradução de Saskya Iris Jain. London/NY: Routledge, 2008.
- FREITAS, Alexander. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, Jan. Jun. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducaoFilosofia/article/view/296/433>. Acesso em: 10 mai. 2021.
- GREINER, Christine. Gênese e migração das principais teorias do corpo. In: *O corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: AnnaBlume, 2005, p. 15-48.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- HAN, Byung-Chul. *Do Desaparecimento dos Rituais: Uma Topologia do Presente*. Tradução de Alberto Ciria. Edição digital: José Toribio Barba. Herder Editorial, SL, Barcelona, 2020.
- ISOZAKI, Arata. *Dionysus: the Teatro Olimpico and the Daendo Theater*. 2014, p. 1-26. Acervo da autora. Cedido por Mattia Sebastian, Japão: Toga Mura. Ago. Set.

2014.

KOMPARU, Kunio. *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York/Tokyo, Kyoto: 133 WatherHill/Tankosha, 1983.

KUSANO, Darci Yasuco. *O Que é Teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KUSANO, Darci Yasuco. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LEPECKI, André. *Planos de composição. Cartografia da Dança*. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2010.

LODI, Fabiano. A prática do treinamento como atividade sagrada na SCOT: Tadashi Suzuki e o teatro como modo de vida. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.2, n.25, p.34–48, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015034/5539>. Acesso em: 25 maio 2021.

OKANO, Michiko. *Ideograma como metáfora da cultura japonesa e seus processos de significação*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

OKANO, Michiko. *MA: entre-espço da comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

O'HANLON, Barney. SITI Company's Training: Viewpoints & Suzuki Workshops. In: *Caderno de notas da autora*. Nova York, Mar. Abr. 2005.

OXFORD. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. New York/United Kingdom: Oxford University Press, 2005.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 14(2), p. 12-21, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758/91860>. Acesso em: 25 mai. 2021.

QUILICI, Cassiano. O treinamento do ator/performer: perspectivas interculturais. In: *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: AnnaBlume, 2015, 173-182.

SHIRASUGI, Etsuo. *Invisioning the inner body in Edo Japan*. In: *The imagination of the body and the history of bodily experience*. International Symposium. International Research Center for Japanese Studies. Quioto: Edited by Kuriyama Shigehisa, 2000.

STEELE, Kameron H. Introduction. In: *Culture is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Tradução Kameron H. Steele. New York: Theatre Communications



Group, 2015, xiii-xvi.

STEELE, Kameron. Mas allá de Suzuki. Workshop com Kameron Steele e Ivana Catanese. CELCIT (Org.). In: *Caderno de notas da autora*, Buenos Aires, 2016.

STEELE, Kameron. Oficina Método Suzuki. Corpos Poéticos – Encontro Internacional de Investigações Cênicas. Súbita Companhia (Org.). In: *Caderno de notas da autora*, Curitiba, 2019.

SUZUKI, Tadashi. *The International Symposium on the Suzuki Method of Actor Training*. Toga Art Park/Toyama, Japan: Japan Performing Arts Foundation, 2009/2011.

SUZUKI, Tadashi. *Culture is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*. Tradução Kameron H. Steele. New York: Theatre Communications Group, 2015.

TAVARES, Mônica. Das relações entre corporificação e descorporificação: a imagem como duplo digital. *DATJournal* v. 1, n. 2, 2016. P.91-105. Disponível em: <https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/31>. Acesso em: 29 abr. 2021.

YAGYU, Alice Kiyomi. *Hana, a flor: a arte do ator Nô*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

YUASA, Yasuo. *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*. KASULIS, Thomas P. (Org.). Tradução de Nagatomo Shigenori; Thomas P. Kasulis. New York: State University of New York Press, 1987.

ZEAMI, Motokyo. *On the Art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami*. Tradução J. Thomas Rimer; Yamazaki Masakazu. New York: Princeton University Press, 1984.

Recebido em: 11/08/2021

Aprovado em: 23/11/2021