

# **O TREINAMENTO SUZUKI E O TRABALHO DE ATOR (CORPOREIDADE, EXPRESSIVIDADE E FISCALIDADE EM CENA): UMA EXPERIÊNCIA PESSOAL**

Gabriel José Carneiro<sup>1</sup>

## **RESUMO**

Este trabalho é resultado das experiências criativas vivenciadas no Núcleo A Poética do Invisível (Napi) desenvolvido na Universidade Federal de São João del-Rei com alunos de graduação do curso de Teatro, orientado pela professora Juliana Monteiro entre julho de 2013 e dezembro de 2014. A partir das vivências, serão relacionados conceitos defendidos por Lúcia Romano em “O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico”; e comentados de acordo com a comunicação oral que realizei durante a I Semana Acadêmica do Curso de Teatro em 2014. O objetivo do texto é relatar experiências do ponto de vista de um aluno que participou das atividades do grupo e pôde experimentar a criação teatral sob a perspectiva da linguagem corporal e os possíveis estímulos que a provocaram e que, para mim, enriqueceram a bagagem artística dos envolvidos.

**Palavras-chave:** Treinamento Suzuki. Dramaturgia corporal. Trabalho de ator.

## **NAPI-UFSJ: RELATOS DE UMA EXPERIÊNCIA**

Em “O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico”, ao escrever sobre o surgimento e a institucionalização do teatro físico, Lúcia Romano (2005) defende que o teatro está inserido em um contexto no qual diferentes mídias contribuem para moldar o comportamento e o pensamento do homem na contemporaneidade. Para ela, o Teatro, e outras mídias, é capaz de formar e organizar as capacidades físicas, psicológicas e mentais do homem (Op. cit., p. 23). Neste texto, tomaremos a noção de organização das capacidades humanas e a relacionaremos ao trabalho de criação cênica do ator, especificamente em um estudo de caso desenvolvido na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), ou seja, o processo do Núcleo A Poética do Invisível (Napi). Veremos que essa organização de que fala a autora se encontra no processo de pesquisa dos atores do núcleo, de sua direção, abarcando a participação do público, no contexto da criação de uma cena, por exemplo.

Investigaremos os diferentes estímulos presentes no decorrer do processo prático e criativo do núcleo e abordaremos em que momento teriam influenciado a concepção e organização dos exercícios cênicos apresentados por ele. No que tange ao trabalho do ator, é importante esclarecer que a organização, tal qual trataremos,

---

<sup>1</sup>Graduando do 6º período em Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei. São João Del Rei – MG – E-mail: gabrieljcarneiro@bol.com.br. Ator, diretor e Professor de Artes – ênfase em Teatro. Bolsista do Núcleo A poética do Invisível/NAPI, que compõe o Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade (GTRANS)/UFSJ. Contato: gabrieljcarneiro@bol.com.br

não inclui restrições, delimitações ou especificações rígidas, mas se encontra mais próxima do sentido de seleção e escolha dos materiais incluídos nos exercícios.

Tomamos a presença de público e cena num mesmo espaço físico como condição essencial para a existência do evento teatral. Outros pontos também fundamentais para a discussão: o invisível materializado na cena; a criação híbrida; os múltiplos elementos que tocam o ator e seu trabalho, como o espaço físico, a plateia já mencionada e os elementos visuais.

\*

Lúcia Romano (2005) em “O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico” escreve que o corpo é mídia do teatro. É por meio daquele que este acontece. Cabe ao corpo construir os diversos sistemas de significação. Ao grande convidado, o público, é legada a função ativa de perceber tais redes de significados e construir os múltiplos sentidos possíveis, ao assistir à cena, uma vez que cada sujeito possui sua formação intelectual e suas características comportamentais; portanto, se aceitarem o acontecimento teatral (o jogo cênico), as ações realizadas o tocarão e poderão ser percebidas sob múltiplos aspectos.

No Napi – UFSJ, a linguagem teatral escolhida tomou o corpo do ator em cena como ponto de partida do trabalho a ser desenvolvido e, conseqüentemente, os processos que permitissem a esse corpo pudesse materializar acontecimentos da forma mais “perfeita”, “precisa” e “chamativa” possível, capturando constantemente o foco de atenção do espectador. O grupo composto por atores alunos, detentores de variadas experiências e bagagens artísticas, foi bem heterogêneo nesse sentido.

O termo “forma perfeita” é, nesse contexto, pensado como o momento do trabalho em que as ações<sup>2</sup> do ator não significam nada além de si mesmas. Para atingir tal objetivo, o processo de seleção feito pelos participantes e pela direção do núcleo atingiu a profundidade e a complexidade necessárias para que o acontecimento cênico<sup>3</sup> contemplasse as ambições e anseios de ambos na criação. Dessa forma, as escolhas realizadas permitiram que o Napi apresentasse ao público

---

2 Nesse contexto, “ação” se refere a toda movimentação do ator pelo espaço em que a cena se dá, bem como às suas características físicas e energia empregada. Em “Domínio do Movimento”, pode-se encontrar uma análise detalhada dos fatores que compõem o movimento (tempo, espaço, peso e fluência), realizada por Rudolf Laban (1978).

3 A cena teatral completa: atores preparados, elementos visuais e sonoros selecionados e público presente em um mesmo espaço físico.

exercícios cênicos cuja composição fosse resultado da trama entre as dramaturgias corporais dos atores e demais elementos como figurinos, iluminação, objetos e disposição espacial.

Nos acontecimentos cênicos do Napi, não havia uma única história em cena, diversas. Assim, os elementos apresentados – elencados no parágrafo anterior – poderiam sugerir diferentes interpretações aos convidados presentes. As pesquisas realizadas pelo núcleo possibilitaram a apresentação aberta ao público de três desses acontecimentos.<sup>4</sup>

## O TREINAMENTO

Sobre a técnica no trabalho do ator, Romano (2005, p. 179) escreve: “As técnicas de corpo no Teatro são aquelas que trabalham os componentes da arte teatral a fim de dilatar o corpo do ator para o contexto teatral”. O Napi utilizou como técnica os exercícios do Método Suzuki.<sup>5</sup>

Compreendo o conjunto dos trabalhos realizados no núcleo como um processo de treinamento, no qual, integrando corpo e mente (pensamentos, desejos criativos), os atores puderam praticar exercícios físicos pré-sistematizados e, a partir deles, vivenciar os aprendizados e impactos destes nas criações de partituras e investigar a relação de seus corpos com o espaço que os cerca. Associo, então, a noção de treinamento a processo, descoberta, caminho de criação, exploração, vivência e seus reflexos no corpo e na criação teatral, uma vez que o trabalho desenvolvido por Monteiro não consistiu em apenas aplicar os exercícios técnicos do método, com suas caminhadas, estátuas e outras movimentações codificadas. Não penso em uma progressão cronológica ou que chegue necessariamente a um único resultado.

O processo de aprendizado (treinamento) ao longo do trabalho conteve estímulos para a rotina dos atores, estimulando-os a perceber como outras atividades e espaços distintos os impactavam e como reagiam a elas. Do mesmo modo, as atividades permitiram a exploração de partes adormecidas do corpo e sua

---

4 O Napi apresentou três destes exercícios intitulados como: *Peça coreográfica para uma paisagem em branco* (com duas apresentações, o trabalho foi reelaborado para a segunda) e *Peça coreográfica para uma única nota*.

5 O Método Suzuki de Treinamento para o Ator foi sistematizado por Tadashi Suzuki. Ver SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. *Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação*. ECA/USP, 2009.

integração aos movimentos propostos. Inevitavelmente, a movimentação cotidiana também se modificava.

Sobre o Método Suzuki, genericamente, esse tipo de trabalho demanda intensa preparação corporal, resistência muscular e precisão na realização das ações físicas. Dessa forma, as mudanças que causam no ator estão situadas na esfera da expressividade (esmiuçarei adiante) e sua manifestação no mundo físico por meio da fisicalidade que conjuga aspectos físicos e mecânicos da ação. Entretanto, é na corporeidade do ator que os efeitos são mais amplamente interessantes para o trabalho aqui comentado.

Para Romano (2005, p. 180), a técnica de treinamento materializa, torna real, o impulso criador (instigado pelos elementos invisíveis) e também permite ao ator estabelecer o fluxo criativo entre a esfera do invisível e a sua construção em cena. Nesse processo, o corpo tem papel fundamental, pois ele não é tido apenas como o instrumento por meio do qual a criação acontece, mas sim a partir dele e com ele. Incluímos nesse ponto as individualidades, características pessoais, históricos de vida, traumas, bem como as características fisiológicas e mentais que tornam cada corpo humano (e atores) singular e suas respostas.

As respostas orgânicas, por sua ligação com o íntimo do ator como ser humano que vive, respira, sofre e aprende, influenciaram decisivamente as criações do Napi, impactando na ação cênica.<sup>6</sup> Tais respostas estavam em diálogo direto com o invisível que se materializava na cena e o transformava: cansaço, suor, exaustão mental e física, fluxos corporais, sangue, esperma, desejos, repulsas, movimentos internos dos órgãos etc. Sendo assim, corpo (aspectos fisiológicos e físicos), mente (pensamentos, sentimentos, emoções, desejos, carências) e a herança cultural do ser humano (espécie), ao estabelecer esse fluxo presentificado<sup>7</sup> na cena por meio das ações físicas e da escolha dos demais elementos, realça a capacidade expressiva da corporeidade do ator.

Para Romano (2005, p. 236), o teatro físico propõe e mantém a tensão entre a corporeidade (realidade material da presença física) e a expressividade (enunciação de um pensamento por meio do corpo), questionando a separação do

---

6 O momento em que todos os elementos presentes (ações físicas do ator, cenários, figurinos, sonoplastia e iluminação) se relacionam, compondo a dramaturgia da cena apresentada.

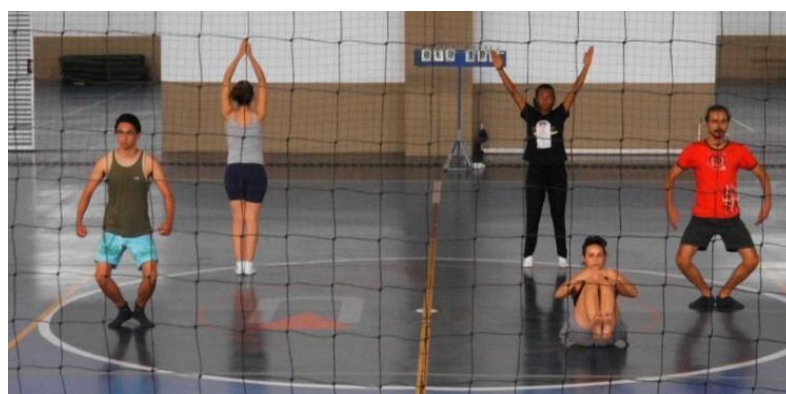
7 Tornado presente (selecionado, reunido e apresentado ao público) por meio de ações físicas e elementos que compõem a cena, em um limite de espaço e tempo. Apresentado ao público em um contexto teatral.

corpo entre essas duas instâncias. O trabalho desenvolvido no Napi passou pela busca da compreensão e integração desses opostos no processo criativo do ator. As atividades seguiram clara progressão estabelecida pela orientadora.<sup>8</sup> Inicialmente, focados na pessoa do ator, os exercícios vivenciados tocavam a experiência e a descoberta do corpo humano, a presença de tais corpos nos espaços cotidianos e, posteriormente, nos meios cênicos. A dinâmica dos aquecimentos e alongamentos focou em determinadas partes do corpo que seriam exigidas fisicamente. Pés, pernas e joelhos começavam a ser preparados para as futuras formas corporais: estátuas, caminhadas e deslocamentos espaciais, sistematizadas por Suzuki e que demandariam o controle de força e energia nessas regiões.



---

<sup>8</sup> Não por coincidência, mas pela proximidade entre as técnicas de treinamentos orientais, considero que a progressão aplicada aos trabalhos do NAPI tem semelhanças com a progressão de um *workshop* que YoshiOida descreve no livro “Artimanhas do Ator” (2012). Segundo o autor, a ordem em que os exercícios são aplicados e o tempo que é dispensado em sua aplicação devem ser cuidadosamente observados. Oida inicia o trabalho com exercícios focados na pessoa do ator, progredindo do simples às atividades mais complexas e na observação de “como” (o ator compreende o tempo necessário, a energia despendida, por exemplo) o exercício é realizado. Em comum, Oida e NAPI mantêm a atenção no processo, a presentificação das ações cênicas (processo interno-externo), nas relações entre ator e objetos, o espaço, companheiros de trabalho e até mesmo com o público.



Os primeiros impactos físicos surgiriam logo; inevitáveis dores físicas foram comuns, bem como a sensação de “leveza”, sempre bem vinda após a realização de uma atividade física intensa. O (re)aprendizado ao toque corporal e o respeito aos limites, sem inibições ou pré-julgamentos, foram conquistas cumulativas dos trabalhos realizados. A partir da experiência, surge a noção de que o corpo humano é inteiramente capaz de estipular seus limites, ele sabe o quanto entregar e o quanto poupar. Acidentes acontecem, mas podem ser evitados pela descoberta das capacidades e dificuldades individuais. Partes dos corpos, comumente esquecidas e atrofiadas, foram sendo despertadas e demandadas e, dessa forma, os reflexos foram consistentes e permitiram avanços nos trabalhos futuros.

Os exercícios enfatizavam a percepção do espaço, foco de atenção, conexões com o espaço do público, entre outros, mas sempre com o objetivo de manter o corpo vivo e presente na cena.

Segundo Romano (2005, p. 32), “as técnicas do ator contemporâneo nascem tanto da descoberta individual do intérprete nos processos de trabalho e treinamento (uma espécie de auto-educação) quanto do aprendo”. No Napi, cada ator, individualmente, realizava seus alongamentos e aquecimentos preparatórios durante alguns minutos antes do início do treino. A orientadora sugeriu diversos exercícios nesse sentido e, com o avançar das atividades, cada um dos atores passou a definir o melhor procedimento para si mesmo.

Seguindo os objetivos propostos por Monteiro e alinhados com os exercícios do método, fomos ganhando instrumentos e condições para desenvolver, durante as improvisações, sequências de ações que comporiam nossa dramaturgia corporal. A orientadora do núcleo, em diálogo constante com as propostas e descobertas individuais dos atores, tratou de selecionar, encadear, encurtar ou alongar essas dramaturgias, compondo a trama dos exercícios apresentados publicamente.

Em virtude das características dos exercícios do Método Suzuki, a região corporal mais trabalhada é a que se estende dos quadris aos pés, e foi possível sentir os efeitos do treino mais profundamente. Esses efeitos podem ser descritos em amplas esferas. Fisiologicamente, é possível descrever a sensação de maior equilíbrio corporal em relação ao deslocamento pelo espaço. Notadamente, o maior envolvimento da coluna vertebral nas ações realizadas afeta a noção de centralidade do corpo. Sendo assim, a sensação de estar em maior equilíbrio com a terra no ato de mover-se sobre ela é ampliada.

O treino também aguçou outros sentidos como a audição, despertando minha atenção para estímulos sonoros de diversas intensidades. Sono e sonhos também foram tocados, mas essa análise não será prolongada no presente texto.

Com o melhor domínio da movimentação do corpo, os reflexos trazidos pelo treino também atingiram minhas atitudes mentais, como ator e realizador da cena. A movimentação precisa e previamente definida (codificada) afetou minha atitude perante a ação a ser realizada. Alterada a forma como o corpo se coloca no espaço, a movimentação toca e transmite confiança e segurança ao ator que a executa. Essa confiança no direito de ocupar o espaço e realizar a ação livre de pré-julgamentos foi um impacto significativo para mim. Senti esta descoberta atingindo minha

esfera cotidiana, minhas ações mais banais como caminhar, sentar e levantar, por exemplo.

## **DA CORPOREIDADE NA CENA**

Assim como Romano distingue fisicalidade de corporeidade, é na corporeidade que se encontra o objeto inicial de nosso estudo. Nela, encontram-se algumas características que permitem ao ator ser mais eficaz em seu trabalho de comunicar, sugerir e provocar.

Para a autora, a fisicalidade está ligada aos aspectos físicos e mecânicos da ação física, enquanto a corporeidade é característica imanente do ser humano, atributo comum a todos os membros da espécie. Por meio dela, a história, quanto herança da trajetória humana, é recontada. Ela é capaz de prender a atenção de quem a vê e de, nessa observação, estabelecer a troca de signos, reconhecendo na ação realizada elementos anteriores à encenação. E seria anterior à fisicalidade nos quesitos de importância e complexidade. A corporeidade se associaria à ideia de integridade, de conexão entre o indivíduo, o ator e a forma do corpo.

Um dos focos do Napicom o treinamento Suzuki foi compreender como, a partir da fisicalidade, provocar, experienciar e manipular a corporeidade. Entender e vivenciar como acontece a manifestação de um pensamento por meio do corpo (expressividade) e suas influências sobre os aspectos físicos e mecânicos das ações e movimentações (fisicalidade). Um movimento de dentro para fora (na manifestação de um desejo criativo do artista), mas também de fora para dentro (possibilitado pelos exercícios do Método Suzuki). Entender como acontece o trinômio, a ligação CORPOREIDADE-EXPRESSIVIDADE-FISICALIDADE, e também seu inverso, e tratar de estabelecê-la de acordo com os objetivos das pesquisas para a cena.

Uma técnica corpórea [...] lapida uma fisicalidade específica. No teatro físico, o processo de construção do sistema de significação quer estabelecer um trânsito entre a materialidade do corpo (corporeidade) e seu aspecto formal (fisicalidade), afim de compor um procedimento verdadeiramente unificado, em que aspectos técnicos, de invenção e de expressão do ator sejam igualmente acessados e possam também ser problematizados, ou colocados em atritos. (ROMANO, 2005, p.181)



Como ator que viveu o processo por completo, eu percebi no Napia clara opção por um trabalho menos hierarquizado e mais colaborativo. As dramaturgias apresentadas foram possíveis porque os atores tiveram voz ativa e espaço para propor a partir dos estímulos lançados pela diretora. Começar por um novo olhar para a cidade que habitamos, São João del-Rei; pesquisar diferentes movimentos artísticos e somar à nossa criatividade, curiosidade e dúvidas, sonhos, desejos, aspirações, frustrações e ambições, tendo como base o vocabulário trazido pelo método, a oferecer caminhos de criação possíveis na construção dos sistemas de significação (a dramaturgia) aos quais Romano se refere e a permitir a construção das conexões do trinômio supracitado.

Na fotografia abaixo, vemos um amostra das pesquisas iniciais feitas pelos atores.



## **A RELAÇÃO ATOR-ESPECTADOR**

Outra conexão observada foi a “ator-espectador”. Como escrito anteriormente, uma “história” (como legado humano) é recontada na cena. Diferentes interpretações podem surgir, mas a atração exercida pelo acontecimento cênico se dá quando o ator a presentifica.

Do outro lado dessa relação está o espectador, que também leva à cena seu corpo, sua trajetória humana, sua carga sentimental, suas experiências etc. Assim, poderá se sentir tocado pelos eventos cênicos de diferentes formas, percebendo-os sob a forma de uma dramaturgia com início, meio e fim ou impressões e sensações; pelas ações físicas dos atores ou pelos elementos visuais utilizados.

Romano, ao tratar sobre a hibridação entre teatro, mímica, circo, dança e artes visuais no teatro físico, afirma que a mistura gera o questionamento da ideia de representação estabelecida por cada uma das artes. A autora vê essa mistura como geradora de problemas para a plateia, pois caberá a ela “ler” a cena sob sua perspectiva e possivelmente estabelecer vínculos com os conhecimentos que obteve, evidenciando a falência dessas artes em “representar a realidade como um todo” (p. 198).

No contexto dos trabalhos do Napi, esse questionamento pode estar na dificuldade de quem assistiu aos exercícios em afirmar o que era representação (parte da cena que foi ensaiada) e o que não era. Acredito ser possível que os convidados tenham se questionado se “*o exercício era exatamente aquilo*”.<sup>9</sup> Caso tenham visto “erros” (nas dramaturgias individuais), podem ter ficado em dúvida se eram erros de fato ou não.

Em algumas ocasiões, após as apresentações, o núcleo realizava um bate-papo com os convidados para partilhar impressões e sensações. Foi marcante a hesitação por parte deles em formular “leituras” possíveis sobre aquilo que assistiram imediatamente após o encerramento dos exercícios. Cito o comentário de um deles sobre a cena final de “Peça coreográfica para uma única nota”, quando ele afirmava ter lido que os personagens eram como dragões voando pelos céus como nas celebrações do ano novo chinês. Certamente uma leitura possível e válida, mas que, não necessariamente, teve essa imagem como estímulo original. O comentário que predominou da plateia foi o de que não havia uma história pronta e fechada; que se tratava mais de imagens, sensações, figuras, ações, conflitos, entre outros. Segundo eles, a movimentação lhes causava inquietude e não conseguiam “desgrudar os olhos”.

## **OS ESPAÇOS DE TRABALHO**

A composição da cena com o espaço (o local onde eram realizadas as atividades) fez parte do trabalho diário do núcleo desde o início. A sala de ensaio era ampla e os atores a limpavam antes de iniciar suas atividades ali, com panos úmidos e água aromatizada.

---

9

<sup>9</sup>O grifo é meu.

Os objetos pessoais ficavam em outra sala. A poluição visual era evitada. A atenção era dirigida aos corpos presentes no espaço, em contraste com as paredes brancas. O local era preparado para ser carregado e remoldado (provocações ao imaginário dos atores) em união com os corpos humanos. Posteriormente, ocupamos outros espaços para realizar novas descobertas. Outras texturas, cores, características climáticas e geográficas causaram reações nos trabalhos totalmente diferentes das sensações obtidas na “sala mãe” (a sala prática cuidadosamente preparada). Nesses outros espaços, caminhávamos de sapatos, diferentemente de quando estávamos na sala, quando usávamos apenas meias.

A abertura do treinamento ao público também trouxe novas percepções aos atores. Na primeira vez, o elenco sentiu-se intimidado, modificando sua movimentação. Estranhos em nosso “espaço sagrado” nos causaram ansiedade e insegurança. Algumas lições aprendidas: aceitar a presença do público, olhar diretamente nossos convidados e compor com eles as figuras e imagem presentes no treinamento. Mesmo me sentido desestabilizado com a presença do outro, não cedi meu espaço e assumi meus erros como acertos.

Nas conversas posteriores, os convidados afirmaram se sentir tocados pelas imagens e figuras. Não era uma cena, tratava-se apenas da apresentação da sequência dos exercícios do treinamento, mas, mesmo assim, o trabalho lhes sugeria diversas leituras, aspecto que permaneceria em comentários posteriores sobre os exercícios cênicos finalizados.

Além da sala, como citado anteriormente, tínhamos a relação com espaço da cidade tornada corpo: o trajeto que os alunos realizavam até chegar à universidade, as tradições culturais, as contradições urbanas (saneamento básico, riqueza, pobreza, serviços públicos), os espaços do meio urbano (praças, estradas, ruas), os conflitos sociais e problemas estruturais característicos da cidade. Em meu caso, relatei-me com os aspectos físicos e climáticos dos espaços, principalmente o vento, por me deslocar até a universidade utilizando bicicleta.

Outra categoria espacial explorada foram os locais onde apresentamos os exercícios. O primeiro, intitulado “Peça coreográfica para uma paisagem em branco”, foi realizado em um jardim em ruínas, na paróquia do D. Bosco. Famoso na cidade por ser um “infernhinho”, onde o moralmente proibido pode ser livre, o lugar possuía vasta vegetação natural e muitos, muitos insetos. Naturalmente, além da

óbvia cautela na movimentação, essa provocação aos atores impactou em diversos aspectos dos acontecimentos teatrais que ali se deram. Na abertura do exercício, foi tocada a trilha sonora de sinos barrocos, similares aos tocados nas igrejas centenárias de São João del-Rei.

Reelaborado e com acréscimo de novos figurinos e maquiagens, a dramaturgia corporal foi expandida e o exercício foi reapresentado em mais três espaços. Praças e ruas da cidade foram palco e modificadores dos exercícios. Cada espaço possuía uma característica física que poderia alterar a duração da apresentação. Por exemplo, a passagem de transeuntes, o trânsito de automóveis, a temperatura poderiam retardar ou adiantar a duração de determinadas ações.

## **OS APRENDIZADOS**

O trabalho desenvolvido no Napi foi uma experiência de criação híbrida<sup>10</sup> e muito rica, no sentido de possibilidades e caminhos. Os alunos puderam vivenciar um processo de pesquisa cênica diverso.

A proximidade com a linguagem do teatro físico, da forma como é descrito por Lúcia Romano, foi uma característica inovadora para a realidade do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei, por permitir aos alunos a criação cênica a partir de seus corpos, suas vivências pessoais, suas experiências artísticas, ambições e desejos. E, ao mesmo tempo, vivenciar as possibilidades de um treinamento oriental para atores, o Método Suzuki. Em comum com o teatro físico, a própria ideia de personagens é modificada, sendo que estes são apresentados como figuras, máscaras e imagens cênicas; elas buscavam um modo de se apresentar ao público de forma que estivessem ligadas “às formas de manifestação de seu corpo” (ROMANO, 2005, p.197).

A oportunidade de presenciar um trabalho com essas características foi um despertar de olhares.

## **REFERÊNCIAS**

MONTEIRO, Juliana Reis dos Santos. *Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação*. ECA-USP. São Paulo.2009.

---

10 A criação teatral que se abre a estímulos e provocações de diferentes campos do conhecimento. No contexto deste trabalho, esses elementos envolveram artes plásticas, música, tradições culturais, aspectos geográficos, climáticos e sociais.

OIDA, Yoshi. *Artimanhas do ator*. Com a colaboração de Lorna Marshal. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Vialettera, 2012.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. Fapesp. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

RUDOLF, Laban. *Domínio do movimento*. Edição Organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

### **AGRADECIMENTOS**

Aos colegas participantes do Núcleo A Poética do Invisível (Napi), Ana Paula Rocha, Helena Contente, Jan Trindade, lesson, Luciana Oliver, Priscila Moraes, Romíria Turcheti, Sabrina Mendes e Zilvan Lima, pelas grandes colaborações e aprendizagens atingidas durante os anos de 2013 e 2014.

### **ANEXOS**

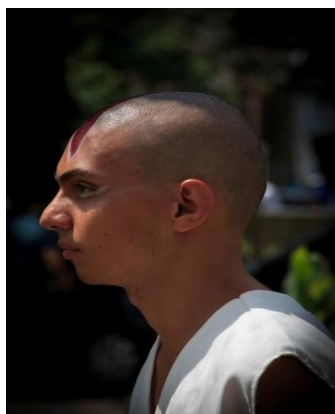
#### **Exercícios cênicos apresentados em São João del-Rei/MG entre 2013 e 2014**

##### *Peça coreográfica para uma paisagem em branco*

##### *Primeira Apresentação*



Segunda apresentação



Peça coreográfica para uma única nota





### Direitos e Legendas das Fotos

Fotografia 1: Gabriel Carneiro no exercício estátua sentada do Método Suzuki. Foto: Juliana Monteiro.

Fotografia 2: Da esquerda para a direita: Lesson, Sabrina, Priscilla e Gabriel. Exercício de caminhada lenta do Método Suzuki. Foto: Juliana Monteiro.

Fotografia 3: Da esquerda para a direita: Gabriel, Ana Paula, Luciana, Priscilla e Lesson. Exercício estátua sentada do Método Suzuki. Foto: Juliana Monteiro.

Fotografia 4: Mural de colagens com as pesquisas individuais. Foto: Juliana Monteiro.

Fotografia 5: Cena do exercício cênico *Peça Coreográfica para uma paisagem em branco* – Primeira apresentação. Da esquerda para a direita: Janaína, Helena, Sabrina, Priscilla, Gabriel, Luciana, Lesson e Zilvan. Foto: Iolanda de Lourdes.

Fotografia 6: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma paisagem em branco* – Primeira apresentação. Da esquerda para a direita: Janaína, Zilvan, Gabriel, Lesson, Sabrina, Luciana, Romíria e Helena. Foto: Juliana Monteiro.

Fotografia 7: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma paisagem em branco* – Primeira apresentação. Em cena Gabriel Carneiro. Foto: Juliana Monteiro.

Fotografia 8: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma paisagem em branco* – Segunda apresentação. Em cena Gabriel Carneiro. Foto: Marcius Barcelos.

Fotografia 9: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma paisagem em branco* – Segunda apresentação. Da esquerda para a direita: Helena, Luciana, Gabriel, Janaína, Sabrina, Lesson, Zilvan e Priscilla. Foto: Marcius Barcelos.

Fotografia 10: Cena do exercício cênico *Peça Coreográfica para uma paisagem em branco* – Segunda apresentação. Da esquerda para a direita: Janaína, Lesson, Priscilla, Helena, Gabriel, Luciana, Zilvan, Sabrina. Foto: Marcius Barcelos.

Fotografia 11: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma única nota*. Em cena Gabriel Carneiro. Foto: Naty Pessoa.

Fotografia 12: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma única nota*. Da esquerda para a direita: Zilvan, Gabriel, Romíria, Sabrina, Luciana, Priscilla, Lesson e Janaína. Foto: Naty Pessoa.

Fotografia13: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma única nota*. Em cena Gabriel e Sabrina. Foto: Naty Pessoa.

Fotografia 14: Cena do exercício cênico *Peça coreográfica para uma única nota*. Em cena Gabriel Carneiro. Foto: Naty Pessoa.