Juliana Reis Monteiro dos Santos

**Quando Técnica Transborda em Poesia:
Tadashi Suzuki e suas *Disciplinas de Atuação***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Artes, área de concentração Pedagogia
Teatral, programa de Pós-Graduação da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Thaís
Lima Santos.

**São Paulo
ECA - USP
2009**

***E de repente,
a lua iluminando
a roda de amigos
(Taichimachi ni tsuki no tomo ari tsudoï kerî)***

Nenpuku Sato

AGRADEÇO

à **Profa. Maria Thaís Lima Santos**, de outros *orientes*,
por sua confiança e condução atenta, por seu espírito inquieto e curioso (dos grandes
descobridores e poetas), por seu amor à arte de iluminar
e pelas incontáveis *cerejas*;

aos bons companheiros, **Derval e Zozó**,
pela paciência e presença nas distâncias;

à **Carolina Mendel** (Estrelax),
companheira nas primeiras embarcações e intempéries marítimas;

a **Alexandre Calado**,
por me chamar à partilha;

à minha mãe, **Maria Teresa**,
minha primeira leitora e incentivadora;

a meu pai, **Júlio César**,
por outras diretrizes acadêmicas;

à **Luciana Lyra**,
pelas leituras madrugada adentro;

à **Erica Montanheiro**,
pela pergunta justa e pela primeira revisão de textos;

à **Lígia Yamaguti**,
por tantos traços e cores;

à **Bernadeth Alves**,
pela incansável disponibilidade em argüir apropriadamente;

à **Fernanda Raquel, Maíra Gerstinger, Ana Chiesa Yokayama e Marcelo Soler,**
por nossos encontros e conversas intervalares e instigantes;

à **Fundação Japão de São Paulo e**
Michiko Okano, Cecília Mieko Suzuki, Grace Kioka Nakata e
Ana Márcia Shimada,
por me permitirem preciosidades;

aos novos amigos do **Centro de Estudos Orientais da PUC-SP,**
por tantos outros pontos de vista;

à **Cuca, Thiago e aprendizes do Grupo de Treinamento da ELT;**

aos gentis tradutores **Cícero Alberto de Andrade Oliveira, Juliana Franco e Fatuma**
Odongo,
pelo trabalho impecável;

a **Sidnei Martins;**

aos meus interlocutores,
Mariana Lima, Donizete Mazonas e Francisco Medeiros;

ao **Serviço Social do Comércio – Sesc São Paulo;**

a **Valter José Souza,**
pela segunda revisão de textos;

à **Juliana Bittencourt,**
pela preciosa calma e atenção;

ao **Sato,**
pelas imagens e idéias entusiasmantes;

ao **Moinho Brasil;**

aos meus irmãos, **Renata, Matheus, Rodrigo, Cláudia, Lucas** (outro parceiro de traduções), **Cecília e Karine**, e aos meus sobrinhos **Gabriel e Pedro**, pelos longos dds e ddis, pelas brincadeiras, força e renovação constantes;

e, a todos aqueles que me ajudaram a plantar a lótus, que me ajudaram a prosseguir!

NAM MYOHO RENGUE KYO

NAM MYOHO RENGUE KYO

NAM MYOHO RENGUE KYO !

Resumo

Em que medida é possível pensar a elaboração de um discurso cênico desvinculada dos procedimentos e meios técnicos aplicados a ela? Ou, por outro lado, até que ponto a escolha de procedimentos e técnicas específicas determinam um fazer poético?

No teatro ocidental, o tema do entrecruzamento de procedimentos com a construção do discurso poético passa a ser problematizado a partir do final do século XIX com o advento da encenação, possibilitando a construção de um novo diálogo entre encenação e pedagogia e o desenvolvimento de várias reflexões sobre o trabalho do ator.

Tadashi Suzuki, encenador japonês contemporâneo, se insere nesse contexto ao sistematizar um treinamento para atores que lhes permita viabilizar seus objetivos estéticos e a criação de seus espetáculos.

Além de proporcionar a aproximação com o trabalho deste encenador que, embora mundialmente conhecido, ainda é pouco divulgado no Brasil, o projeto se insere nas reflexões teórico-práticas surgidas a partir do trabalho de Suzuki e que são pertinentes ao teatro contemporâneo. Reflexões que dizem respeito às articulações entre material técnico e material poético na escritura cênica, à pedagogia teatral e, especialmente, às pesquisas da linguagem da encenação que tomam o ator como fonte geradora de códigos performáticos.

Palavras-chaves: Tadashi Suzuki, Teatro Japonês, Teatro Contemporâneo, Encenação e Formação do Ator.

Abstract

To what extent is it possible to think of the elaboration of a scenic speech separately from the procedures and technical means applied to it? Or, on the other hand, to what point does the choice of procedures and specific techniques determine a poetic work?

In the Western theater, the theme of crossing technical procedures with the construction of a poetic speech has become a problem in the theaters as from the 19th century with the arrival of staging, what made the construction of a new dialogue between staging and pedagogy and the development of various reflections about the actor's work possible.

Tadashi Suzuki, a contemporary Japanese director, becomes relevant in this context when he systematizes a training for actors, one that permits the practicability of their esthetic objectives and a creation of their spectacles.

Apart from allowing an approche to this director's work, which despite being known worldwide is still not so publicized in Brazil, the project collaborates with theoretical-practical reflections that arose from Suzuki's work and that are pertinent to contemporary theater. Reflections that refer to the articulations between technical material and poetic material in the dramaturgy of the scene, to theatrical pedagogy and to the researches of the staging language that take the actor as a source of performance codes.

Key-words: Tadashi Suzuki, Japanese Theater, Contemporary Theater, Staging and Actor Formation.

Sumário

Introdução - 14

UM - 18

O Caminho da Tradição - 19

O Pincel ou A Estação da Língua - 19

A Ponte ou A Estação do Espaço - 22

A Flor ou A Estação do *Nô* - 25

A Quimera ou A Estação do *Kabuki* - 34

O Caminho das Fronteiras Atravessadas - 40

A Estação do Movimento do Teatro Pequeno - 45

O Entre-lugar - 48

Tadashi Suzuki e Companhia – 48

DOIS - 54

O Caminho da Restauração: A Construção de Uma Poética - 55

A Descoberta do Ator - 55

A História Inscrita no Corpo – 55

O Processo de Criação - 57

A Atuação Como Relação - 59

Das Disciplinas de Atuação - 62

A Vida Cultivada ou Os Fundamentos Disciplinares – 66

A Energia Animal: Recuperação de Memória - 66

Das Partes Operadoras - 68

O Estado de Permanência - 71

O Espaço Tornado Corpo – 74

O Evento Teatral ou Outros Espaços de Comunhão – 79

TRÊS - 90

D'As Bacantes a Dionysus - 91

A Dramática Coexistência de Opostos - 93

A Epifania do Encontro - 101

Considerações Finais - 106

Bibliografia - 113

Anexo - 121

As Disciplinas de Atuação - 120

Por não sermos conhecedoras da língua japonesa, optamos por grafar as palavras deste idioma de acordo com as fontes pesquisadas, destacando-as em negrito e em itálico, sendo que: o **sh** tem som de **x**; o **ge**, **gi**, **gy** têm som de **gue** e **gui** e as vogais **e** e **o** são sempre fechadas como **ê**, **ô**; o **s** entre vogais continua com som de **ss**; o **r** é sempre vibrante como em travesseiro, mesmo no começo da palavra; o **ch** é lido como em tchau; o **j** como **dj**; o **w** tem som de **u** e o **h** é aspirado como no hospital em inglês. Assim, como exemplo, **shingeki** é pronunciado “xinguêqui”; **shosagoto**, “xossagôto”; **michiyuki**, “mitchifuqui”; **Mieji**, “Meidji” e **waki**, “uáqui” (MICHAELIS, 2004).

Para os nomes pessoais japoneses, optamos por registrá-los de acordo com as normas adotadas no Brasil, sendo que o nome vem antes do sobrenome.

Quanto às traduções para o português do material pesquisado, as que não foram realizadas por nós vêm apontadas.

Crédito das Imagens

Imagem 1 - retirada do site

www.filosofia.com.pt/iquest/freud_inc/dali/p1.html;

Imagens 2, 5, 6 e 7 – retiradas do site

www.arcspace.com/kk_ann/toga/toga.html

Imagens 3 e 4 – retiradas do site

<http://uratti.web.fc2.com/architecture/arata/toga.html>

Imagem 8 – retirada do site

www.arttowermito.or.jp/Tower/isozaki3.html.

As demais imagens que, no trabalho, ocupam a página inteira foram retiradas do programa do espetáculo **Dionysus**, impresso pela Fundação Japão e pelo SESC São Paulo. O desenho da planta baixa do palco onde o espetáculo foi apresentado no Brasil, inserido no capítulo **TRÊS**, p. , foi realizado por Lígia Yamaguti a partir da gravação em VHS da montagem.

“Quando falamos de ensino, estamos simplesmente tratando da experiência de alguém. Nosso professor percorreu o caminho antes de nós, e vemos suas pegadas no pó da estrada. Elas podem nos fornecer algumas indicações sobre que direção tomar. Mas essas pistas fazem parte do passado de alguém, não são o nosso futuro. Todos os mapas e rotas são apenas mapas do passado de outras pessoas. Devemos absorvê-los e utilizá-los, mas sempre lembrar que nosso próprio caminho será diferente, e é esta trilha pessoal que devemos percorrer. Não tentem copiar exatamente o percurso de outra pessoa; sirvam-se de seus conhecimentos mas mantenham-se alertas de que a ‘paisagem’ particular de nosso próprio caminho é única. Entretanto, o paradoxo continua: devemos descobrir nosso próprio caminho, mas não podemos percebê-lo enquanto estamos nele, somente depois de tê-lo percorrido.”

Yoshi Oida

Introdução

O surgimento da encenação na segunda metade do século XIX deflagrou um processo de questionamento dos fundamentos da prática teatral como um todo e de sua pertinência em meio à sociedade. Foram problematizadas e relativizadas as funções e as inter-relações dos elementos que compunham a cena, como a centralidade do texto dramático ou do ator, o uso do espaço cênico e, ainda, os meios que estabeleciam a relação do espetáculo com a platéia.

A busca de um sentido para o todo da obra teatral desencadearia o entrecruzamento de procedimentos técnicos com a construção do discurso poético, possibilitando um diálogo entre encenação e pedagogia que foi verticalizado por muitos encenadores durante todo o século passado. A fim de concretizar sua obra, alguns desses encenadores forjaram sua própria metodologia de trabalho para que o ator, além de desenvolver suas habilidades e potencial criativo, se familiarizasse com as particularidades do discurso pretendido e se investisse do pensamento subjacente a ele. Toda uma reflexão acerca da formação e do trabalho do ator foi então elaborada a partir das experiências desenvolvidas por criadores como Constantin Stanislavski, Vselovod Meyerhold, Bertolt Brecht e, mais recentemente, por Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchikne, Anatoli Vassiliev, entre outros.

Nesse processo, as formas tradicionais do Teatro Oriental cumpriram papel significativo. Seja por suas características não realistas, seja por serem fontes potenciais de conhecimento e de possibilidades expressivas, ou por enfatizarem a conexão “treinamento técnico - ambição estética”, serviram e servem de fonte de inspiração para muitos desses criadores.

Ao conhecermos o trabalho do encenador Tadashi Suzuki, primeiramente participando de uma sessão intensiva do **Treinamento Suzuki**¹ na SITI Company², vislumbramos um terreno propício ao desenvolvimento de uma pesquisa que investigasse a intrínseca relação entre a construção da poesia cênica e a adoção de procedimentos e meios técnicos para a elaboração do discurso cênico do ator.

Em contato desde a infância com técnicas de expressão que têm no corpo seu

¹ A distinção entre *Disciplinas de Atuação* e *Treinamento Suzuki* será esclarecida adiante.

² A SITI Company (Instituto Internacional de Teatro de Saratoga) foi co-fundada por Tadashi Suzuki e Anne Bogart, diretora estadunidense, em 1992. Além de ter sido treinada diretamente pelo encenador durante seus cinco primeiros anos de atividade, muitos dos integrantes da companhia participaram de espetáculos dirigidos por Suzuki. Em sua sede em Nova York, participamos do Módulo 1 do **Treinamento**, oferecido durante três semanas, entre os meses de Março e Abril de 2005.

fundamento, pela primeira vez – no âmbito daquele treinamento –, nos deparamos com a “rapidez e eficiência” de um processo. Desde o primeiro momento, com grande intensidade, clareza e concretude, fomos colocados diante de nossos “vícios de comportamento”, de nossas facilidades, dificuldades e comodidades e da necessidade de estarmos comprometidos, de fato, com o que nos propomos a fazer em cena. Ao mesmo tempo, o trabalho nos revelou questões de ordem estética como o ato de falarmos com o corpo através das posições assumidas por ele e a inclusão do espaço cênico no processo de criação. Reconhecíamos a existência de um pensamento que fundamentava o quê, em sala, era traduzido apenas como “forma e exercícios” que garantiriam ao ator uma “presença cênica” ou a “manutenção da vida do que leva ao palco” (LAUREN, apud SANTOS, 2005).

Tomando como base de nossa investigação as reflexões do encenador acerca de seu fazer e a análise específica de seu espetáculo *Dionysus*, adaptado d’*As Bacantes* de Eurípides e apresentado em São Paulo em 1993, iniciamos, pois, esta pesquisa.

Reconhecido internacionalmente como um dos renovadores da cena contemporânea japonesa nos últimos trinta anos, Tadashi Suzuki restabeleceu uma ponte entre a cultura teatral produzida no Oriente e experiências similares desenvolvidas no Ocidente. Disposto a investigar o fazer teatral como sistema artístico, bem como sua relação com o ator, sistematizou as *Disciplinas de Atuação*, que materializa suas reflexões acerca da linguagem teatral e redimensionou a função do espaço cênico.

Inserido no contexto do movimento contracultural japonês – que se opôs aos cânones modernos importados do Ocidente e se voltou, criticamente, à tradição japonesa –, em seu processo de renovação, o encenador estabeleceu um novo diálogo entre a encenação contemporânea e as formas da tradição; dedicou-se ao estudo do *Nô* e do *Kabuki* como campo propício à estruturação de uma nova expressão cênica; percorreu o caminho de modernização e de adaptação de conceitos arraigados na cultura japonesa, como a língua, o espaço, suas respectivas regras e as relações que estabelecem com o corpo, visto que, para o encenador, a linguagem teatral é uma expressão eminentemente corporal e dependente da língua.

Desta feita, sem perder de vista os leitores que, assim como nós, começaram a travar contato com algumas facetas da cultura nipônica, no capítulo **UM**, atentamos para as questões da tradição japonesa e para os dados da história daquele país que têm relação direta com o contexto em que Suzuki surgiu, com o seu trabalho e com a entrada da cultura ocidental no Japão no final do século XIX e em meados do século XX.

Os estudos que abordamos e que focam a língua e a organização espacial

nipônicas destacam, entre outros, as analogias que se estabelecem entre os variados aspectos daquela cultura, como o privilégio que é dado às relações estabelecidas entre os elementos envolvidos em tais fenômenos. Como, por exemplo, as imagens que se sobrepõem para a composição de um ideograma, o leitor e a obra, o espaço e seus habitantes, culminando com a existência de um espaço intervalar, de troca, de mediação entre eles, ou, com a criação do que chamamos de “zonas de interdependência” entre os mesmos. Nessa cultura que, tradicionalmente, sustentou a integração do ser humano com a natureza, privilegiaram-se, também, a experiência adquirida via participação do corpo e o estímulo aos seus sentidos. Nesse contexto “relacional”, tornaram-se de suma importância a inclusão do outro e o fato de que novos conceitos são construídos em decorrência de dados pré-existentes.

Em sua tradição teatral, esses aspectos transparecerão no fato de o ator ser o fundamento desta linguagem, de serem desenvolvidos espaços e técnicas adequadas a cada gênero e da relação com o espectador ser sustentada pela estilização de suas formas e de sua espetacularidade.

No capítulo **DOIS**, são abordados os primeiros anos de atividades de Tadashi Suzuki, cuja busca foi direcionada por um fazer teatral não realista. Influenciado pelo Surrealismo, seus meios de produção foram redimensionados e o foco de suas investigações recaiu sobre o ser do ator em cena, a potencialização de suas características individuais, a redescoberta do corpo como fonte e agente da atuação e o que chamamos de “atuação como relação”.

Em seguida, focaremos as **Disciplinas de Atuação**, o treinamento. Para nós, além de recuperarem o entendimento de técnica como caminho de criação e de re-introduzirem o plano do sagrado no fazer – um sagrado que é tornado corpo -, as **Disciplinas** são códigos performáticos pré-estabelecidos que exploram a energia animal do ator (a energia produzida pelo corpo), o uso dos pés e da região pélvica, sua relação com o chão e com o espaço cênico que, não só deverá ser revelado por ele, como deverá ser transformado em sua segunda natureza. Forjadas para possibilitarem uma comunicação que se dê para além das diferenças culturais, para criarem um espaço ficcional, as **Disciplinas de Atuação** constituem-se, por meio das imagens compostas pelo corpo do ator, no “idioma teatral” do encenador (GOTO, 1988). Delas pontuaremos, principalmente, seus fundamentos e princípios.

Por último, trataremos do que Tadashi Suzuki chamou de evento teatral, quando o espectador e o ambiente que envolve os teatros foram incluídos na estruturação do acontecimento cênico, ajudando a definir tanto seu clima quanto seu ritmo. Ocasão em

que é reforçada a idéia do teatro como um ato coletivo, bem como a pertinência dessa linguagem nos dias hoje como meio para nos conhecermos melhor.

O capítulo **TRÊS** é dedicado à leitura do espetáculo ***Dionysus***, que estruturamos a partir da análise de fotos, do programa da peça, de matérias de jornal, das entrevistas de colaboradores diretos do encenador, de estudos publicados a respeito e de dois registros em VHS - o primeiro, uma espécie de *clip* da peça, editado por Suzuki, e enviado ao Brasil como material de divulgação e, o segundo, a gravação integral da montagem, realizada nos jardins do **Museu da Independência** em São Paulo.

Embora não tenhamos assistido ao vivo ao espetáculo, optamos pelo estudo de seu vídeo como parte de nossa metodologia de pesquisa por considerarmos que é na escritura espetacular que se materializa a tradução poética das indagações de Suzuki. Para nós, é na montagem que o entrelaçamento e a interdependência “elemento técnico-discurso poético” ganham vida.

Ao longo do trabalho, salvos alguns casos, como os de citação direta, no lugar de empregarmos o termo “ator”, optamos por alternar “performer” e “atuante”. Entendemos que esses dois últimos são o que melhor traduzem o entendimento de “artista cênico” sobre o qual falaremos, uma vez que seu trabalho engloba tanto a idéia de representação, quanto as idéias de atuação, dança e apresentação.

UM

Na tentativa de definir a relação entre cultura japonesa e outras culturas, lembramos Eurípides, o autor d'**As Bacantes**, quando este descreve o estremecimento e o espedaçamento causados pelo primeiro encontro entre Dioniso (o que vem de fora) e Penteu (o que já está). Como experiências desestabilizadoras, as trocas de informações ocasionadas por tais encontros promoveram tanto momentos de rejeição, transformação e assimilação de padrões estrangeiros, quanto momentos de criação de novos referenciais internos.

A pesquisadora Michiko Okano (2002) identifica três principais fases de introdução da cultura estrangeira no Japão que correspondem, respectivamente, à chegada das referências chinesas nos séculos VII e VIII, aos diálogos com a cultura europeia através do contato com portugueses no século XVI, culminando com a Restauração Meiji no século XIX, e à entrada da cultura norte-americana após a Segunda Guerra no século XX.

Por ora, abordaremos, principalmente, a segunda e a terceira fases de contato do Japão com as demais culturas estrangeiras, sendo que da segunda fase focaremos os acontecimentos concernentes à Restauração Meiji. Dos aspectos que se constituíram como referenciais internos e tradicionais da cultura nipônica, trataremos da língua, do espaço, das relações que ambos estabelecem com o corpo e dos teatros **Nô** e **Kabuki**.

Das trilhas que tomaremos a seguir, interessa-nos, sobremaneira, as relações de analogia existentes entre os vários aspectos daquela cultura e aqueles que, por conseguinte, transparecem no trabalho de Tadashi Suzuki ou que foram relidos por ele ao longo de sua trajetória, auxiliando-nos a lê-los.

O Caminho da Tradição

O Pincel ou A Estação da Língua

“A língua não é aquilo através de que se pensa, mas aquilo com que se pensa, ou, mais exatamente, aquilo que nos pensa ou pelo qual somos pensados.”

Umberto Eco

A origem do ideograma está ligada à imagem; sendo assim, sua estrutura apresenta um forte apelo visual. Vindo da China, ele foi adotado como a língua escrita no

Japão, desenvolvendo-se simultaneamente à língua falada no país. Adaptado e reinterpretado de acordo com as necessidades da cultura japonesa, tornou-se sinônimo de sua fala.

Em sua maioria, os ideogramas japoneses são compostos (**kesei**) e resultam da soma de um radical semântico e um fonético, como nos explica Okano. A autora completa que, nos países que adotam este tipo de escrita, a comunicação ideogrâmica “se faz presente na linguagem e no pensamento, nos comportamentos das pessoas e nas expressões artísticas, isto é, nas manifestações de sua lógica, ética e estética” (OKANO, 2002: 11).

Construção simbólica elaborada num processo de composição de imagens, o ideograma permite o alcance de uma outra instância: o da criação de conceitos a partir da sobreposição de fatos pré-existentes. Em processos como esse, o caráter sugestivo dessa forma de comunicação é revelado, pois o que não pode ser graficamente retratado ganha vida com a combinação do que pode. O **cantar**, por exemplo, é sugerido ao serem pintados um **pássaro** e uma **boca**.

O filósofo e orientalista norte-americano Ernest Fenollosa (FENOLLOSA, apud CAMPOS, 1977) reforçou a importância da relação que os elementos de um ideograma estabelecem entre si. Mais do que a **soma**, o ideograma é o **produto** de seus elementos, como vimos no exemplo anterior. E, segundo a lógica relacional que permeia esta linguagem, espaços de troca e de transformação são engendrados, bem como a coexistência de opostos. No lugar de *uma coisa ou outra*, temos *uma coisa e outra* ao mesmo tempo, como em **negociar**, cuja amálgama ocorre entre **comprar** e **vender**. Ambos estabelecem uma relação dinâmica entre si, passam a se complementar e tornam-se correlatos. Uma variedade de significados é gerada, pois, neste contexto, um espaço de troca também é aberto em direção ao leitor, a quem cabe interpretar os elementos e os aspectos que envolvem a escrita.

Outra particularidade da escrita ideogrâmica é seu caráter rítmico-gestual. Uma vez que o pincel é visto como a continuação do corpo de quem o porta, o ideograma permite que o ânimo e a intenção do autor que o realiza sejam entrevistados.

Graças ao valor dispensado à produção poética no período Heian (794-1192), toda uma estética foi elaborada em torno da escrita, resultando no aparecimento do **kado** ou caminho da poesia.

Em **kado**, a importância que a cultura nipônica dispensa aos cinco sentidos foi preservada e, por conseguinte, a confecção de um poema não se restringiu ao seu conteúdo, abrangendo um conjunto maior que abarcou a disposição da escrita na folha -

sua composição espacial ocorre da diagonal superior direita para a inferior esquerda -, a caligrafia utilizada e o papel que lhe serviria de suporte.

Como afirma o professor Yasuo Yuasa, assim como outras teorias artísticas japonesas, **kado** deriva de **shugyo** (cultivo pessoal), nome com que as práticas budistas são conhecidas no Japão. Tais práticas almejam o crescimento espiritual³, a construção do caráter e o alcance da sabedoria individual. Através delas, a unidade mente-corpo pode ser alcançada e seu ponto de partida é o treinamento corporal, seja de posturas e/ou de condutas físicas que devem ser adotadas, pois uma “forma corporal expressa diretamente a mente [da pessoa]” (YASUA, 1987: 106) e é ela quem mantém a substância. Assim, práticas como a cerimônia do chá, o arranjo floral e a própria arte da escrita, se aproximaram da filosofia budista do cultivo pessoal (**shugyo**) e tornaram-se correlatos de práticas meditativas. No caso da escrita, o treino atenta para como o autor deve se sentar, preparar a tinta, dispor o papel à sua frente, segurar e manusear o pincel, além de outros detalhes.

No que tange à língua falada no Japão, cuja cadência inerente segue uma métrica que alterna cinco e sete sílabas, além de sua relação imediata com o corpo (SUZUKI, 1986) – para cada palavra proferida existe um impulso gestual correspondente -, é altamente necessária a manutenção do espaço de troca entre os interlocutores durante um diálogo, visto que, em decorrência de sua construção gramatical, as frases precisam chegar ao fim para que sejam compreendidas, pois o verbo é colocado somente no final da sentença. Além disso, sujeito e objeto não são designados; às vezes, um é outro e vice-versa, ou ambos se redefinem de acordo com as circunstâncias. A menos que seja extremamente necessário, os sujeitos das frases estão, com frequência, descentrados, pois não há importância em explicitar o sujeito da ação. O que pode ser explicado pelo *mediance* que o japonólogo Augustin Berque nos apresenta (e sobre o qual falaremos a seguir), ou pelo ato sem sujeito de que nos fala Okano:

“(...) a cultura japonesa conserva, nas suas raízes, a mentalidade mítica dos primitivos, que é a fonte do pensamento japonês, no qual se desconhece a contradição e a negação, a dialética e a noção de tempo. A mentalidade mítica engloba a concepção do mundo criado sem um auto-criador, correspondendo à idéia do ato sem sujeito, assim como a de deuses múltiplos, que são ao mesmo tempo humanos, existindo, portanto, uma ambigüidade divino/humano na sua compreensão” (OKANO, 2002: 77).

³ *Espírito* em japonês se aproxima de *esprit* em francês, que pode ser traduzido por *mente* (GREINER, apud, SANTOS, 2007).

A Ponte ou A Estação do Espaço

Quanto ao espaço japonês, nossa abordagem se apóia na arquitetura, entendida como linguagem e como modo de organização de espaços.

Em sua tese de doutoramento, Okano (2007) ressaltava como identificadoras do espaço japonês, as seguintes propriedades: a idéia de efemeridade arraigada na cultura nipônica e a conseqüente valorização do que existe agora; a primazia da transformação e do movimento; o lococentrismo e o descentramento, que refletem a rejeição de um observador único, o interesse pela composição de espaços celulares e pela vista não panorâmica; a preferência do uso de analogia e símbolos, e a prioridade dada ao trajeto, ao processo e à mediação na construção de espacialidades.

Para a definição de espacialidades, a autora recorreu aos estudos dos professores Lucrecia D'Alessio Ferrara e Augustin Berque que “propõem obter a cognição do espaço por **meio de relações** que se estabelecem entre sistemas, **mediações** estas denominadas de **espacialidades** ou **fudô** (*milieu*)” (OKANO, 2007: 53 – grifo nosso).

O conceito de **fudô** (meio), diferentemente de ambiente (**kankyo**), foi tratado pelo filósofo Tetsuro Watsuji na década de 1930 e, mais tarde, foi retomado e ampliado por Berque (2004) que o traduziu primeiramente como *milieu* (meio – organização mental do espaço) e, depois, como *ecóumène* (o ato de habitar humano).

Fudô é condição climato-geográfica somada ao modo como o ser humano e a natureza se contatam; é a interação estabelecida entre espaço, sociedade e natureza, compreendendo, portanto, as relações entre natureza e cultura, sujeito e objeto. Como nos fala Berque, este conceito supõe a existência do homem como sujeito e, reciprocamente, “é a ocasião estrutural para a existência humana” (BERQUE, 1992: 103). Para o autor, a noção dessas interações (*mediance*) é um processo histórico, que ele chama de *trajection*⁴, inspirado pelo *trajecter* francês, que significa viajar, transportar e que compreende o deslocamento do objeto em direção ao sujeito e vice-versa e abarca componentes ecológicos e geográficos, sugerindo, simultaneamente, um sentimento, um significado e uma direção, ou tendência.

A tendência da *mediance* japonesa é a de borrar a identidade do *self* e, ao mesmo tempo, de aumentar sua identificação com o que não é *self*, com o outro, com o objeto, com o ambiente (social e físico) já codificado. Tradicionalmente, continua Berque, a

⁴ *Trajection*, como utilizado em inglês por Berque, deriva de *traject*, verbo transitivo, do latim *trajectus*, e que se relaciona com os verbos transmitir e conduzir.

cultura japonesa tentou suspender a intervenção do sujeito no ambiente e reforçar apenas o fenômeno; no entanto, este é um processo oposto ao de abstrair o sujeito do ambiente. “Ele implica, pelo contrário, na dissolução do *self* em pura concretude. Isto não é uma abstração, mas uma **projeção do sujeito**; não é uma objetificação, mas uma **subjetificação do ambiente**” (BERQUE, 1992: 97). A lógica encontrada pelo autor é, pois, a lógica da identificação, em que um atributo é dividido e em que o sujeito torna-se o que não é. Analogamente, consideramos que esta lógica reaparece na relação atuante–personagem e atuante–platéia no teatro **Nô**, e na relação performer-espaco cênico no trabalho de Tadashi Suzuki, como veremos adiante.

Se nos reportarmos aos estudos⁵ sobre a forma de se enxergar, descrever e imaginar o interno do corpo nas tradições chinesa e japonesa, verificaremos a subjetificação do ambiente através do assemelhamento dentro-fora. Na China antiga, por exemplo, era comum descrever o corpo humano igualando-o à terra; as pinturas que retratavam seu interior apresentavam paisagens no lugar de vísceras. No Japão, as similaridades entre corpo e macrocosmo passaram a ser amplamente divulgadas pelas enciclopédias ilustradas que percorreram o país no século XVIII e encontram ecos no Budismo Mahayana ou no Budismo Nitiren:

“Assim, a cabeça pode ser vista como o céu; os pés, a terra; os ossos, rochas; condutos como passagens; o cabelo como grama e árvores; os dois olhos como o sol e a lua; o sangue como a água do mar; os dois resíduos humanos como chuva; transpiração como orvalho, etc.” (ENCICLOPÉDIA ILUSTRADA V. 12, apud SHIRASUGI, 2000: 46).

O arquiteto Mitsuo Inoue (1985) considera que algumas das qualidades da arquitetura apontadas acima, bem como o modo pelo qual os japoneses pensam e sentem o espaço, sobreviveram desde sua fixação entre os séculos XII e XIII, quando o Budismo - que já incorporara características pré-existentes na cultura nipônica, como a impermanência, o apreço à natureza e sua integração com o homem - foi adotado como religião oficial.

Para Inoue, os espaços então concebidos trazem consigo a idéia de **espaços dinâmicos** (*movement spaces*). Eles são vazios, mas cheios de movimento, privilegiam a relação entre os elementos que o compõem e, por apresentarem diferentes possibilidades

⁵ Refirimo-nos, particularmente, à comunicação de Shirasugi Etsuo, *Invisioning the inner body in Edo Japan in The imagination of the body and the history of bodily experience*, Simpósio Internacional do Centro Internacional de Pesquisa de Estudos Japoneses, Editado por Shigehisa Kuriyama, em Quioto, 2000.

de uso, são passíveis de transformação. Neles, o encontro continuado de novas cenas é deflagrado.

Um dos exemplos que o arquiteto nos oferece é o caminho circular dos jardins tradicionais, onde o caminhante vivencia a impermanência da vida e percebe a predileção do processual em detrimento de organizações que objetivam uma apreensão panorâmica da paisagem.

Na analogia que Okano traça entre esse exemplo e o idioma japonês, a autora observa o fator de descentramento do sujeito que percorre o trajeto. O homem não é o eixo central ao redor do qual o mundo gira; antes, ele participa de sua construção, o que reforça o caráter centrípeto do espaço, que permite a entrada de um *outro*. O próprio entendimento da palavra pessoa (*ningen*) traz em si espaços de mediação, pois *ningen* significa “*entre* homem e homem” (YUASA, 1987: 37); viver como pessoa é viver nesse *entre* feito das relações que tecemos.

Em caminhos como o do exemplo citado do jardim japonês, a fluência é caracterizada pela inconstância e pela descontinuidade da linha da visão; eles são construídos por desvios. Okano completa que cada etapa do trajeto é entendida como única e a imagem do todo são os fragmentos que o caminhante articula mentalmente ao término de sua jornada.

A pertinência da mobilidade do homem no espaço, ou antes, a importância de sua presença ali, para que o espaço possa ser apreendido e elaborado trajetivamente, é ressaltada no conceito *kawai* do arquiteto Teiji Itoh. *Kawai* é espaço de atividade, definido pelos movimentos humanos, não podendo ser “determinado por um limite geográfico [ITOH, 1995: 176-177, T.N.], mas composto por uma reunião de imagens criadas por um sujeito, baseada nas suas experiências [GRUPO DE PESQUISA DE DESIGN URBANO, 2006]” (OKANO, 2007: 56).

Nos espaços dinâmicos, as entradas também são assumidas como elementos formais de grande importância por concretizarem as interações homem-natureza ou a continuidade entre os espaços internos e externos das construções. Demais espaços de conexão na arquitetura japonesa, denominados por Okano de **espacialidades ma**, são igualmente valorizados; áreas de transição, fronteiras adaptativas ou *entre-lugares*, tais **espacialidades** se referem à mudança de um ambiente a outro, de um tempo a outro. Por atarem pontos opostos, escadarias, pontes e corredores laterais das casas, como o **engawa** - que é considerado espaço interno, se tomarmos como referência o telhado da casa, e externo, já que é separado do restante do ambiente pelas portas de correr e pelo material de que é feito (seu chão é de madeira enquanto que o cômodo contíguo é de

tatami) -, adquirem papel simbólico.

A Flor ou A Estação do **Nô**

Darci Kusano (1984: 08) nos apresenta o **Nô**, como: “um ouvir/ver/sentir. com todo o corpo. a nítida sensação. de participação. num ritual de comunhão cósmica.”

Derivado de rituais sagrados, cujo objetivo era o encontro homem-deus, e de festivais rurais de entretenimento em que o encontro se daria entre homem e natureza, este gênero teatral se consolidou, no Japão, entre os séculos XIV e XV em torno dos artistas Kiyotsugu Kan'ami e Motokiyo Zeami. Constitui o que hoje é conhecido por **Nogaku**: programas combinados de obras de **Nô**, altamente simbólicas, entremeadas pelo **Kyogen**, de caráter mais cômico e cotidiano.

Embora Kunio Komparu (1983), um dos grandes performers de *taiko* de sua geração, ressalte que o objetivo primeiro do **Nô** seja o encontro homem-homem, este gênero teatral preserva até hoje índices do sagrado, da associação com o Zen Budismo, bem como do caráter de participação.

O palco, composto de três grandes unidades (o palco principal, a ponte **hashigakari** e a sala de espelhos), é construído segundo o modelo tradicional e reproduz o significado compartilhado por templos e casas: espaços de co-habitação de deuses e homens. Seu teto, além de proporcionar uma boa acústica, indica a santidade do espaço sob ele e o desenho de pinheiro, colocado ao fundo, simboliza a morada das divindades a quem as apresentações são ofertadas. Os pilares que o sustentam, além de orientarem espacialmente os atuentes e de proporcionarem à platéia um sentido de tridimensionalidade e de profundidade da cena, funcionam como ponte entre céu e terra. E a integração do homem com a natureza está presente nos materiais escolhidos para a construção do palco, nos pinheiros que o ladeiam, nas cores dos figurinos, na escolha das peças que farão parte de um programa (cada estação do ano tem um programa com peças específicas), na orientação espacial do palco – que tem sua frente voltada ao sul – e nas entradas, saídas e traslados dos atuentes, estabelecidos para sinalizar os movimentos de rotação e translação da Terra e os elementos da natureza.

Komparu ainda ressalta que a parte operativa do **Nô** é seu lado abstrato e intangível, formado por princípios e teorias estéticas, sobre os quais se fundamentam

O *taiko* é um tambor tocado com dois bastões que, além de ressonador, é o responsável por criar o pulso regular numa apresentação.

suas regras e convenções.

Ma e **Jo-Ha-Kyu** constituem seus pilares, o que implica: tempo, espaço e o entrelaçamento tempo-espaço; as tríades estéticas e suas assimetrias, a abreviação e o valor do inacabado. **Hana**, a flor, representa sua vida.

Como vimos anteriormente, **Ma** pode ser entendido como fronteira adaptativa. Okano (2007) também o apresenta como *modus operandi* característico da cultura japonesa que, como tal, se faz presente em suas mais variadas manifestações e é apreendido pela vivência sensorial.

Ma significa, entre outros, o intervalo entre duas coisas, espacial e/ou temporal (na música seu emprego corresponde a tempo e na arquitetura, a espaço); é sinônimo de lugar de conexão, intervalar e transitivo. Pode ser pausa, espaço de quietude e vazio, porém um vazio prenhe de possibilidades, como nos elucida o trecho abaixo do **Maka Hannya Haramita Shingyo** (*Sutra do Coração da Grande Sabedoria Completa*), traduzido pela monja Coen:

“(…)

Forma não é mais que vazio.

Vazio não é mais que forma.

Forma é exatamente vazio.

Vazio é exatamente forma.

Sensação, conceituação, diferenciação, conhecimento

Assim também o são.

(…)

Todos os fenômenos são vazio-forma,

Não nascidos, não mortos,

Não puros, não impuros,

Não perdidos, não encontrados

Assim é tudo dentro do vazio.

Sem forma, sem sensação,

Conceituação, diferenciação, conhecimento;

Sem olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo, mente,

Sem cor, som, cheiro, sabor, tato, fenômeno.

Sem mundo de visão, sem mundo de consciência,

Sem ignorância, sem fim à ignorância,

Sem velhice e morte e sem fim à velhice e morte.

Sem sofrimento, sem causa, sem extinção e sem caminho.

Sem sabedoria e sem ganho.

Sem nenhum ganho. (...)”

É no vazio do palco **Nô**, espaço de conexão entre este mundo e o *mundo do lado de lá*, que o divino pode habitar. Nesse espaço, **Ma** é método de atuação e natureza básica da música. É no **Ma**, no que é e não é, no silêncio e no vazio existentes antes ou depois de uma unidade da performance, no que não é expresso na atuação ou no que não é tocado na música que reside toda a elegância do **Nô**. As pausas são altamente valorizadas, pois nelas pressupõe-se que transformações ocorrerão, que sons e movimentos serão completados e sua existência acaba por determinar uma noção rítmica. Neste sistema artístico (KOMPARU, 1983), até a flauta é considerada instrumento percussivo assim como o palco que, suspenso do solo e ladeado por vasos e/ou por orifícios de concreto, ajuda a reverberar o som das batidas dos pés dos atores no chão, o som de suas vozes e dos instrumentos.

Se nos reportarmos ao fato de que a música tradicional japonesa está centrada no ritmo mais do que na melodia, e que o conceito de ritmo tem sua origem no *rhythmos* grego, vislumbraremos outra construção espaço-temporal no ponto em que som e movimento se intersectam.

De acordo com o professor e pesquisador, Shigehisa Kuriyama (1999: 81-83), *rhythmos* era aplicado, primeiramente, para falar da disposição, da posição ou da forma que um dançarino assumia enquanto dançava, sendo que seu emprego também era relevante na apreciação de esculturas. Incorporado ao vocabulário musical por intermédio da dança, *rhythmos* designou os intervalos na música que acompanhava o dançarino e que estavam sincronizados aos intervalos de seus movimentos, podendo ser definidos fluxos de espaço e tempo. Cabe ao ritmo, portanto, o entrelaçamento de um movimento ao outro, de um som ao outro.

Jo-Ha-Kyu é o princípio ordenador e pertence à categoria das tríades estéticas que, assim como **Ma**, estão presentes em outras manifestações da cultura nipônica.

Com base conceitual no arranjo céu–homem–terra (algo no alto ou longe; outro em baixo ou perto, e um intermediário, no meio), as tríades estéticas, segundo as palavras de Komparu, expressam a opção por números ímpares (o três é o menor número a proporcionar justaposição), que na consciência estética nipônica expressa o gosto pelo que é assimétrico e a negação intencional ao que é harmonioso. Esta escolha permite o princípio do desequilíbrio ou do equilíbrio dinâmico e pode ser visto no arranjo floral; nas estruturas tripartidas da dança do **Kabuki**, bem como na sua organização, dividida em

sete partes (KUSANO, 1993) ou no **shichigocho**, que é a forma básica da poesia japonesa, com versos de cinco e sete sílabas. Em construções espaciais, a assimetria e o desequilíbrio transparecem, por exemplo, no fato de o centro da forma não corresponder, necessariamente, ao centro do espaço. Em relação ao palco do **Nô**, esse tipo de arranjo possibilita que a linha de visão da platéia não fique limitada a uma única direção, proporcionando a existência de mais de um ponto de vista. O mesmo ocorre no **Kabuki**, quando da disposição das figuras formadas pelos performers no palco. Analogamente, a música do coro no **Nô** não é um canto harmonizado, mas uníssono e o atuante é o elo entre o céu e a terra.

De caráter progressivo, **Jo-Ha-Kyu** é considerado elemento espaço-temporal e estrutura rítmica observada de padrões naturais.

De acordo com a definição de Komparu, **Jo** é começo ou preparação e, por se referir à posição, é um elemento espacial; **Ha** é quebra, elemento de desordem e de ruptura em relação a um estado pré-existente; **Kyu** é temporal, corresponde à velocidade e significa rápido ou urgente. Este conceito:

“(...) unifica a contradição dos conceitos essencialmente opostos de espaço e tempo, unindo-os com um elemento de quebra. O resultado é a descoberta da beleza numa harmonia em desequilíbrio e um processo para alcançar preenchimento. Podemos dizer que ele nos permite apreender o balanço espacial do céu-terra-homem no tempo, vendo a posição no espaço e a velocidade no tempo como uma [sólida]” (KOMPARU, 1983: 25).

Como estrutura rítmica, o ator Yoshi Oida (2001: 63) observa **Jo-Ha-Kyu** como aceleração sutil que “ajuda a atuação a parecer mais orgânica e natural”, sempre em desenvolvimento - a ação pode se expandir, reduzir-se ou se transformar -, causando no público a sensação de ser levado adiante, o que o ator exemplifica com:

“Como se pôde perceber no *jo-ha-kyu*, o corpo quer desenvolver a ação (quando batemos palmas, por exemplo) através da aceleração gradual. Então, uma vez que o som atingiu certo ponto (quando as mãos estão aplaudindo muito rapidamente), o corpo quer ralentar um pouco, para então retomar velocidade novamente. E assim por diante” (OIDA, 2001: 65).

Além disso, **Jo-Ha-Kyu** incorpora outra tríade estética, **Shin-Gyo-So**, que traduz um processo de abreviação.

De acordo com **Shin-Gyo-So**, um padrão básico amadurece através das mudanças e das perdas que sofre para chegar ao que lhe é apenas essencial. Na escrita, esta tríade é exemplificada pelas transformações sofridas no estilo da caligrafia. O **shin**

apresenta as letras em blocos e uma pincelada se distingue da outra; em **gyo**, a distinção entre as partes é menor e ela é semi-cursiva; **so** é fluida, cursiva e mais abreviada que a anterior.

No teatro **Nô**, o conceito está presente no gesto estritamente necessário do atuante, na simplicidade de seu palco e na concisão deste gênero como um todo, definida ao longo do tempo. **Jo-Ha-Kyu** está, portanto, na organização do espaço cênico, na definição de um programa de peças, na música, na dança, na respiração do atuante e na construção da narrativa.

Os responsáveis por elevarem o **Nô** à categoria de expressão artística de grande refinamento foram os artistas Kiyotsugu Kan'ami e Motokiyo Zeami - pai e filho, respectivamente.

Coube a Zeami não só a compilação de tratados sobre esta arte, que se estrutura em torno do trabalho do atuante, como reflexões a seu respeito. Seu principal objetivo era a preservação do **Nô**, seu refinamento e sua transmissão para as gerações seguintes.

Em seus tratados, fica claro que o atuante deve se tornar um mestre de seu ofício, por meio da prática e dos estudos, e que deve adquirir um entendimento do todo, incluindo um conhecimento exímio do repertório de peças.

A necessidade de tal maestria se apóia em três pontos. O primeiro, abordado acima, diz respeito à transmissão desta arte. O segundo está relacionado ao fato de o **Nô** ser a combinação de uma série de elementos independentes entre si.

Proveniente do **Sarugaku** e do **Dengaku** (meios de entretenimento que reuniam danças, cantos, acrobacias, mímica e magia), hoje os seus três maiores elementos são a dança, o canto e a música instrumental e uma apresentação ainda é composta de: técnicas de atuação (**katas**); máscaras; figurinos; instrumentos; arquitetura (o palco como estrutura independente); tempo (em seu fluxo natural ou em fluxo revertido, quando a história contada se localiza na memória de um sonho) e o espaço unificado palco-platéia.

Neste sistema, os performers envolvidos (instrumentistas, atuantes, coro, narrador, mestre assistente) ensaiam separadamente e os ensaios coletivos acontecem apenas na ocasião de uma peça nova. Reunindo-se no camarim pouco antes da apresentação, quando acertam pequenos detalhes, eles trabalham em torno de **utai-bon**, uma forma de notação altamente fixada, espécie de roteiro, que permitiu ao **Nô** a ausência da figura de um diretor ou condutor para a montagem de uma peça e o desenvolvimento de uma consciência de grupo.

O último ponto refere-se ao grau de refinamento que esta arte precisa atingir e à relação que estabelece com o público. É necessário manter o interesse da audiência

sobre o trabalho, pois dela dependem a sobrevivência da companhia e o sucesso da apresentação. Para tanto, Zeami utilizou a imagem da **flor** (**hana**) como conceito de vida no **Nô**.

Segundo Kusano (1984: 19-20), é preciso “simplesmente observarmos as flores desabrochando. o mesmo encantamento inusitado, a cada ano renovado, que nos assalta (...). o colorido das flores quebrando, repentinamente, a monotonia da paisagem, até então totalmente verde. a flor é a surpresa e a novidade”; é a beleza desta arte e a habilidade do atuante em desempenhar uma performance e em surpreender os sentidos do espectador. A **flor** é o efeito cênico e emocional, o belo simbólico e aparente, acompanhado de mais dois estágios de beleza: **Yugen**, elegância sublime que evoca um sentido de profundidade e de mistério (deve ser apenas sentida) e **Rojaku**, ou beleza silenciosa, adquirida quando o atuante, ao personificar um ancião, investiga o processo interno de envelhecimento antes de externá-lo. **Hana** precisa ser conquistada e o caminho para descobri-la reside no treinamento (longo e paciente), entendido como **shugyo**, ou o cultivo pessoal para o conhecimento de si mesmo, já que sua semente é a técnica. Uma dedicação que se inicia pelo aprendizado dos personagens, derivados dos três tipos ou corpos (arquétipos) codificados por Zeami: o **ancião**, o **guerreiro** e a **mulher**.

Neste contexto, o personagem é dançado e se constitui da reunião de canto e dança, pois uma das características da tradição dramática japonesa é a dança como elemento primordial. E dança, “no teatro japonês, (...) é a expressão visual do personagem, o contexto, suas relações, sua emoção, mais do que puro movimento” (MARSHALL, apud OIDA, 2001: 16). Associada à letra da melodia que a acompanha, seus movimentos exprimem o que é cantado e, na maioria das vezes, lembram a relação do homem com a terra, expressada pelos quadris abaixados dos atuantes e pelos pés em contato com o solo através de passos deslizantes ou de marcha, quando batem no chão.

No **Nô**, a dança é **mai** e resulta da combinação de unidades ou padrões de movimentos, conhecidos por **katas**. Cada personagem tem seus movimentos coreografados através do arranjo e das repetições de seus padrões e, por ser concêntrica, seu potencial dramático é evidenciado pela contenção dos movimentos reduzidos ao mínimo e barrados no auge da tensão muscular do atuante que, durante uma apresentação, deve manter o mesmo nível de energia, inclusive nas pausas.

Divididos em **descritivos** (gestos cotidianos estilizados), **simbólicos** (derivam dos anteriores, porém são mais sintéticos) e **abstratos** (ricos em expressões por não apresentarem significado inerente), os **katas** devem ser treinados rigorosamente para a construção de um corpo fictício.

Também conhecido como a arte do caminhar evidenciada pela pausa e quietude do atuante, o movimento dos pés passa a ser de suma importância para a técnica de atuação do **Nô**, sendo **hakobi** o seu andar básico. Dependendo do que o caminhar conduzir ou carregar, seja em termos de velocidades ou de formas diferentes (se os pés são utilizados para dentro ou para fora, se deslizam ou batem o chão), a mudança no estado de espírito do personagem pode ser denotada.

Outro ponto culminante do **Nô**, considerado seu evento dramático, é o vir a ser do atuante ou sua magia em se transformar no personagem, desencadeando um jogo de complementação e de interdependência entre os dois. Neste jogo, sujeito e objeto se mesclam, guardando o entendimento de **mono** que nos é apresentado da seguinte maneira pelo pesquisador Marco Souza:

“(…), essa noção é uma crença nipônica comum que acredita que um espírito (**nushi** em japonês) reside nos objetos que são muito caros e próximos às pessoas. Através da convivência com os objetos, acontece, então, o desenvolvimento de uma alma (**tama** em japonês) neles e de até mesmo uma transferência para eles da alma da pessoa que possui o objeto” (SOUZA, 2005: 66).

Ao se transformar em personagem, este se transforma em pretexto para que o atuante venha a manifestar seu coração, sua existência. Desta forma, a profissão do atuante passa a ser entendida como um ato sagrado e seu aprendizado como um caminho de revelação, lapidado ao longo dos anos.

A performer e diretora Alice Kiyomi Yagyu pontua que o primeiro passo dessa jornada é o **Monomane** ou **Imitação**. Nele, primeiramente, o atuante deverá negar a história corporal que traz consigo desde sempre e deverá deixar “de lado [suas] qualidades pessoais intrínsecas e [suas] vontades de expressão” para que, somente mais tarde, sua personalidade reapareça “em estado ‘autêntico’” (YAGYU, 1995: 35).

Esvaziado de sua história e vontades, o atuante **imitará** a forma exata do personagem para aquisição de técnica. Como está implícita no **mono** de **Monomane**, a intenção deste **imitar** não é a apreensão de algo exterior e aparente, mas de uma essência, de uma natureza. Para a construção do velho, por exemplo, Yagyu observa que o “ator deve procurar imitar o sentimento de uma personagem envolta nesta realidade, o que não implica em copiar os aspectos exteriores, curvando o dorso ou tremendo as pernas” (Ibidem, 53).

Em seguida, outra etapa da formação do atuante é iniciada. Investido da natureza de um tipo, ele se esforçará para abandonar a **imitação**; é o momento de deixar que sua personalidade reapareça, a fim de criar um estilo próprio de atuação. Ecoa nesta etapa,

uma reflexão Zen Budista dada por Komparu (1983: 116): “Pinte bambu. Devote-se somente a pintar bambu até que você se torne um bambu. Então, esqueça que você é um bambu”.

Vale, aqui, trazermos a abordagem do professor Berque sobre a maneira de se perceber o **kata** e as modificações sofridas por ele. O japonólogo pontua que um “padrão age como molde ou matriz (**kata**) para moldar novas formas de representação, exaltando o que cabe à tradição e borrando o que não cabe” (BERQUE, 1992: 98). Neste ínterim, o **kata** sustenta um ciclo próprio que transita entre as *formas formadas* (impressas, gravadas, fixadas) e a *formação de formas* (matrizes). Uma paisagem famosa, argumenta o autor, pode operar como matriz para a apreciação de outras paisagens ou para a modelagem de um jardim. Em contrapartida, estas mesmas impressões (formas formadas) se transformam em matrizes ao modelarem outros jardins. Assim, temos uma renovação continuada intrínseca à própria definição de padrões.

Com relação à palavra no teatro **Nô**, Yagyu completa que a preocupação recai mais sobre sua função melódica e simbólica, que sobre seu significado. Neste campo, os atuentes também foram incentivados a escreverem seus próprios textos, cujos temas geralmente são trágicos e giram em torno de assuntos espirituais, guardando o cuidado de acompanharem o gosto do público de sua época e de escolherem palavras que auxiliassem a construção de seus movimentos, pois dança e canto (corpo e voz) já eram trabalhados em uníssono, como vimos anteriormente.

A música vocal, **utai**, é cantada ou falada; reverbera por todo o corpo, “não guardando quase semelhança alguma com a voz humana, mas já apontando para o extra-terreno” (KUSANO, 1984: 51). Seu ponto de apoio está no abdome, o que lhe garante uma qualidade forte. Para Yagyu, a voz é um dado energético importante para o atuante, é o que lhe assegura uma atuação mais viva, havendo dois tipos: a vertical, em que parte da expiração se transforma em voz e seu ressonador está na cabeça; e a horizontal, em que toda a respiração é empregada na emissão da voz e seu ressonador é peitoral.

Utai conserva dois significados. O primeiro é como elemento musical, quando move a história, muda as cenas ou reforça descrições psicológicas. O segundo está relacionado à maneira como é cantada, denotando intenções: um canto mais melódico expressa elegância ou *pathos*; um mais dinâmico expressa bravura, excitação ou solenidade; o discurso entoado se refere a passagens estilizadas em prosa.

Outro procedimento utilizado pelo **Nô** ainda para avivar o interesse da platéia é permitir que o insólito, o surpreendente e o inesperado surjam. No trabalho do atuante, o

insólito é sinônimo de enganar/surpreender a platéia, como comenta a pesquisadora Sakae Giroux:

“(...) se um ator conhecido por suas representações elegantes e sutis interpreta, contrariamente à expectativa do público, uma peça de demônio com movimentos violentos, este público será seduzido pelo *interessante* do inesperado” (GIROUX, 1991: 110).

Para tanto, completa Giroux, é necessário que o atuante conheça a si mesmo (reconheça o nível de sua arte), conheça o outro (reconheça o nível do público) e reconheça o momento propício para trazer o insólito (reagir de acordo com a situação).

Esta consonância atuante–platéia, como já apontada, está no conceito ***rinken***: Komparu analisa o ***Nô*** como uma criação mútua entre performers e audiência, em que um atua sobre o outro. Convidada a participar do espetáculo em vários níveis, cabe à platéia decifrar, por livre associação e por meio de suas sensações, os signos apresentados, bem como ajudar a construir as relações que os vários elementos tecem entre si. Ela compartilha dos sentimentos dos personagens, envolve o palco que avança em sua direção e, em alguns espetáculos, é abarcada como cenário. E, graças à presença da audiência, o atuante se percebe, de fato, como tal, quando atinge o controle do ***rinken no ken***; momento em que ele e platéia são um só, não havendo mais distinção entre *self* e *outro*.

Na tradução que Berque (2004) propõe ao termo, ***rinken no ken*** significa, literalmente, **o olhar do olhar afastado**. A imagem que o atuante concebe de si mesmo é seu olhar ou visão subjetiva. A imagem que a platéia tem dele é o olhar ou visão objetiva. Ser uno com a platéia é o estado em que o atuante observa sua performance através do olhar do público, como se ocupasse um lugar na audiência. O **olhar do olhar afastado** é o estado em que “a consciência [que] o *self* [tem] de si mesmo (o *self* observador), desaparece e o ator vê, de fora, sua própria figura dançante” (YUASA, 1987: 108).

Com histórias que contam fatos passados, criadas por meio de variação alusiva (***honka – dori***) e de associação de palavras a partir de clássicos literários conhecidos – como os hinos budistas, as lendas e os mitos saídos do ***Kojiki***, a “bíblia xintoísta” (CAMPOS, 2005) –, a narrativa do ***Nô*** é organizada de forma não-linear. Conseqüentemente, são possíveis os saltos espaciais, bem como a distorção temporal de sua ação que pode ir e vir, ou fluir de trás para frente. Sonho e realidade acabam por se confundir. Estes dois planos são representados, respectivamente, pelo ***shite***, personagem principal, e pelo ***waki***, personagem coadjuvante. Do lado de lá, ***shite*** representa os seres que habitam nossos sonhos e imaginação – deuses, anjos, fantasmas e demônios –, que

transitam neste mundo em circunvoluções realizadas pelos atuentes, com seus rostos ocultos por máscaras. Do lado de cá, **waki**, o mortal comum, representante da platéia, em percursos retilíneos, é responsável por trazer **shite** à cena e por fazê-lo revelar sua verdadeira identidade.

A Quimera ou A Estação do *Kabuki*

Se o **Nô** ficou conhecido por sua concisão e foi adotado pelas classes dominantes, se é orientado para o céu, para os deuses e espíritos, o **Kabuki** se caracterizou por estar ligado à terra e aos seres humanos, por sua riqueza e multiplicidade de formas (KUSANO, 1993).

O autor e crítico literário Shoyo Tsubouchi chegou a chamar este gênero teatral de “a **quimera** do mundo das artes” (TSUBOUCHI, apud KAWATAKE, 2003: 26), pelo fato de ser apresentado de forma realista, simbólica ou romântica; associar atributos da ópera e dos dramas dançado e falado; ser considerado um poema épico, lírico ou dramático.

Monstro grego feminino, cuspidor de fogo, a Quimera, possuía corpo de cabra multifacetado, com uma cabeça de cobra ou dragão em sua calda, uma de cabra em suas costas e uma de leão em sua fronte. Por deixar rastros de destruição em seu caminho, foi perseguida e morta, sendo que sua figura alude à imaginação fértil, incontrolável, e à possibilidade de corrupção das relações sociais.

Analogamente, o **Kabuki**, que nasceu como forma de diversão popular de vanguarda no século XVII, teve sua história marcada por uma série de perseguições.

Extravagante, grotesco, multifacetado, com traços de vulgaridade, ele introduziu nos palcos as novidades que circulavam pelos “bairros do prazer” da época. Desde o início, surpreendeu, atraindo o público pela maneira chocante, arrojada, insólita e festiva com que foi apresentado pelo grupo de dançarinas de Okuni (originalmente, uma sacerdotisa xintoísta), ao qual se juntaram atuentes desempregados de **Kyogen**.

Conforme Kusano (1993: 61), presume-se que estas dançarinas pertenciam ao grupo de mulheres proibidas de atuarem e que, no entanto, viajaram pelas províncias japonesas sob o pretexto de conseguirem contribuições para santuários. Verdadeiramente, elas conciliaram “um misto de apresentações de danças sensuais e prostituição”.

Trabalhando com o travestimento, com a metamorfose e a migração de informações, Okuni freqüentou casas de chá (precursoras das casas de prostituição), vestida como homem, assumindo romances com as cortesãs locais. Em outras ocasiões,

usou trajes de missionários jesuítas, portou crucifixos no peito; vestiu calças portuguesas masculinas; apareceu em trajes sumários femininos, como os usados pelas mulheres que trabalhavam nos banhos públicos.

Com seus cantos e danças budistas (os **nembutsu odorí**) já secularizados, entremeados pelos **saruwaka** (interlúdios cômicos do **Kyogen**), as primeiras apresentações de Okuni e companhia, que datam de 1603, transformaram-se em espécies “de farsas, sátiras primitivas e dramas religiosos” (KUSANO, 1993: 63).

Porém, a associação do **Kabuki** com a prostituição e sua atitude transgressora levaram-no a ser censurado sucessivamente. Em 1632, as mulheres foram definitivamente banidas desse gênero e substituídas por jovens garotos de 15 anos. Por sua vez, estes performers foram impedidos de atuar em 1652, devido aos encontros continuados com os samurais, constituindo uma relação entre classes sociais diferentes, rigorosamente proibida à época. Mesmo o “**kabuki** de homens”, que viria no lugar do “**kabuki** de meninos”, assistiu à proibição da veiculação de suas danças licenciosas.

Somente no século XIX e em virtude do furor que esta arte causou nas platéias ocidentais, foi que o **Kabuki** foi reconhecido como tesouro nacional e seus performers foram aceitos como membros comuns da sociedade.

O próprio termo **Kabuki**, empregado hoje, reflete as adaptações e mudanças que este gênero teatral sofreu ao longo do tempo. Como expõe Kusano, **kabuki** faz referência ao verbo **kabuku** (desviar; contorcionar-se) e foi usado para expressar aquilo que era vanguarda ao extremo, ou fora das normas. Inicialmente, seus ideogramas designavam **canto, dança e mulheres**, respectivamente. Mais tarde, o radical ‘mulher’ do **ki** foi substituído por ‘pessoa’ e este passou a significar **técnica, habilidade**.

No entanto, foram esses mesmos episódios de censura que ajudaram a definir esta arte. Eles propiciaram, entre outras coisas: o aparecimento dos **onnagata** (homens adultos especializados em papéis femininos); a fixação de seus parâmetros e o início de seu processo de refinamento; a necessidade dos performers diversificarem o número de papéis em que se especializariam; o vínculo desta expressão com o **Bunraku** (teatro de bonecos manipulados por três pessoas), na tentativa de recuperação de sua popularidade.

De acordo com a afirmação do professor Toshio Kawatake (2003), no Japão cada gênero teatral criou palcos específicos e foi, também, determinado por eles. O do **Kabuki**, influenciado pelos palcos do **Nô** e do **Bunraku**, definiu aos poucos suas próprias especificidades. Palco e platéia foram abrigados sob um mesmo teto e todo um maquinário foi desenvolvido: múltiplos cenários, ascensores, palco e teto giratórios e

recursos como **deus-ex-machina**, empregados para os efeitos de entradas e saídas de personagens sobrenaturais. O palco foi alargado; foram criadas as cortinas de correr para resguardar os bastidores e aumentar a expectativa da platéia e a passarela (**hanamishi**) foi definida. Avançada para dentro da audiência, **hanamishi** tornou-se área chave de atuação. Nela, o “palco particular” dos personagens principais, os performers - as grandes estrelas do **Kabuki** – dirigem-se diretamente ao público e têm seus atrativos ampliados.

As peças, adaptadas do **Bunraku**, do **Nô** e do **Kyogen**, foram escritas coletivamente com a finalidade de auxiliar os performers a exporem seus talentos. Divididas em vários atos após o impedimento da execução de algumas de suas danças, elas passaram a priorizar os diálogos e a enfatizar o drama representacional de caráter mais realista. Em sua maioria, retratam cenas da vida cotidiana da população, nos chamados **dramas domésticos**, cujos temas são os crimes e as aventuras amorosas dos ladrões e dos jogadores; o dia a dia das prostitutas, dos agiotas e dos samurais sem amo; a aparição de fantasmas. Os samurais e os personagens da História japonesa, transformados em heróis altivos pela censura, aparecem nas **peças históricas**. Nos **dramas dançantes** ou **peças transformacionais**, um performer dança vários personagens, apresentados pelas trocas de vestuário, acessórios e maquiagem que denotam, ainda, mudanças de tempo e emoção.

Seja por sua opulência e espetacularidade, por seu dinamismo caleidoscópico e vertiginoso, pela festividade que o envolve (em um ambiente descontraído, o público presenteia seus atores prediletos com flores, incentiva ou desestimula o elenco com gritos entusiasmados, come e fala durante as apresentações); seja por seus enredos cheios de intrigas políticas, agitações, assassinatos horripilantes, grandes sacrifícios, amores excessivos e bufonarias, que abrem espaço para o mundo dos sonhos, da fantasia, das ações sobre-humanas, dos milagres e também para o lado cruel, repugnante e espantoso do homem, os professores Kawatake e Kusano reconhecem a existência de traços do Barroco no **Kabuki**, como: a idéia de movimento, de equilíbrio instável e de mudança, de culto do maravilhoso, de paradoxo e de obra aberta.

Kusano também ressalta a aproximação da forma de organização do **Kabuki** com a estrutura de composição do **ukyo-ê** que, para a autora, tem estrutura assemelhada à da música barroca.

Traduzido como “retratos do mundo flutuante”, o **ukyo-ê** é um estilo de pintura de caráter popular, também nascido no período Edo, que ficou conhecido pela facilidade em ser reproduzido via sistema de impressão e por retratar a vida urbana, em especial as atividades de entretenimento, e as paisagens. São gravuras multicoloridas com cenas

fragmentadas, em que cada parte é considerada um quadro em si, independente das demais.

Transposta ao palco e à escrita das peças de **Kabuki**, a composição do **ukyo-ê** possibilitou os múltiplos pontos de vista sobre a cena e o enredo. A movimentação dos performers no palco e suas figuras seguem o mesmo arranjo e espaçamento que as figuras dos “retratos do mundo flutuante” e as cenas acabam por compor igualmente uma série de quadros. O ideal, inclusive, é que cada momento da apresentação seja como uma pintura.

No que diz respeito ao trabalho do atuante, para que o efeito pictórico seja atingido por ele, é empregado o **mie** (pose pictórica), como técnica de atuação, quando são focados gestos ou movimentos padronizados. Num momento importante da ação e no clímax de seu movimento, o performer faz uma pose e a sustenta por vários segundos. De suma importância, o tratamento de uma cena como pintura também é explorado em conjunto, recebendo o nome de **emen no mie** (quadro **mie** ou cena como quadro), do qual evoluiu o **mitate**, pose ou quadro que imita ou sugere uma forma particularmente significativa, como a imagem de uma cobra ou de uma montanha, montada coletivamente (KUSANO, 1993).

Além do **mie**, as técnicas de atuação do **Kabuki** incluem **shomen engui**, ou atuação frontal, e **tsumeyori**, utilizada quando dois personagens adversários, em discussão mais acalorada, se aproximam.

Em virtude de sua associação com o **Bunraku**, quando os performers adquiriram os movimentos titubeantes e convulsivos dos bonecos aliados à maneira de articularem braços e pescoço, uma prática rigorosa foi desenvolvida a fim de que chegassem à precisão exigida para a execução de tais movimentos.

Semelhante ao que ocorre com o atuante **Nô** em sua formação, o performer de **Kabuki** é treinado em canto, dança e música, sendo seu principal objetivo a sedução da platéia. Assim, tudo no **Kabuki** visa a ajudar o performer a mostrar seu virtuosismo, seu talento e habilidades. Mesmo os personagens são considerados seus veículos de exposição.

Oriundos dos três papéis primordiais da época de Okuni - o herói, a cortesã e o dono do estabelecimento -, os personagens se dividem em **homem mau** ou **vilão**, **anciã**, **mulher jovem**, **homem jovem**, **ancião**, **cômico** e **crianças**, cada qual com suas especificidades fixadas nos **katas**.

Em consonância com a definição que Berque nos dá para **kata**, exposta anteriormente, a professora Kusano aponta como padrões dos personagens não só as

técnicas de atuação – gestos, movimentos e inflexões vocais -, como também o vestuário, a maquiagem e as posições que o performer ocupa no palco, além de retomar a natureza de renovação cíclica de tais padrões. Transmitedos de geração a geração, os **katas** do **Kabuki** devem ser treinados, melhorados e refinados para que se desenvolvam e para que mudanças significativas sejam introduzidas na atuação. Para tanto, o performer deverá tornar-se mestre do **kata** e, depois, deverá questionar sua lógica interna e recriá-lo de acordo com sua natureza e temperamento, a fim de mantê-lo vivo.

As matrizes de atuação deste gênero são:

- **Danmari**: pantomima sem palavras em forma de dança que, originalmente, era executada no escuro e priorizava movimentos mais lentos;
- **Aragoto** (rude): utilizando os movimentos cambaleantes dos bonecos do **Bunraku**, esta matriz representa os homens de força descomunal, o exagero e o heroísmo pomposo;
- **Roppo** (selvagem): é um andar estilizado e exagerado, empregado para o atuante sair do palco;
- **Tachimawari**: trazida para as cenas de luta que, quando mais estilizadas, também apresentam saltos e acrobacias;
- **Wagoto**: com movimentos mais suaves e elegantes, este estilo de atuação aparece nas peças de duplo suicídio; conservam um lado sensual, comovedor e mais próximo do cotidiano;
- **Maruhon**: também derivado do **Bunraku**, este estilo apresenta movimentos como os dos bonecos e sua técnica básica é o **ningyomi**, quando um performer é manipulado por três dançarinos. Como a ênfase deste estilo recai sobre a narração, as falas proferidas pelos atuantes podem ter suas sílabas distribuídas entre eles e os narradores, de acordo com **watari-zerifu**. Outro exemplo destas divisões são as cenas de choro ou riso, quando os narradores completam essas ações, alongando-as;
- **Shosagoto**: estilos de dança que, em suas primeiras apresentações, eram executados coletivamente. Baseiam seus movimentos na natureza e são derivados da sucessão de gestos da vida cotidiana. Neles, enquanto os personagens femininos são representados pelos joelhos sempre unidos e pelos pés dos performers colocados levemente para dentro, os masculinos podem ser identificados pelos joelhos amplamente separados e os pés para fora. Para serem aprendidas, os performers estudam uma dança completa que reúne: **mai**, a dança mais sutil, com gestos calmos e lentos, feita em círculos, com seus movimentos intimamente ligados ao solo devido ao **suriashi** (movimento de deslizar os pés no chão); **odori**, que apresenta elementos rítmicos,

diferentes gestos de mãos e cabeça, saltos e pulos associados a movimentos ativos dos membros, mais livres, leves, rápidos, e **furi**, composta por gestos ou movimentos de pantomima realista.

Na parte inicial de um programa (**deha**), a dança é dividida em três partes: **oki**, a canção introdutória, apresentada pelos narradores e pelos instrumentistas, cuja função é descrever o humor do personagem ou o cenário, criando um clima apropriado para a entrada do performer principal; **de-no-odori** que é a dança introdutória do personagem e indicativa de seu caráter, e **michiyuki** que, executada pelos personagens viajantes, narra os acontecimentos de seu traslado.

Nakaha ou **chuha** é o tema ou a parte central do programa, compreendendo **monogatari odori** e **kudoki odori**. A primeira é uma dança narrativa, plena de gestos e ações, que, além de descrever o caráter do personagem e torná-lo compreensível, fala de seu passado; é considerada a mais importante das danças das personagens masculinas, sendo apresentada pelos melhores performers. A segunda, a mais importante das danças femininas, é uma dança lírica executada em tom calmo e melancólico; relata as memórias, o lado emotivo de uma mulher, seus sentimentos, suas paixões e amores secretos, bem como a fugacidade da felicidade e da vida humana.

Na parte final, **iriha**, ou saída do atuante, é apresentada a dança de retirada, **chirashi**, caracterizada por movimentos mais rápidos e livres e por suas ações e músicas aceleradas.

À parte do enredo, existe **odoriji**, ou dança própria, considerada a principal dança do **Kabuki**. Executada por um ou mais dançarinos, ela evolui ao som de uma musicalidade mais viva e mais rápida do **shamisen**⁶ e dos demais instrumentos de percussão.

Aqui temos novamente a música atrelada à noção de ritmo. Tudo neste universo é marcado por sons de matracas, da entrada do performer no teatro à sua saída de cena ao final do espetáculo. São as batidas desses instrumento que definem a intensidade e a velocidade em que os acontecimentos devem ocorrer e que determinam o tempo de uma cena. Para Kawatake, o **Kabuki** é a arte do *timing* em si, do quando as coisas acontecem, com uma esfera musical que não se restringe aos músicos. Assim como ocorre no **Nô**, os próprios performers se expressam pela música, que perpassa, inclusive, seus diálogos realistas e estilizados, pois suas palavras transitam entre o canto e a fala.

6

Dentre os instrumentos musicais do **Kabuki**, o **shamisen** recebe destaque. Feito de três cordas e um “longo pescoço”, além de efeitos percussivos, produz vibrações e sons como os zunidos.

Neste gênero teatral, a música ainda serve de apoio aos atores, a quem está subordinada, “sublinhando seus gestos e movimentos e aumentando seus efeitos dramáticos” (KUSANO, 1993: 269). Ela auxilia a narração dos acontecimentos, enfatizando, por exemplo, as cenas amorosas; como elemento de contraposição e quebra, embeleza as cenas mais cruéis ou grotescas - como as de assassinatos, violência, tortura -, aparecendo alegre numa cena trágica.

O Caminho das Fronteiras Atravessadas

Com o intuito de assegurar o poder à classe samurai e consolidar a unificação do país pela centralização da sociedade feudal, o governo militar, ou xogunato, representado à época pela família Tokugawa, declarou o fechamento dos portos japoneses às relações exteriores em 1639. Por mais de dois séculos, período conhecido como Edo ou Era Tokugawa, o país ficou “privado de novas idéias, tecnologia e cultura decorrentes de influências estrangeiras, mas, ao mesmo tempo, [passou] a ter oportunidades para preservar sua arte antiga e desenvolver uma cultura genuinamente nacional, com fortes características locais” (KUSANO, 1993: 20), criando, assim, meios de produção artística fechados, junto a um forte apeço pela tradição. É deste período, por exemplo, a padronização das unidades de medida e dos métodos de medição - seja na agricultura ou na arquitetura -, a rígida divisão de classes, o forte respeito à hierarquia e a difusão da conduta samurai e da ética confuciana.

Entretanto, mudanças no âmbito econômico propiciaram o enfraquecimento paulatino dos Tokugawa e a estabilidade, aparentemente conquistada, sofreu grandes abalos a partir da segunda metade do século XIX.

A agricultura, ramo fundamental de produção do país e de sustento da classe dominante, após ser afetada por uma série de calamidades, perdeu espaço para o comércio dos principais centros urbanos do país. Os comerciantes, com sua renda fortalecida e com a possibilidade de efetuarem empréstimos, passaram a sustentar samurais e senhores feudais. Ao mesmo tempo, potências européias, como Holanda e Inglaterra, e os EUA começaram a chegar à Ásia em virtude da expansão de suas conquistas.

Pressionado interna e externamente, o governo nipônico substituiu a política de isolamento do país por uma política de reabertura, dando início à Restauração Meiji.

Daquele momento em diante (década de 1860), para efetivar o diálogo do Japão com as demais nações e mercados estrangeiros, seria necessário que o *modus* ocidental fosse apreendido o mais rapidamente possível. Através do intercâmbio intenso de pessoal especializado, um verdadeiro salto cultural foi promovido e, em pouco tempo, o Japão deixou para trás sua condição de país feudal para atingir o *status* de uma nação moderna.

Com mudanças que se estenderam da filosofia aos costumes diários, o que chamamos de Modernidade, em território japonês, configurou-se como um projeto de importação de um outro espaço-tempo e, se tomarmos como exemplo a arquitetura e os novos padrões de construção, diríamos que as novas maneiras de se relacionar com o mundo começaram, literalmente, dentro de casa.

Os edifícios japoneses tradicionais eram orientados a participarem da paisagem local (na cosmogonia nipônica, homem e natureza são indissociáveis) e eram dispostos de modo a melhorar o aproveitamento interno da iluminação e da ventilação naturais. Sua distribuição e estrutura internas também seguiam uma determinada ordem, de acordo com o que nos fala Michiko Okano:

“O chão elevado tem como causa não somente os motivos climáticos, mas a compreensão sociocultural de que a casa era também morada dos deuses, isto é local de convivência dos seres humanos e divinos. O tipo de calçado utilizado ou a sua ausência determina uma hierarquia do espaço no interior da residência: ao nível do chão, como é o caso da cozinha das casas rurais, utiliza-se um tamanco; ao subir no corredor de madeira, trocam-no por chinelos; no recinto de *tatami*, anda-se descalço para que o chão seja sentido com a sola dos pés. Quanto mais exposto o pé, maior o contato com o chão, maior é a hierarquia do ‘lugar’, nessa arquitetura que se experiencia com o corpo através das múltiplas percepções” (OKANO, 2007: 70).

Com as novidades vindas de fora, as exigências em relação à disposição de um prédio no espaço, no começo do século XX, foram pautadas pelas tentativas de harmonizá-lo às instalações da rede elétrica, de água e de luz que surgiram. Na abertura de seu ensaio ***Em Louvor da Sombra***, o escritor Junichiro Tanizaki (2007) relatou a aventura em que se transformou a construção de casas no mais puro estilo japonês naquele período. Além dos materiais outrora utilizados terem se tornado caros - a madeira, o papel e a pedra foram substituídos por cimento, ferro, vidro e louça -, um construtor mais purista teria de dar tratos à imaginação para, por exemplo, tornar mais discreta a presença de um aparelho telefônico no interior da casa.

A continuidade espacial, a flexibilidade e a mobilidade internas proporcionadas pelo rearranjo das portas translúcidas de correr (***shoji***), que possibilitavam, além da

economia de espaço, a multiplicidade de uso de um mesmo cômodo - uma sala para receber visitas podia ser transformada em dormitório rapidamente -, foram substituídas por divisórias fixas e o plano predominantemente horizontal das construções começou a conviver com o vertical.

Aos poucos, a hierarquia apontada por Okano também sofreu com o nivelamento do chão e com a idéia da reversibilidade das superfícies que se introduziu na arquitetura, como Tadashi Suzuki apontou:

“(...) agora uma área tem sempre as mesmas características que uma outra qualquer. Na tentativa de se construir espaços ideais de convívio, usando este conceito ‘democrático’, os espaços são proveitosamente divididos em áreas quadradas - cima, baixo, direita, esquerda, frente e trás -, todas construídas com o mesmo material. Com isso, o teto também desapareceu (...) qualquer parte pode ter a mesma função. Tradicionalmente, um chão nunca poderia se tornar um teto” (SUZUKI, 1986: 21).

As alterações ocorridas na orientação, na função das estruturas das construções e nos materiais utilizados, agiriam diretamente sobre os sentidos de seus ocupantes, alterando a experiência em relação ao entorno, assim como aos modos de percebê-lo, modificando, conseqüentemente, a maneira de interagir com ele.

No que concerne ao teatro, as primeiras renovações sob influência externa foram notadas na primeira década do século passado com o aparecimento dos estilos **Shimpa** e **Shingeki**. Seus esforços em reformarem a tradição ou superá-la abrangeram os modos de produção e de organização vigentes, em especial os do **Kabuki**.

Surgido em torno do jovem ativista Sadanori Sudo, para quem o teatro deveria “ser um instrumento de propaganda política contra o regime conservador” (SUDO, apud ORTOLANI, 1995: 234), o **Shimpa**, ou Escola Nova, foi o responsável pelo envolvimento de atuentes amadores com a profissão, ou seja, de atuentes que não foram formados pela tradição, e pela introdução dos primeiros elementos do teatro moderno ocidental no Japão, como a luz. Utilizada para iluminar a platéia, para realizar uma iluminação elaborada de cena e/ou para escurecer o espaço durante as trocas de cenário, outrora realizadas às vistas da platéia.

Retomando o ensaio de Tanizaki citado acima, o autor nos conta que o entusiasmo em usar a luz elétrica era tão grande que, em alguns lugares, os postes de iluminação permaneciam acesos mesmo durante o dia. Tendo em vista a surpresa gerada pelo advento deste elemento no teatro europeu no final do século XIX, quando se pôde com ele modelar, construir e animar o espaço cênico, imaginamos o impacto que o uso

direcionado da luz causou no teatro japonês. A vida de um palco **Nô**, de acordo com o relato de Tanizaki, se fazia na penumbra, quando os fios de ouro que adornavam seus figurinos cintilavam ou quando a intenção ou a emoção do personagem era modificada graças à inclinação da cabeça do atuante e à sombra que este movimento produzia sobre a máscara que lhe cobria a face.

Ao **Shingeki**, ou Novo Drama, responsável pelo retorno das mulheres ao palco, coube a reforma do **Kabuki** naquele momento e a criação de uma literatura dramática japonesa baseada na tradição textocêntrica européia.

Para o autor Shoyo Tsubouchi, também conhecido por suas traduções de Shakespeare, modernizar o **Kabuki** equivaleria a provê-lo de “novos textos literários que satisfizessem as necessidades de uma psicologia contemporânea que se aproximava” (apud ORTOLANI, 1995: 244). Para tanto, ele promoveu estudos aprofundados dos textos ocidentais e de suas estruturas através de leituras, traduções e montagens. Conseqüentemente, a noção de uma pesquisa teatral, pautada pelo estudo teórico, foi difundida. Outro nome de destaque na consolidação do **Shingeki** foi o do dramaturgo e diretor Kaoru Osanai, que rompeu totalmente com a tradição teatral nipônica, sendo o responsável pela introdução do drama psicológico nos palcos.

No lugar de uma instituição destinada a proporcionar prazer estético à platéia e a lidar, diretamente, com suas sensações através de uma forte espetacularidade visual e auditiva; no lugar de um teatro altamente estilizado e simbólico que reunia dança, representação, canto e narrativa; que estava apoiado na arte do performer e era habitado por personagens ancestrais, divindades, demônios, trazendo feitos heróicos e duplos suicídios, despontava no Japão um teatro pautado pelo drama do indivíduo, psicológico, dialogado, realista, destinado a educar e a mostrar ao espectador os assuntos sociais correntes, bem como os grandes exemplos e idéias da cultura mundial.

Se por um lado, as novidades vindas de fora e as rápidas transformações que ocasionaram foram bem aceitas, por outro, e com a mesma velocidade, o questionamento à presença excessiva de padrões ocidentais figurou como fator de grande apelo entre os intelectuais japoneses desde as primeiras décadas do século XX. Suas discussões, altamente influenciadas pelo pensamento francês e pelo alemão, abordaram as conseqüências da modernização - em especial, do avanço tecnológico e da mecanização do espírito - e a necessidade de tais questões serem superadas com a revalorização da tradição (ORTIZ, 2000). Terminada a Segunda Guerra Mundial, estes questionamentos foram apenas acentuados.

*

Após 1945, o mundo ficou marcado pela sensação de uma vida fragmentada, pela mudança nos sentidos de comunidade e de pertencimento decorrentes dos grandes deslocamentos sociais ocorridos. Foi um momento em que a busca de identidade cultural se intensificou e em que as fronteiras das linguagens artísticas começaram a ser redesenhadas.

A nova geração de artistas, altamente crítica e inquieta, promoveu uma renovação estética através da qual os valores da sociedade de então e o próprio papel das artes, nela inserido, foram discutidos. Procurando reconfigurar seus próprios limites, num caráter altamente híbrido – ou, numa analogia à escrita ideográfica, definida anteriormente -, eles promoveram um forte intercâmbio de códigos, efetivaram experimentações e questionamentos, quebraram convenções e criaram novos gêneros.

No Japão, estas ações se traduziram, num primeiro momento, pela simpatia ou filiação a partidos políticos, pela rejeição ao *american way of life* e aos cânones modernos pré-estabelecidos. Num segundo momento, destacaram-se o estabelecimento de uma nova ponte com o Ocidente, o retorno à tradição e a tentativa de que diferenças culturais fossem ultrapassadas.

Aberta a possibilidade de ser relida de maneira crítica, a tradição nipônica proveria os novos artistas de recursos técnicos e de proposições artísticas que dialogavam diretamente com seus anseios.

O primeiro aspecto que destacamos é o apelo aos cinco sentidos e à participação não só intelectual do público na obra de arte, configurando novos espaços de troca e de veiculação artística e recuperando o valor da experiência compartilhada entre o proponente da obra e seus interlocutores. Nesse contexto, haveria um retorno ao caráter simbólico e sugestivo das representações propostas e, novamente, caberia ao “leitor” a produção de sentido a partir da articulação do todo vivenciado. Também seriam recuperados a co-existência de opostos e o dinamismo das relações estabelecidas entre eles, bem como a integração do homem com a natureza, ainda que de maneira tensa.

Como veremos a seguir, no que diz respeito ao teatro, a arte do ator seria rediscutida nos planos ético e estético, assim como o efeito cênico de elementos como uma narrativa fragmentada e seu fluxo espaço-temporal não linear. No caso específico do trabalho de Tadashi Suzuki e companhia, seria dada atenção, entre outros, aos aspectos tradicionais de entendimento rítmico, de composição de imagens e de entrelaçamento de corpo e voz para a elaboração do discurso cênico do ator; haveria um resgate da

compreensão de treino e de técnica atrelada a conhecimento, refinamento e descoberta, e seriam criados espaços cênicos específicos para atenderem às demandas do grupo.

A Estação do Movimento do Teatro Pequeno

Sob ocupação dos EUA até 1952, quando foi novamente “reaberto” para as relações exteriores, o Japão se deparou com uma forte cultura de massa e de consumo e a responsabilidade de sua segurança internacional foi transferida aos norte-americanos. Um processo de democratização assegurou a reforma de sua constituição, reduziu a participação da elite militar na política e transformou o imperador apenas em um símbolo do poder.

No que tange a migração de comunidades, o país sofreu uma rápida urbanização, decorrente do estímulo dado ao seu restabelecimento econômico e à sua industrialização a ponto de, em 1955, a população urbana ultrapassar a rural, diferentemente da situação vivida na década anterior, quando setenta por cento do país era formado por agricultores.

Aos poucos, Tóquio se transformou num grande atrativo para artistas jovens e abrigou seus intercâmbios, tão intensos e estreitos à época que, nas fontes pesquisadas, os nomes dos respectivos grupos e coletivos ou a informação de “quem fez o quê” ou “participou onde” se confundem.

Em 1960, estes artistas, unidos à organização estudantil **Zengakuren**, aos intelectuais progressivos, aos partidários de esquerda e socialistas, saíram às ruas da capital na tentativa de impedir a renovação do Tratado de Segurança Mútua com os EUA – o que acabou por acontecer ao final daquele mesmo ano, assegurando aos estadunidenses o direito de manterem suas bases militares em território japonês. Como apontam diversos autores, a participação frustrada naquelas manifestações foi o que serviu de estopim para a eclosão da contracultura no país.

Conhecida como **angura**, versão para o *underground* inglês, a contracultura japonesa se estendeu por mais de duas décadas, serviu de inspiração para as artes japonesas do final dos anos de 1990 e se aproximou do espírito contracultural que se manifestava em outros países na mesma época. Um espírito que trouxe novos ares à crítica social, diferindo bastante da prática política da esquerda tradicional em seu estilo de contestação e mobilização. Mais do que a abordagem explícita de temas ditos políticos ou o engajamento partidário, o que havia de político nas ações daqueles artistas era a sua

própria atitude.

No teatro, o **angura** ficou conhecido como **Shogekijo** ou o **Movimento do Teatro Pequeno**, uma vez que, para a realização de suas apresentações os vários grupos nele envolvidos ocuparam espaços não oficiais e não convencionais - como os pequenos teatros, subsolos, ruas, bares e cafés das cidades. O alvo principal de suas críticas foi o **Shingeki**, que se estabelecera como forma dominante, oficializada a partir da década de 1920, e que se dedicava à propaganda marxista desde o término da II Guerra.

Num dos manifestos da época, Akihiro Senda deixava clara a posição do movimento:

“Ultimamente é nossa intenção destruir o **Shingeki** como uma arte, o **Shingeki** como sistema e, no lugar, apresentar diante de vocês um teatro concreto alternativo contemporâneo.... Vamos explorar formas de expressão diferentes do **Shingeki**, diferentes sistemas de produção, diferentes formas de nos organizarmos, diferentes formas de nos relacionarmos com a platéia” (SENDA, apud GOODMAN, 1988: 10).

Para os envolvidos no **Teatro Pequeno**, o **Shingeki** não passava de uma imitação superficial das coisas e o modo com que abordava os assuntos ajudava a reforçar as características de alienação e de perda de identidade da sociedade japonesa frente à cultura ocidental. A maneira realista de ser e de agir que subiam à cena era, antes, a do europeu: como utilizavam um lenço, como se vestiam, o uso de perucas loiras, de cadeiras para se sentarem ou talheres para se alimentarem.

A fim de destruir o **Shingeki** como sistema, o **Teatro Pequeno** voltou a atentar para a presença física do performer em cena e para as várias possibilidades de construção da relação palco-plateia, como já nos apontou Senda, enfatizando o valor dado aos sentidos e à percepção. Foram realizados *happenings*, *performances* de rua e performers dos mais variados estilos de atuação participaram de um mesmo espetáculo – este encontro pôde ser verificado n’**As Torianas**, que Tadashi Suzuki dirigiu em 1974. Dele participaram o atuante Hisao Kanze, procedente do teatro **Nô**, e as performers Etsuko Ichihara, do **Shingeki**, e Kayoko Shiraishi, reconhecida à época por seu estilo **neo-Kabuki**. Neste momento, emergiu a figura do diretor que, na maioria dos grupos, além de líder, tornou-se o responsável pela criação dos textos encenados.

Os novos autores, influenciados pelo Surrealismo e pelo Teatro do Absurdo, utilizaram métodos aleatórios de escrita, rejeitaram o desenvolvimento linear do texto e, como afirma Yasunari Takahashi (1992: 07), propuseram “estruturas labirínticas, desnorteantes e multidimensionais”. Seus temas eram a memória, o desejo e a relação do

tempo presente com o passado. Utilizando os recursos da imaginação pré-moderna japonesa, apropriaram-se de padrões dramáticos do **Kabuki**, dos quais se destacaram duas das principais características do drama **pós-Shingeki**, como nos lembra Paul Goodman. A primeira, a “identificação de um personagem ou de personagens com uma figura arquetípica, trans-histórica (um deus), na qual ele se metamorfoseia. E, a segunda, a inquietação com a inter-relação das questões de redenção pessoal (a salvação do indivíduo) e de revolução social (a salvação do mundo)” (GOODMAN, 1988:10).

Muitos dos grupos surgidos na época tiveram vida curta e suas atuações, no início do movimento, foram marcadas pela falta de profissionalismo. Mais do que se preocuparem com um resultado acabado, com a precisão e com o refinamento técnico de seus trabalhos, eles atentaram para o que estavam experimentando e para o que isso poderia causar na platéia. Para a pesquisadora Alexandra Munroe, estes grupos também compartilharam da sátira e de uma “obsessão com a experiência da bomba atômica, a fascinação por assuntos escatológicos, o interesse na cultura pré-moderna japonesa e um encontro do *kitsch* com o grotesco, o bizarro, o marginal e o supernatural” (MUNROE, 1994:192).

Dentre eles, destacaram-se:

- o **Jokyo Gekijo** (*Teatro de Situação Tenda Vermelha*) que, liderado pelo ator e dramaturgo Juro Kara, teve como principal influência o **Kabuki** mais antigo, de traço popular, erótico e anárquico. Conhecido por suas apresentações em toaletes públicos e em estações de trem, foi o grupo que pela primeira vez utilizou uma tenda para realizar seus trabalhos;

- o **Kurotento 68/71** (*Centro 68 ou Tenda Preta*), que assim como o grupo anterior, utilizou uma tenda. Viajou para vários lugares do Japão, realizando performances não só de natureza teatral, mas também musical e dançada. Liderado por Makoto Satoh, Tadashi Kato e Kiyokazu Yamamoto, fez demonstrações de trabalho, promoveu discussões, exibições de filmes, montou textos de Kaitaro Tsuno e Ryoku Saeki, e se apresentou em lugares onde o **Shingeki** ainda não havia chegado;

- o **Tenkei Gekijo** (*Teatro da Transformação*) apareceu na linha das performances sem texto, em torno de Shogo Ota, e buscou verticalizar a não-ação do **Nô**. O grupo ficou conhecido por realizar movimentos extremamente lentos e pela manutenção de uma feição inexpressiva;

- o **Tenjo Sajiki** (*O Galeria*), fundado por Shûji Terayama, comprometido com ações iconoclastas ou inusitadas como, por exemplo, uma apresentação realizada em treze pontos diferentes da cidade e que, para ser

acompanhada, precisou da existência de um mapa. Com forte afinidade com o Surrealismo, proporcionou à platéia experiências visuais e sonoras fora do habitual e, além da linguagem teatral, operou com as linguagens do som, da fotografia e do filme; também criou peças infantis;

- o **Waseda Shogekijo** (*Teatro Pequeno Waseda*), mais tarde

SCOT (*Suzuki Company of Toga*), dirigido por Tadashi Suzuki que, na visão dos críticos e pesquisadores Ian Carruthers e Yasunari Takahashi, realizaram as proposições mais austeras, sistemáticas e rigorosas de todas:

“Suzuki implacavelmente expôs a hipocrisia moral e política que foi subconscientemente construída no Shingeki como uma instituição social. E ele o fez não somente através de seu discurso polêmico, mas também através da formalização de suas atividades teatrais” (CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 03).

O Entre-lugar

Tadashi Suzuki e Companhia

“O que é excitante sobre o trabalho de Suzuki é que, quando vamos ao teatro, nós somos surpreendidos. Nós temos que pensar sobre o que assistimos e, ao sairmos de lá, continuamos pensando a respeito [do que foi visto].”

Robert Wilson

“O teatro de Suzuki atravessa fronteiras e desafia a imaginação. Focaliza para nós as mudanças das condições de nossa própria vida.”

Marianne McDonald

A rejeição da vanguarda artística japonesa ao Modernismo na segunda metade do século passado, permeada pela intenção de se “atingir algo para além dos binarismos nacional/universal, tradicional/moderno, japonês/ocidental ou nós/outros” (HAVENS, 2006: 02), engendrou uma nova estrutura artística no país que ultrapassaria sua insularidade.

Nesse contexto, o encenador Tadashi Suzuki surgiu como um dos grandes renovadores do teatro do século XX ao estabelecer pontes entre as formas do teatro tradicional japonês e a encenação contemporânea, indo além das chamadas fronteiras culturais e aproximando o seu fazer de experiências similares desenvolvidas no Ocidente.

Terceiro filho de uma família de comerciantes de Shimizu, na prefeitura de Shizuoka, Suzuki faz parte da geração que deu seus primeiros passos em plena guerra e que acompanhou ainda criança a reconstrução e a democratização do país ocupado pelos EUA após 1945.

Nascido em 1939, cresceu num ambiente familiar “culturalmente esquizofrênico”, como ele mesmo descreve, composto por elementos do Japão tradicional e pelas novidades da cultura moderna estrangeira. Naquele ambiente, através do avô paterno, cantor profissional de **gidaiyu** (estilo narrativo musical), entrou em contato com o **Bunraku**, o tradicional teatro de bonecos; do pai, que cultivava o hábito de ouvir músicas de propaganda militar e que, além de conservar um “espírito samurai” e se dedicar aos preceitos religiosos herdados tanto do xintoísmo como do budismo, recebeu uma educação rigorosa e altamente disciplinadora e, com os irmãos mais velhos, conheceu a música clássica e a literatura moderna ocidentais.

Na adolescência, já em Tóquio, dedicou-se à produção de poesias e à leitura de autores como Artur Rimbaud, Anton Tchecov, Fiódor Dostoiévski e Hideo Kobaiashi, um dos escritores da época sob forte influência do simbolismo francês. Aos 19 anos, após iniciar sua graduação em Ciências Políticas e Econômicas na Universidade Waseda, ingressou para o grupo de teatro estudantil **Waseda Jiyu Butai** (*Waseda Palco Livre*), passando rapidamente de ator a diretor.

O trânsito entre essas duas funções aguçou a curiosidade e o interesse do encenador pelo tema da atuação, tanto que, após uma experiência de aproximadamente três anos junto ao **Jiyu Butai**, Suzuki propôs a outros doze integrantes do grupo a formação de sua própria companhia. Assim, em 1961, foram iniciadas as atividades do **Free Stage Theatre Troupe** (*Trupe Teatral Palco Livre*) que, a partir de 1966, estabelecido em sua primeira sede na sobreloja de um café no bairro Shinjuku - famoso por abrigar vários artistas da contracultura e suas atividades anti-Tratado de Segurança Mútua –, passou a se chamar **Waseda Shogekijo** (*Waseda Teatro Pequeno*), nome com que conheceu notoriedade.

Dois grandes fatores impulsionaram o afastamento de Suzuki do antigo grupo e, direta ou indiretamente, acompanharam toda sua trajetória nas décadas seguintes: poder investigar o teatro como um sistema artístico, e não como um veículo de propaganda

política, e experimentar suas próprias idéias referentes à arte do performer, já que, de acordo com suas palavras, o interesse do **Waseda Jiyu Butai** em montar textos de Anton Tchecov ou Henrik Ibsen, por exemplo, recaía mais sobre a possibilidade de divulgação do pensamento marxista do que sobre a carga poética e cênica desses autores. No que se refere à arte do performer e ao estilo de atuação, a estética realista do **Shingeki** adotada pelos estudantes não sustentava a atitude e o discurso revolucionário e crítico pretendidos. Como se forma e conteúdo estivessem em crise, ou em desalinho, longe de alcançarem instâncias poéticas.

Outra intenção do encenador para a nova trupe era a de que seus experimentos fossem alimentados pelas propostas do igualmente iniciante e jovem dramaturgo Minoru Betsuyaku que, assim como Suzuki, começara a freqüentar o **Waseda Jiyu Butai** em 1958. A afinidade entre autor e diretor foi percebida por ambos logo de início e, particularmente, Suzuki se sentiu instigado pela maneira com que Betsuyaku retratava o clima e a juventude da época, reconhecendo no seu traço estilístico o caminho para uma construção cênica não-realista.

Naquela época, as peças compostas por Betsuyaku apresentavam ação dramática ambígua, não convencional, histórias que não seguiam uma lógica linear e personagens apresentados sem nome específico, inseridos em ações sem qualquer motivação psicológica. Fortemente influenciado pela obra de Franz Kafka e pelo Teatro do Absurdo - principalmente pelo trabalho de Samuel Beckett e Eugène Ionesco -, o autor, mais do que descrever situações, sugeria e evocava idéias e imagens de miséria, desapontamento e letargia vividas por sua geração. Podemos observar, por exemplo, a apresentação do personagem Homem Jovem no trecho inicial da peça **Zô (O Elefante)**, apontada como uma das primeiras peças de grande importância do drama **pós-Shingeki**. Após ter entrado de forma ausente, de acordo com a indicação da primeira rubrica, o personagem diz:

“Boa noite a todos. Eu sou, se vocês quiserem, a lua. No céu, redonda e cheia. *(ele abaixa o guarda-chuva e fita o céu)* Ou...ou um peixe. Um peixe solitário, se preferirem. Por exemplo, eu derramo muitas lágrimas. Elas parecem quase não ter fim. **O que é, do meu ponto de vista, é tudo** menos improvável que eu não devesse chorar nestes tempos de aflição. Minhas lágrimas são como uma linha tênue branca, fluindo num lugar fundo e escuro, um lugar que me vira de ponta cabeça. É por isso que, por tudo o que sei, eu deveria ser um peixe, imerso em minhas próprias lágrimas” (GOTO, 1988: 59)⁷.

⁷ Tradução feita em parceria com Lucas Arnaldo Saucedo Monteiro dos Santos.

Sobre a escrita de Betsuyaku, o pesquisador Yukihiro Goto (1988), em análise do texto citado, destaca o rearranjo do ritmo e do tempo fora dos padrões comuns da língua – com a inserção e repetição de palavras como “ou”, “se você quiser”, “isto é” –, resultando num discurso monótono, com um tom distraído. Em vez de o personagem falar de si mesmo, de sua condição, ou, ainda, apresentar as circunstâncias que o envolvem, seu contexto emocional e sua imagem desesperadora emergem da própria estrutura formal do discurso.

De 1961 a 1969, ano em que Betsuyaku deixou o grupo, Suzuki montou, entre outras, as seguintes obras do autor: ***A to B hitori no onna*** (*A e B e Uma Certa Mulher*), ***Zô*** (*O Elefante*), ***Mon*** (*O Portão do Templo*), ***Matchi-uri no shojô*** (*A Pequena Companheira*). Esta última alcançou grande reconhecimento de crítica e público.

A primeira etapa de trabalho do grupo, que se estendeu de 1961 a 1972 e que abordaremos adiante, significou para Suzuki e companhia um período de investigação sobre o trabalho do performer. Além de Betsuyaku, Suzuki contou com a colaboração preciosa dos atores Hiroshi Ono e Kayoko Shiraishi e, com base nos experimentos então realizados, pôde levantar e defender possibilidades sobre seu entendimento de atuação, lançando os fundamentos do que viria a ser o núcleo futuro de seu processo de criação.

Um dos poucos encenadores japoneses de sua geração a aliar teoria e prática, explorando muitas vezes campos teóricos considerados fora do reino teatral – como a Biologia –, Suzuki relatou suas pesquisas, indagações e reflexões de forma intensa e publicou uma série de artigos sobre o assunto entre 1967 e 1971. Alguns artigos da década de 1980 foram compilados e traduzidos para o inglês sob o título ***The Way of Acting*** (*O Caminho da Atuação*). Quanto ao papel do diretor, foram poucas as suas palavras a respeito; diz o autor: “não acho que dirigir seja algo especial. Nem acredito que deva haver uma teoria sobre direção. Um diretor só pode ser chamado diretor quando [colocado] em certas relações” (SUZUKI, apud GOTO, 1988: 120). Goto defende que “a visão de Suzuki sobre direção seria melhor entendida nos termos de suas práticas” (Idem).

Somente mais tarde, por volta de 1974, foi que Suzuki assumiu declaradamente sua função como encenador. Sob o nosso ponto de vista, esta segunda etapa de seu trabalho teve início em 1972 e foi marcada por uma experiência decisiva: a primeira viagem do grupo ao exterior.

Junto a uma comissão formada por Moriaki Watanabe, estudioso de assuntos japoneses, Mansaku Nomura, atuante de ***Kyogen***, e Hisao Kanze, atuante de ***Nô***, Suzuki

e companhia, representada então pelas performers Kayoko Shiraishi e Ikuko Saitoh e pelo atuante Hideo Kanze, foram convidados a participar do **Festival Internacional do Teatro das Nações**, em Paris, onde realizaram demonstrações de trechos de seus trabalhos em um debate sobre teatro e movimento corporal.

O encontro modificou profundamente a idéia do encenador a respeito do que poderia ser o teatro. Além disso, rendeu ao grupo um convite para se apresentar no **Festival de Nancy**, no ano seguinte, com o espetáculo ***Gekiteki naru mono o megutte II*** (*Sobre As Paixões Dramáticas II*), ocasião em que Suzuki foi reverenciado pela crítica internacional como o “Grotowski japonês”.

Durante sua estada em Paris, o encenador acompanhou os espetáculos que se apresentaram no Teatro Récamier, sede da companhia de Jean-Louis Barrault, e identificou o caráter coletivo da construção do evento teatral ao notar a somatória de três elementos: um ambiente descontraído, onde o público tinha a possibilidade de transitar e conversar à vontade nos intervalos das apresentações, entre si e com o elenco; um espaço de cena que proporcionava a proximidade entre espectador e ator, e o empenho de todos os envolvidos (diretores, iluminadores, contra-regras, etc.) na realização dos espetáculos. Ali, também assistiu à demonstração de **Nô** realizada por Hisao Kanze que, diante de um palco não apropriado ao **Nô**, teve de reorganizar algumas de suas regras, deixando à vista a contundência daquele gênero teatral, segundo reflexão de Suzuki:

“Eu novamente me tornei consciente do mistério e do vigor [dessa arte]. (...) Reconheci sua maravilhosa teatralidade. O rigoroso treinamento, que temperou e definiu o corpo do ator, produziu uma vivacidade brilhante (...)” (SUZUKI, 1986: 70).

De volta ao Japão, entusiasmado com o que vivenciara na França, o encenador se empenhou em redescobrir a força da tradição teatral japonesa. Ao estudar as formas e os princípios do **Nô** e do **Kabuki**, foi levado a elaborar um treinamento para atuentes que materializasse suas reflexões acerca da linguagem teatral e de sua pertinência nos dias de hoje.

Em 1976, ele e a companhia se transferiram para Toga, na prefeitura de Toyama, a três horas de Tóquio, passando a ocupar uma antiga casa de fazenda. Data deste período o início da parceria com o célebre arquiteto Arata Isozaki na projeção e construção de vários teatros. O espaço da cena foi, por eles, redimensionado, procurando favorecer a participação do espectador no acontecimento dramático. Transformada, a função do espaço cênico deve contribuir para a construção do ritmo e da atmosfera do espetáculo, dando suporte a um estilo de representação fundamentada no performer.

Casa espiritual da companhia, a sede em Toga ganhou *status* de centro internacional de teatro já em 1982, quando ocorreu a primeira edição do **Festival Internacional de Toga**. Em 1984, com o grupo renomeado **Suzuki Company of Toga** (SCOT ou *Companhia Suzuki de Toga*), aquele espaço passou a sediar o **Centro Japonês das Artes do Espetáculo** (JPAF), do qual Suzuki é presidente, com o objetivo de: manter o **Festival Internacional de Toga**, produzir performances de vários estilos (música, dança, teatro), treinar jovens atuantes, abrigar conferências internacionais sobre performance e estabelecer e dirigir uma biblioteca de artes performáticas. Porém, com a criação do **Centro Shizuoka de Artes Teatrais** (SPAC) em 1995, dirigido artisticamente por Suzuki e administrado pelo núcleo central da SCOT, o **Festival Internacional** foi transferido para Shizuoka e o complexo de Toga passou a abrigar o grupo somente nos períodos de montagem de novos espetáculos, tornando-se um “campo de treinamento” para jovens diretores.

Desde então, o encenador está engajado em explorar a riqueza da comunicação direta entre os seres humanos, realizada e baseada na energia animal e na expressividade inata do performer. Ele acredita que o teatro é o ambiente propício para este tipo de comunicação e que ela é crucial para os dias de hoje, seja como fonte de conhecimento, seja para promover o encontro de culturas diferentes. Assim, desde sua primeira viagem ao exterior, Suzuki vem realizando uma série de intercâmbios com o Ocidente: além de ter fundado a **SITI Company** (Instituto Internacional de Teatro de Saratoga) em parceria com a diretora norte-americana Anne Bogart em 1992, ministra aulas, workshops e palestras em universidades e escolas de Arte Dramática; ensina o treinamento fora do Japão desde 1980; monta espetáculos com elenco formado por performers de diferentes nacionalidades e participa da organização das **Olimpíadas Internacionais de Teatro** desde 1993, junto com Yuri Liubimov, Tony Harrison, Robert Wilson e outros.

Com um repertório que inclui autores clássicos, como Eurípides, William Shakespeare e Anton Tchecov, e contemporâneos, como Juro Kara e Minoru Betsuyaku, seus espetáculos são conhecidos pelo teor crítico e pela contundência no trato e na exploração de temas como a solidão, a globalização, a guerra, a brutalização do ser humano e a estratificação de seus desejos.

DOIS

O Caminho da Restauração: A Construção de Uma Poética

“A verdadeira tradição tem como objetivo o indivíduo que a transforma e a torna necessária em cada época.”

Alice Kiyomi Yagyu

A Descoberta do Ator

A História Inscrita no Corpo

Tanto Tadashi Suzuki quanto o dramaturgo Minoru Betsuyaku reconhecem que o encontro entre ambos só foi passível de concretização graças à presença de Hiroshi Ono que, por um bom tempo, assumiu os “primeiros papéis” nas montagens do **Free Stage**.

Apesar de ser apontado pela crítica como um performer sem expressão, franzino e sem charme, quase beirando o amadorismo, Ono foi visto pelo encenador como a peça-chave de suas indagações. Naquele momento (o início dos anos sessenta), Ono era considerado o único da trupe capaz de realizar as propostas de Betsuyaku. Sua forma indiferente e passiva de atuação era exatamente o que traduzia e modelava o imaginário do autor. Sua aparente inexpressividade somada a um jeito hesitante e incerto de agir e a “uma fisicalidade que parecia se distanciar da realidade” (BETSUYAKU e SUZUKI, apud GOTO, 1988) imprimiam à cena um valor distinto.

Perceber as diferentes formas do elenco se aproximar e reagir a um mesmo texto esclarecia, para Suzuki, o fato de que o estilo de atuação do performer fazia parte de sua natureza e não era passível de repetição. Ao criar, o atuante lidaria, antes de qualquer coisa, com suas idiossincrasias; o que quer que levasse à cena estaria permeado por suas referências, influenciando, diretamente, as pretensões do espetáculo.

A partir dessas observações, o encenador, em uma primeira formulação, definiu a “atuação como a manifestação individual de uma história pessoal”, denominando-a **atuação individualizada** (GOTO, 1988).

Por volta de 1964, na tentativa de suprir a ausência de Betsuyaku que ficaria sem escrever pelos próximos três anos e imbuído das observações sobre as particularidades

do trabalho do performer, Suzuki e companhia passaram a trabalhar com textos de diversas origens e autores (inclusive textos de **Kabuki**), iniciando uma incursão pelo ideário e pelas técnicas do Surrealismo.

Em consonância com esse movimento artístico, o encenador almejava quebrar com a realidade ordinária através da apresentação de imagens que não fossem freqüentes no cotidiano, permitindo ao elenco e aos espectadores perceberem o que, para ele, era significativo e revelador da condição interna do homem.

A abordagem do performer sobre suas idiossincrasias foi colocada em outros termos e passou a significar uma aproximação diferenciada do atuante com o próprio corpo. Para Suzuki, era o momento de olhar o corpo do performer como história inscrita e construída através dos costumes da vida; olhá-lo como a presentificação da memória do passado e do futuro.

No Japão, o que antes fora apenas insinuado de acordo com as “condutas mais respeitáveis” (deixava-se entrever uma ou outra parte do corpo) ou estivera acima do comum (a aura misteriosa, divina, impalpável que encobria a figura do imperador), passou a ser veiculado em dimensões mais humanas e tangíveis, inclusive em sua falibilidade. A idéia de um corpo-nação (**kokutai**) - saudável e invencível, bem treinado, reverente, asséptico, amplamente divulgada pelo governo entre a Revolução Meiji e a II Guerra, ao qual o indivíduo deveria se submeter -, já havia sido substituída pelo uso do corpo-na-carne (**nikutai**) – difundido, principalmente, pela literatura do pós-guerra - com suas dores, desejos, necessidades e falências, tomado, simbolicamente, como campo para a identidade individual (SLAYMAKER, 2004).

O corpo, redimensionado na contracultura, deixou de ser somente objeto e veículo para assumir-se como sujeito da comunicação, configurando-se, em alguns casos, como a obra em si. Ou ainda, como ferramenta de protesto, com sua singularidade pronunciada como analogia à autonomia do sujeito, capaz de tocar o outro, de compartilhar experiências, tendo nos sentidos o seu principal instrumento de interlocução. No **Movimento do Teatro Pequeno**, a valorização do corpo do performer e a maneira dele se relacionar com a platéia também implicavam na crítica à própria idéia que se criara a respeito de um “corpo ocidental”, trazida pela representação realista do **Shingeki**.

Para Suzuki, um novo estilo de atuação deveria nascer, portanto, de “um novo meio de se relacionar com o corpo, [de] uma nova consciência sobre ele” (SUZUKI apud GOTO, 1988: 93). Paulatinamente, pesquisas referentes à sua exploração ganharam vulto no processo criativo, do **Free Stage** à **SCOT**. Como resultante, a contundência e a força dos trabalhos do grupo foram depositadas na capacidade do performer de sustentar toda

a tensão dramática do espetáculo, de transformar em sua própria história, em seu próprio corpo, cenas e falas, idéias e imagens.

Um dos pontos destacados pelo encenador para “a nova consciência sobre o corpo” é o fato de não poder “haver palavras faladas que não estejam intimamente conectadas às sensações e aos ritmos corporais” (SUZUKI, 1986: 05). E antes de querer localizar “onde” a voz era produzida ou “como” este processo se dava, Suzuki explorou a relação natural entre as palavras proferidas e os gestos daí produzidos. Nesse ponto das investigações, o encenador começaria a mexer nas regras da língua, tendo sido fundamental, como afirma Goto, o emprego que fez das técnicas derivadas do Surrealismo, apontadas a seguir em *itálico*. A palavra foi assumida como um ato do corpo, equivalendo a um gesto seu. Porém, o fluxo natural existente entre a emissão da voz e o impulso físico correspondente foi suprimido, quando o fio condutor dos processos de ensaio e de criação do grupo passou a ser a **Desorientação** ou o **Deslocamento** (*Dèpaysement*).

O Processo de Criação

Fortemente ligadas às estruturas dos sonhos, as obras criadas ou influenciadas pelo Surrealismo suspendem a lógica habitual; retiram os elementos que a compõem de sua função e meio originais para introduzi-los em novos contextos. Por meio dos nexos então criados, seus materiais sofrem variações e, como consequência, promovem o estranhamento por parte de quem os lê.

Podemos observar a técnica da **Desorientação** no desenho criado por Salvador Dali em 1936 para a capa da revista francesa **Minotaure**, editada por Albert Skira entre 1933 e 1939 (WEYERS, 2000). Nele, o pintor sobrepõe a cabeça do Minotauro a um corpo feminino, em parte debilitado, em parte deformado por demais imagens agregadas a ele.

Imagem 1

A **Coleta**, parte do procedimento da **Desorientação**, era empregada para possibilitar a performance integral (característica da **atuação individualizada**) de cada um dos performers. À guisa do que aconteceu entre Ono e as peças de Betsuyaku, cada membro do elenco escolhia seu próprio material dramático para a montagem de cenas individuais. A premissa básica para essa escolha era a de um texto condizente ao seu estilo, ou seja, se o performer fosse cômico, deveria escolher um texto que seguisse essa lógica, se fosse mais dramático, um drama, e assim por diante.

Em seguida, para que a palavra como ato do corpo fosse evidenciada, os textos escolhidos passavam por um processo de **Descontextualização**, quando eram afastados das circunstâncias dadas pelo autor. Por meio de inúmeros improvisos, os textos eram justapostos a ações físico-vocais não realistas e, em seguida, eram **Explorados** nessa nova conexão. Todo e qualquer excesso no uso das palavras era removido, a ponto delas perderem seu significado funcional e pré-determinado e ficarem reduzidas a “grupos de símbolos ou códigos lingüísticos” (GOTO, 1988: 106) que afetassem o performer.

Num processo claro de desconstrução de códigos pré-existent, a tensão provocada pelo deslocamento entre palavra-significado/ação físico-vocal transformava a palavra num produto pessoal do performer. Como que expelida por ele, a palavra ganhava outra realidade, gerava cenas, personagens e situações novas e seu “significado” era completado pelo discurso do atuante - entendido aqui como gesto, presença e todos os

demais aspectos que envolvessem sua atuação.

Ao final, com o uso da **Construção**, Suzuki criava um roteiro através do **drama colagem**. Atuando como um compositor, nas palavras de Goto, o artista organizava o que seria levado a público, fruto do encadeamento das cenas criadas por cada um dos performers. Com a aproximação de materiais aparentemente arbitrários e díspares, as imagens geradas, muitas vezes, tornavam-se conflitantes e múltiplas, e, no todo, ganhavam outra vida.

A Atuação como Relação

Conforme seu interesse em investigar o ser do performer em cena, além da **atuação individualizada**, que levava em consideração os experimentos realizados com Ono, Suzuki elaborou outras reflexões acerca deste tema. A nosso ver, por contemplarem o diálogo performer-personagem ou performer-espaco cênico, suas formulações sobre a natureza da atuação perpassaram o eixo da **relação**, assinalando o fato de que a existência de um elemento estava, intimamente, ligada à existência de outro.

Influenciado pelo pensamento de Jean-Paul Sartre, cujos temas já haviam descrito o espírito japonês do pós-guerra com indagações sobre o que é ser humano ou o que significa existir (SLAYMAKER, 2004), o encenador enfrentou o desafio de responder perguntas, como: Por que um performer age? O quê está por trás da necessidade e do impulso do ser humano atuar? Por quê diante de outra pessoa ele assume tal conduta?

Fundamentando suas respostas na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e no conceito de **rinken** presente nos escritos de Zeami sobre o **Nô**, Suzuki chegou, no final dos anos sessenta, ao que Goto acreditava ser a sua principal teoria sobre atuação: **a atuação como a auto-expressão da consciência do performer e como a tentativa ininterrupta de descobrir a verdadeira natureza do ser humano**.

Segundo o pesquisador, o ponto de vista do filósofo francês de que uma existência vem à tona somente na presença de outra; ou ainda, de que a consciência da “minha existência”, da “existência do outro” e da “reciprocidade desta relação” são os lados de um mesmo fenômeno, sendo que só se é possível perceber esta relação como um “observador de fora” ia de encontro e se somava à proposta do **rinken**, em que a identidade do sujeito se faz mediante o olhar do outro. Assim, de acordo com a proposição de Suzuki para a **atuação como a auto-expressão de sua consciência**, o performer iria de encontro a si mesmo e afirmaria sua existência, sua identidade ao se

apresentar diante de uma platéia. Neste processo, as demais existências ali presentes – a própria audiência, o texto, o personagem e o diretor – não só serviriam como suas testemunhas, como seriam co-participantes na construção deste ato, em que a distância entre criador e criação se dissolveria.

Ao se referir, por exemplo, ao trabalho da performer Kayoko Shiraishi, Suzuki diria que o que a platéia vê é “a atriz aparecer no palco e fazer seu papel com o intuito de, indubitavelmente, dar substância ao seu verdadeiro ser. Em outras palavras, num primeiro momento, não há um ser natural, auto-construído como Kayoko Shiraishi, mas, quando ela representa um personagem, ela atinge certa consciência que, em resposta, forma o *self* de Kayoko Shiraishi” (SUZUKI, apud GOTO, 1988: 114).

Vislumbrando a possibilidade de explorar limites que não ficassem restritos à figura do atuante, ao aprofundar a linha de raciocínio acima, Suzuki formulou a terceira possibilidade, **a tentativa ininterrupta de descobrir a verdadeira natureza humana**, e alcançou o que considerava ser a função de existir do ato teatral como um todo. O teatro, por confrontar o ser do atuante e o ser da platéia - o que acontece somente quando “estabelecida certa relação entre quem atua e quem assiste” -, proveria “ao homem uma oportunidade ideal de afirmar sua existência” e de entender sua natureza (GOTO, 1988: 96 e 119). A razão para irmos ao teatro seria impulsionada, portanto, não só pelo gosto em assistirmos a uma peça, como pela oportunidade de experimentarmos o **estado criativo** do atuante: momento em que ele encontra outras possibilidades de si mesmo. Em contrapartida, ao fazê-lo, estaríamos nos colocando na posição de “entender e de lidar com uma visão mais completa das condições nas quais nos encontramos” (SUZUKI apud GOTO, 1988: 124).

Nesta etapa do processo de trabalho do grupo, o “olhar de fora” ou a “presença constante do outro” também já havia sido adotada como procedimento. Durante os ensaios, diretor e elenco assistiam e opinavam uns sobre as cenas dos outros. Atuavam ora como “meros espectadores” – o que modifica a percepção do performer, bem como sua qualidade de presença -, ora como aqueles que têm um ponto de vista diverso do trabalho; permitiam-se a troca de impressões e as modificações no mesmo e geravam espetáculos que eram fruto de um intercâmbio e de uma improvisação conjunta entre diretor e atuentes.

Com ***Gekiteki naru mono o megutte II*** (*Sobre As Paixões Dramáticas II*) de 1970, o primeiro grande sucesso da companhia e a única produção de Suzuki a receber uma publicação inteiramente destinada a ela, o encenador chegou ao que considerou o auge de suas investigações acerca das raízes da atuação no palco. Os textos aí reunidos,

fragmentos de clássicos japoneses, foram de tal forma descontextualizados que, para o encenador, a peça escrita não tinha validade alguma, a menos que levada à cena.

Criado para explorar as capacidades de Kayoko Shiraishi – o espetáculo também foi apresentado como **O Show de Shiraishi** –, o roteiro era baseado nas performances integrais individuais do elenco e a peça girava em torno das frustrações de uma personagem insana. Na visão do crítico Ian Carruthers, a estrutura do espetáculo, que apresentava uma peça dentro da outra, ainda possibilitou à audiência identificar “ecos estranhos da crueldade artaudiana, a intensa fisicalidade do ‘teatro pobre’ de Grotowski e os valores beckettianos de indeterminação” (CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 100).

*

Marcados pelo questionamento do teatro enquanto arte e pela descoberta de um fazer que diferisse das propostas do **Shingeki**, os primeiros anos de atividades de Suzuki lidaram diretamente com a necessidade de se pensar o teatro como um sistema artístico, o que equivalia a redimensionar seus meios de produção e suas formas de organização.

Ao travar contato com textos que não seguiam uma lógica convencional, ou ao propor seus **drama colagem** que necessitavam de um novo estilo de atuação, Suzuki chegou a uma nova escritura cênica.

Como nos versos de **Tô**, de Tom Zé e Elton Medeiros (2006), “eu tô te explicando pra te confundir, eu tô te confundindo pra te esclarecer, tô iluminado pra poder cegar, tô ficando cego pra poder guiar”, em que a lógica das imagens propostas é construída pelo seu avesso, o encenador construiu seu discurso cênico desconstruindo modelos pré-estabelecidos, deslocando as relações do performer com o próprio corpo e com a estrutura organizativa do texto. Esse processo deflagrou a dependência intrínseca de um elemento em relação ao outro e o atuante, peça fundamental na criação, teve sua singularidade explorada e potencializada ao máximo.

Estas mesmas experiências e a vontade de renovação continuada do fazer teatral levaram o encenador ao início de uma nova etapa de trabalho na década de 1970 e à elaboração de suas **Disciplinas de Atuação**, cujo conjunto é chamado, no Ocidente, de **Treinamento** ou **Método Suzuki**, que materializa suas reflexões acerca da linguagem teatral.

Das Disciplinas de Atuação⁸

Se até 1972 os temas dos espetáculos do grupo surgiram a partir de um roteiro estabelecido pelas cenas individuais dos performers, no período posterior à viagem a Paris, a escolha dos temas, bem como dos materiais e das estruturas das peças passaram a vir antes da definição do trabalho do atuante. Na visão de Goto, os espetáculos de Suzuki, além de comentarem as condições internas do ser humano, passaram a ser veículos de discussão e de comentário de acontecimentos como as violências de guerra ou as condições da vida moderna, como a fragmentação e o *departure* do sagrado.

E como fonte de estruturação da nova forma do discurso cênico foi acrescentado, às descobertas realizadas na década de 1960 e ao conhecimento então adquirido, o estudo da tradição teatral japonesa.

Através da observação, de leituras sobre o tema e das parcerias com atuantes daquelas escolas, Suzuki moderniza as tradições **Nô** e **Kabuki**, reintroduzindo alguns de seus conceitos no teatro contemporâneo. Como afirma, seu “maior objetivo [era] recuperar a vitalidade do teatro num processo similar ao de restauração de peças antigas, no sentido de trazer-lhes de volta a uma vida nova e útil” (SUZUKI, 1986: 76). Suzuki, mais do que encará-la como aquilo que nos determina ou nos “enfôrma”, redescobre a tradição como forma prenhe de vida, como fonte de conhecimento e memória, transmitida de geração a geração.

Em decorrência das novas propostas, a remontagem do espetáculo **Gekiteki naru mono o megutte II** em 1973 apresentou pequenas variações quanto ao tratamento dos performers em cena, cujo estilo de atuação, bem mais estático, veio acompanhado pelo **katari** - processo de narração tradicional em que a criação rítmica e física das palavras se dá pela modulação cantada da voz. De acordo com esta técnica, o atuante prolonga ou diminui as frases e varia seus registros vocais com a manipulação de diferentes alturas da voz (do mais grave ao mais agudo) e com a utilização de ressonadores corporais distintos (GOTO, 1988).

Reportar-se à tradição performática japonesa significava verificar sua força em mover as sensibilidades da época. Dela, Suzuki observaria o estilo de composição dos textos das peças, a utilização e o diálogo do performer com o espaço cênico - recuperando a interdependência de ambos e a possibilidade do atuante trazê-lo

⁸ A descrição detalhada das **Disciplinas de Atuação** se encontra no **Anexo**, ao final desta dissertação.

codificado em seu corpo – e tornaria a atuação mais física. No contexto contemporâneo, Suzuki pretendia criar um caminho (**do**), derivado de exercícios pré-existentes, que permitisse ao performer cultivar a força e o controle de seu corpo e de sua mente, proporcionando ao grupo a criação de uma consciência física comum - em que o corpo todo fosse capaz de falar de forma clara, potente e articulada, explicitando a conexão entre o corpo e a fala e explorando a energia animal como sustentáculo da vida no palco - , e que se constituísse como uma **gramática** a ser assimilada como um segundo instinto por todos.

Selecionando os movimentos fundamentais do corpo - como levantar, sentar, estar em movimento ou parado - e introduzindo elementos dos universos do **Nô** e do **Kabuki**, o **Waseda Shogekijo** estabeleceu uma rotina de uma hora de prática diária, intensificada entre 1976 e 1980, quando cumpriu retiros de quatro meses em Toga, durante os verões. Naquele período, o grupo consolidou as **Disciplinas de Atuação**, sintetizadas em um programa em 1978 e ministradas por um mês como um treinamento internacional para atores estrangeiros, a partir de 1983.

Organizadas com um enorme rigor técnico, as **Disciplinas de Atuação** alternam movimentos lentos, contínuos, rápidos e em *staccato*, além de combinarem exercícios de corpo e voz. Contribuem com a construção e a dilatação da energia animal do performer e deflagram seus vícios de conduta e de postura, bem como gestos e tensões desnecessárias, como as que geralmente se localizam nos pulsos, na região dos ombros, cabeça e peito; na variação da altura da base; na oscilação dos quadris e tronco; na tentativa do performer de responder à demanda exigida, confundindo concentração com tensão. A esse respeito, a atriz Ellen Lauren⁹ nos fala:

“(...) este é o grande problema quando você começa a trabalhar com este método. Sem controle apropriado, ele cria constrições e tensões e uma vocalidade de falas achatadas, [como] uma metralhadora (...) Como qualquer coisa objetiva e difícil, leva muito tempo para você ganhar controle suficiente para começar a compor dentro desta sensibilidade. Exige uma enorme tenacidade tanto física quanto mental” (LAUREN, apud CARRUTHERS, 2004: 233-234).

As **Disciplinas de Atuação** estão divididas em: **BÁSICOS**, **CAMINHADAS**, **TENEKETEN**, **ESTÁTUAS**, **KANJICHÔ** e **MARIONETE**.

Os **BÁSICOS** são quatro seqüências fixas de movimentos, em que o corpo é

⁹ Ellen Lauren é membro da SITI Company, participou de vários espetáculos dirigidos por Tadashi Suzuki e é apresentada por ele como a grande professora do **Treinamento**.

trabalhado de forma segmentada; as **CAMINHADAS**, em número de dez, focam as diferentes formas do pé tocar o chão; a **TENKEKETE** é feita em câmera lenta e sustenta o deslocamento contínuo do centro do corpo pelo espaço. As **ESTÁTUAS**, feitas em pé ou sentadas, se deslocam pelos diferentes níveis, continuamente ou em *stacatto*; a **KANJINCHÔ** é baseada no *roppô* do *Kabuki*, quando os atores, antes de saírem de cena, viram-se para as seis direções do espaço, e, por último, a **MARIONETE**, uma das **Disciplinas** mais antigas, que reúne a marcha ou o *bater dos pés no chão* (*Ashibumi*) e uma caminhada lenta (*Shakuhachi*).

As **Disciplinas**, mesmo em pouco número e com estruturas fixas, desde que foram sistematizadas, sofreram variações conforme as necessidades da companhia. Algumas foram criadas especificamente para espetáculos e outras foram trazidas de espetáculos para a sala de trabalho. Em 1999, por exemplo, foi elaborada uma nova **CAMINHADA**, nomeada *Elvis*, cujo foco principal era uma forte movimentação dos quadris dos performers. Do movimento coreográfico d'*As Bacantes* surgiu o **TENKEKETE** e, d'*As Troianas*, as **ESTÁTUAS**. No entanto, para Suzuki, o que mudou ao longo dos anos foi a mecânica do treinamento, que se tornou mais detalhado e está dividido em níveis de complexidade (SANT, 2003).

No primeiro nível, o performer se dedica ao aprendizado do **estado de permanência**, do controle do centro de gravidade de seu corpo (região pélvica) e da utilização de seus pés e de suas pernas.

No segundo nível, durante a execução das **Disciplinas**, são acrescentados exercícios de voz, sustentando o ponto de vista de que voz e palavra são a extensão do corpo do ator. Nos momentos de recitação de textos, falados ou cantados, a voz é condensada e focada; a palavra, bem articulada, é então lançada com força, em linha reta para frente, como se atacasse o público. Com o corpo numa posição não confortável, ainda que controlada (qualquer uma das **Disciplinas**, em qualquer um de seus estágios), o performer imprime às últimas frases as maiores intensidades de som e ar para que o grau de urgência e o mesmo tom sejam mantidos, estando a voz num volume alto ou sendo sussurrada.

Para o encenador, por ser explorada em consonância com a sensação física, a palavra exposta atingirá instâncias simbólicas e gerará significados. O entrecruzamento corpo-voz torna visível a história contada e as emoções nela contidas, o que suscita, como diz Suzuki, um verdadeiro senso de linguagem de palco. Parafraseando Artaud, os meios mágicos da palavra são, assim, exercitados organicamente e o teatro, como reflexo de ritos, coloca as sensibilidades “em estado de percepção mais aprofundada e mais

apurada” (1993: 87).

E por último, no que o encenador chamou de terceiro grau de complexidade, o treinamento se associa diretamente ao espetáculo que estiver sendo ensaiado pelo grupo.

As **Disciplinas de Atuação** se desenvolvem como um trabalho do performer sobre si mesmo, em que ele fortalece sua individualidade e expõe suas diferenças, potencialidades e limitações – ele pode estar sozinho, imóvel e calado, mas necessariamente tem de cativar e incluir a platéia neste evento. Porém, como Suzuki faz questão de lembrar, para que o performer avance em sua expressão individual, é preciso que ele se torne mestre das **Disciplinas**, em conjunto com os demais membros do grupo (SANT, 2003). Somente desta forma são elucidados os dois eixos de diálogo do performer, retomando a relação ou a troca como nível fundamental da atuação: o vertical ou o da auto-exploração, e o horizontal, quando o performer é estimulado pelo outro. É um processo de aprendizado gradativo em que, conforme o aumento do grau de dificuldade e de complexidade das **Disciplinas**, os focos de atenção do performer também se acumulam de acordo com as etapas que, embora colocadas separadamente, se correlacionam: **o performer e seu imaginário; o performer, seu imaginário e a audiência e o performer, seu imaginário e o espaço cênico.**

Na primeira etapa, o performer exercita o próprio corpo, entrando em contato com seu espaço vital, com sua respiração, com seu contorno físico e com as sensações que lhe chegam através de seus sentidos e percepções, ao mesmo tempo em que é colocado em situação ficcional.

Na segunda etapa, é acrescentada a atenção do performer em relação à presença da platéia e, na última, o atuante deve estar desperto em relação ao espaço cênico como um todo: o espaço que o rodeia, composto pela audiência, pelo palco em si e pelos demais performers.

A proposta das **Disciplinas** não é a de uma prática exclusiva do corpo, mas também a de um estímulo constante à fluidez mental do atuante, exercitada através de sua imaginação – que não só pode, como deve ser treinada, assim como treinamos músculos. Desta feita, por situação ficcional entendemos o empenho físico-mental do performer em consonância com as demandas externas (as **Disciplinas**) e com as indicações atreladas a elas pelos condutores do treino, como: “Bata o pé no chão com força, como se você fosse quebrar uma tora de madeira sob ele”, ou às imagens advindas dos textos trabalhados em sala: “Imagine que nesta caminhada, Electra traz escondida nas costas a faca com que seu irmão matará Clitemnestra” (SANTOS, 2005).

A Vida Cultivada ou Os Fundamentos Disciplinares

A Energia Animal: Recuperação de Memória

No espaço diminuto da sobreloja do café em Shinjuku, onde o **Waseda Shogekijo** permaneceu de 1966 a 1976, Suzuki já havia atentado para o poder de atuação das palavras e dos gestos dos performers, encontrando na energia que o corpo produz uma fonte rica de comunicação. Por se fazer sentir, tal energia efetivaria diálogos para além das diferenças culturais.

Para o encenador, o poder do performer de tocar “a platéia gentilmente através do ritmo de sua fisiologia, palavras, respiração e movimentos, e [de atuar] sensível ao que ela responde” (SUZUKI, apud ALLAIN, 2002: 121) permitia que **cultura** fosse compreendida não como algo que extrapola nossas dimensões humanas, mas como algo inerente a todos nós.

Esse entendimento de **cultura** nos foi apresentado em material compilado por Matsuoka Kazuko (2002) e titulado **A Cultura é O Corpo** (*Culture is the body*), em que Suzuki também expôs seu ponto de vista sobre o conceito de **civilização**.

Ao longo do raciocínio do encenador, percebemos ecos do ideário romântico alemão que não só teve grande apelo entre os intelectuais japoneses nas primeiras décadas do século passado, como conduziu suas discussões referentes à modernização do país.

Como nos fala o antropólogo Renato Ortiz:

“Para o pensamento alemão, ‘civilização’ significa força material, progresso técnico, racionalidade, esfera que se encontraria separada, e muitas vezes em contradição, com o universo da *kultur*, na qual predominariam os ideais de uma cultura autêntica. A *kultur*, locus privilegiado da realização do homem, seria o núcleo no qual se aninharia a vida espiritual. Os intelectuais japoneses, ao se apropriar desses conceitos, conseguem elaborar um diagnóstico plausível dos problemas que enfrentam. (...) A *kultur* japonesa pode, assim, demarcar sua especificidade em relação à ‘civilização técnica’ resguardando ainda sua integridade ‘oriental’” (2000: 28).

Se, de acordo com o que Ortiz nos aponta, **civilização** significa força material, progresso técnico, Suzuki a definiu como o grau de expansão e de extensão das

faculdades humanas (a possibilidade de aumentarmos o poder de nossa visão mediante o uso de um microscópio, por exemplo) e como a quantidade de energia não-animal utilizada por uma sociedade. O que implica a utilização de energias como a elétrica ou a nuclear e revela características da modernidade, como a mecanização e a objetificação de nossas faculdades que, levadas a um desmembramento, passaram a atuar e a ser exigidas separadamente.

Por outro lado, para o encenador, **cultura** estaria vinculada ao uso que uma sociedade faz da energia animal, gerada fisicamente por animais como o ser humano e empregada, por exemplo, nos esportes, no preparo de refeições e no ato sexual. **Cultura** podendo ser lida, portanto, como *locus* “onde as **habilidades perceptivas e expressivas do corpo humano são utilizadas por completo**, onde elas fornecem os meios básicos da comunicação” (SUZUKI apud KAZUKO, 2002: 01 – grifo nosso).

Para Suzuki, “a maneira como usamos esta energia [animal] em nosso dia a dia - seu uso eficiente e compartilhado dentro de um grupo - é a maneira como criamos sociedade e harmonia e como nos mantemos juntos” (SUZUKI apud SANT, 2003: 06), já que seu uso prescinde de regras comuns. Assim, preservar o uso da energia animal e atentar para a maneira como ela se relaciona com a não animal seria uma forma de preservar a **cultura** em meio à **civilização**. Empregar a energia animal no teatro seria uma maneira de transformar esta arte em uma espécie de memória cultural, através da qual as pessoas poderiam validar sua identidade e reconhecer semelhanças e diferenças entre si, atualmente pasteurizadas pelos meios de comunicação que recorrem à energia não animal, como a internet e outras mídias parecidas.

Eis aqui o que veio a ser o ponto de partida da poética do encenador: a energia animal gerada pelo performer, impulsionando sua busca pela restauração das “habilidades” que nos são inatas, do potencial adormecido, da memória que precisa ser despertada: nossa expressividade, percepção e sensibilidade físicas atuando em conjunto; a capacidade do corpo de produzir e expandir sua força, compartilhá-la e significar por si só – pré-requisito para a projeção de uma imagem física no palco (SUZUKI, apud BRANDON, 1978) - e a capacidade do performer de sobreviver em cena e sustentar a atenção da platéia sobre si mesmo, estando, se for o caso, absolutamente parado e em silêncio. Esta busca ainda englobaria a redefinição e a reconstituição do corpo de seus performers e a necessidade de torná-los novamente conscientes de que é o corpo – amolecido em virtude dos novos costumes e das facilidades da vida moderna - a fonte do teatro japonês, e lembrá-los de que o teatro é linguagem, fabricada e estilizada.

O ponto de vista de Suzuki acerca da fabricação e da estilização da linguagem

teatral foi defendido em entrevista ao professor James R. Brandon, quando o encenador tomou como base o **Kabuki** que, como vimos, se utiliza de atitudes física e vocal não naturais para a expressão de sentimentos naturais. Nesta mesma entrevista, o encenador apresentaria outra referência para o conceito de linguagem corporal, reforçando seu senso e seu interesse por uma expressão cada vez mais fundamentada na fisicalidade do atuante:

“Eu não falo em linguagem corporal como vocês falam em inglês, onde o corpo, **inconscientemente**, revela uma emoção interna. Eu quero dizer o contrário: o ator, **deliberadamente**, fala através das proporções, das linhas, dos movimentos, das formas de seu corpo. O corpo cria uma figura. Para um japonês, um **mie** ou **roppo** fala tão claramente quanto uma palavra. Do **Kabuki** nós também aprendemos que é mais importante que o ator descubra as possibilidades de seu corpo e as expresse, do que interprete um diálogo através de um personagem. Acima de tudo, o **Kabuki** mostra como o ator deve fruir o jogo/a beleza artística (**asobi**) do corpo” (SUZUKI apud BRANDON, 1978: 42 – grifo nosso).

Além das **Disciplinas de Atuação** ensinarem o atuante a estruturar, localizar e compartilhar sua energia animal, também concretizada sob forma de som através da voz, elas o aproximariam desta outra compreensão de linguagem corporal por chamá-lo a “construir formas” e a “esculpir movimentos” (SUZUKI, apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004). E ainda o ajudariam a acessar aquele potencial adormecido ao ampliar sua consciência para o diálogo existente entre o corpo e o espaço que o rodeia, para a ligação do corpo com o chão e para o fato de que estas conexões se intensificam por meio da sensibilização de nossos sentidos e de dois pontos específicos de nosso corpo, considerados suas partes operadoras e primordiais para o treinamento: os pés e a região pélvica. O primeiro, privilegiando um contato vertical com o espaço e o segundo, um contato horizontal.

Das partes operadoras

Observador atento do mundo em que vivia, Suzuki escolheu, não aleatoriamente, pés e região pélvica como as partes operadoras do corpo, pois, há muito, sua utilização permeia a tradição cultural e teatral japonesa.

Um dos exemplos que o encenador nos dá do contato dos pés com o chão e da noção de centro, desenvolvida pelo uso da região pélvica, vem do cotidiano e está vinculado à maneira como as habitações japonesas mais antigas eram construídas e

cujas características e particularidades ajudaram seus moradores a desenvolver noções específicas de deslocamento: manter o equilíbrio ao andar de meias sobre a madeira lisa e ir ao chão ou ter de se levantar, baixando e erguendo o quadril (SUZUKI, 2002).

Simbolicamente, são os pés os responsáveis por nosso estar no mundo; são nosso ponto de apoio na caminhada, nos nutrem de certo sentido de realidade, como demonstra a expressão “estar com os pés no chão”, exprimem poder e origem, ida e vinda, e a força da alma (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982).

Como apontamos no capítulo anterior, a velocidade dos passos do performer denota os sentimentos do personagem e a posição dos pés, seu gênero. Além disso, de acordo com a forma que assumem no espaço, permitem que sensibilidades sejam deflagradas, pois a cada mudança do desenho de nosso corpo, alteramos nossa respiração e, conseqüentemente, afetamos nossas emoções. Se os pés apontam para dentro, a musculatura posterior do corpo se enverga para frente, a bacia se fecha, o ventre pesa e a respiração fica diminuta. Quando os apontamos para fora, a musculatura posterior do corpo se “abre”, o peito e o quadril ganham espaço e a respiração fica mais abrangente, produzindo uma sensação de soltura.

O **bater dos pés no chão**, por exemplo, que é um dos elementos centrais do treinamento, foi encontrado na tradição nipônica e resgatado por Suzuki que considerou dois de seus aspectos. Primeiramente, ele deixa entrever sua origem mais remota e sagrada e o intuito do encenador em resgatar esse caráter do teatro. Deriva de ritos primitivos em que o chão era batido para afastar forças maléficas, vencer o inimigo, eliminar as pragas de uma plantação ou fazer manifestar a energia de um objeto de adoração. Nas danças antigas do **Nô**, como o **sanbaso**, por exemplo, o objetivo do **bater dos pés no chão** é criar um senso de paz e harmonia no local da apresentação e chamar os espíritos bons para habitarem o corpo do atuante.

Para o encenador, é esse elemento que “leva à criação de um espaço ficcional, talvez até à criação de um espaço ritual em que o corpo do ator pode alcançar uma transformação do pessoal ao universal” (SUZUKI, 1986: 12). Seja porque a energia do performer é duplicada e com ela, seu poder de atuação, seja porque o elo céu-terra se concretiza às vistas da platéia.

Em segundo lugar, além de exigir um alto grau de concentração do performer, o **bater dos pés no chão** o provê de força e o ajuda a se conscientizar a este respeito. Como completa Suzuki, ajuda o performer a se conscientizar a respeito de uma corporalidade não cotidiana, de seus espaços internos e das várias camadas de sensibilidade que o habitam.

O encenador ainda observa que uma performance tem início quando os pés do atuante tocam o chão; eles são a base de seu desempenho no palco, determinam o ambiente expressivo e podem, até mesmo, definir a força e a nuance de sua voz, pois “o ator se compõe baseado em sua sensação de contato com o chão” (SUZUKI, 1986: 08).

E o objetivo das **Disciplinas** em “assegurar e enriquecer a unificação histriônica da expressão total do corpo com a fala” só poderia ser alcançado por serem os pés a sua base (SUZUKI, 1986: 20).

No primeiro capítulo tratamos da compreensão de que a casa, na cultura tradicional japonesa, era co-habitada por deuses e homens e da hierarquia dos materiais utilizados em sua construção. Suzuki nos oferece mais uma forma de representação hierárquica presente naqueles recintos: o chefe da casa, em qualquer ocasião, estaria sempre posicionado de frente para o **tokonoma** - alcova onde era guardado o objeto de devoção e de reverência da família em forma de imagem ou pergaminho – e, em ocasiões em que os demais membros da família e/ou visitantes se reunissem, suas posições também seriam definidas tanto em relação ao patriarca, quanto à alcova. Organização que revela para Suzuki uma estrutura com um centro – **um ponto de partida e de referência do espaço** -, a ser relevada por todos que fazem uso da casa.

Na extensão casa-templo-palco **Nô**, o encenador verifica reverência e estrutura análogas quando o atuante se dirige ao centro da audiência, remotamente destinado às figuras de poder, deidades e seus representantes. E, da mesma maneira que as configurações espaciais assumiriam o centro como seu ponto de partida, o performer também o faria em relação ao próprio corpo, já que “as artes performáticas tradicionais japonesas compartilham o equilíbrio entre altura e profundidade, céu e terra. E este equilíbrio, fonte de força, emana em todas as direções da região pélvica” (SUZUKI, 1986: 10).

Retomando os estudos sobre a imagem do corpo desenvolvidos a partir da medicina tradicional chinesa, da qual derivou a japonesa, a região do abdome era descrita como sendo composta de cinco vísceras e seis entranhas. Neste mesmo ponto residia a alma da pessoa e não havia distinção entre elas. Assim, se alguém dissesse: “Vou lhe mostrar meu *hara-no-uchi*”, estava dizendo: “Vou lhe mostrar a parte de dentro do meu abdome [minhas vísceras e entranhas], i.e, minha alma” (SHIRASUGI, 2000: 41).

Nesta região somos inaugurados, gerados e alimentados, pois aí se encontram nossos órgãos reprodutores e digestivos. Analogamente, para as filosofias práticas

orientais, o espaço entre o ventre (***hara***) e a lombar (***koshi***) é o reservatório de nossa energia vital chamada ***qi***.

Como apontado por Suzuki, o centro ou o meio do corpo é lido como um ponto de equilíbrio e de intersecção entre altura e profundidade, céu e terra, peso e leveza. É o ponto de contato entre o que está à nossa frente e o que está atrás e entre a esquerda e a direita. É para este centro que esses opostos convergem e produzem força/energia ao se encontrarem. Dali, essa força pode se espalhar pelos espaços internos do corpo e/ou ser condensada e lançada para fora.

Na poética de Suzuki, além de fonte de força para o atuante, o centro de seu corpo é o ponto de partida para toda e qualquer ação que realiza no palco - mesmo um único passo -, servindo, ao mesmo tempo, como o canal através do qual ele se conecta ao espaço cênico.

Pelo centro, o performer leva o espaço consigo, aonde quer que ele vá. Esta mesma conexão é “então, fundamentalmente, o que a platéia percebe como atuação ou como performance” (SUZUKI, 2002: 03), transformando o espaço em matéria fundamental no jogo do atuante.

Como atesta o mitólogo Mircea Eliade (1992), é pelo estabelecimento de um centro para um território, quando o habitamos e o organizamos, que um universo é gerado e consagrado. Ao fazer da ***atuação*** a relação que o performer estabelece com o espaço cênico e da região pélvica o primeiro ponto de conexão do performer com o mundo, Tadashi Suzuki promove uma comunicação sutil e potente entre palco e platéia. Por este canal o sagrado é estabelecido e ganha fluência, como uma ponte que nos permite dialogar com aquilo que nos é mais básico e ancestral: nossas almas e vísceras, nossa força vital.

Durante o processo de aprendizado das ***Disciplinas de Atuação***, esta forma de utilização do centro do corpo, bem como a estruturação e dilatação da energia animal começam a ser trabalhadas com o ***estado de permanência***.

O estado de permanência

Se nos referíamos ao ***Ma*** no teatro ***Nô*** como o momento de pausa em que o atuante “deposita sua alma onde nada é dito” e, ao ***Mie*** no ***Kabuki*** como o momento de grande tensão muscular em que uma ação é, repentinamente, suspensa, na poética de Suzuki é o ***estado de permanência*** que cumpre função semelhante.

Embora nenhuma ação seja realizada de forma aparente, internamente o performer está engajado na transformação de sua força como descreve o encenador, para quem, a **permanência** é o estado da estabilidade de um corpo cheio de energia, quando um movimento se soma a uma força de parada (SUZUKI, apud SANT, 2003); o que está à mostra é sustentado por aquilo que não podemos ver.

Neste estado, conectivo – é na pausa que mudanças se efetivam -, o vazio é elaborado, permitindo a “abertura de um espaço” para a entrada do outro, com quem o performer irá trocar: a própria seqüência do espetáculo ou das **Disciplinas** trabalhadas, os demais performers, a platéia e todo o universo que o envolve.

Na **permanência**, o atuante “apenas” está e deve permanecer parado, sem perturbar o ar; deve silenciar e esclarecer o espaço ao espectador, pois, conforme se posiciona, revela-o, ou não, à platéia. É um estado que pede uma concentração (**shuchu**) física e mental de alta qualidade do atuante e sobre a qual ele deverá atuar.

Em **O Ator Invisível**, Yoshi Oida (2001) nos esclarece essa qualidade de concentração: é preciso que o performer, a cada momento e detalhe, coloque-se por inteiro (mente e corpo) no que faz e torne sua presença presente. Estar no palco é lutar para que a vida posta em cena sobreviva. Nas **Disciplinas**, essa conquista tem início com a **Posição Básica** - quando o performer fica como que na primeira posição do Balé.

Em pé, com o tronco ereto e livre de qualquer tensão; os olhos atentos a um ponto à frente, próximo ou distante, na altura do horizonte; os pés paralelos ou juntos pelos calcanhares e separados pelas pontas, e os braços nas laterais do corpo, com os dedos fechados como que segurando bastões paralelos ao chão, o atuante é chamado a sentir o corpo todo respirar, a empurrar o chão sob seus pés, a empurrar calcanhar contra calcanhar, coxa contra coxa, quadril contra quadril, a aumentar a pressão no seu centro de gravidade e a conectá-lo à frente, através de um fio de aço ilusório.

Nesse processo, a respiração cumpre papel de extrema importância. O atuante deve trabalhá-la no sentido de “criar uma grande quantia de tensão e energia no corpo” e deve, ao mesmo tempo, aprender a controlá-la, pois “você tem que estar preparado para falar imediatamente, sem perder [esta] energia”, como nos explica Lauren (LAUREN, apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 233).

Através da respiração, ao sentir o corpo todo respirar, posturas e atitudes são assentadas e preenchidas e o enrijecimento físico pode ser desfeito. Conectada às nossas emoções e propulsora de efeitos internos pelo pressionamento de órgãos, ela pode acalmar ou acelerar nossos batimentos cardíacos e alterar nossas sensações a

depender da velocidade com que a empregamos. Com ela, pontuamos o pensamento em uma fala e, como ato de comunhão que é¹⁰, podemos conduzir, até mesmo, a respiração da platéia. Além disso, é ela quem nos auxilia no adensamento da parte inferior de nosso corpo ao ser direcionada para lá.

Atingir a **permanência** também leva a uma limpeza e a uma precisão gestual, pois é um **estado** que se constrói pelo esforço do atuante em ter de se mover por inteiro, em ter de fazer o que é estritamente necessário e em ter de manter o mesmo nível de energia do começo ao fim do evento realizado. “Se os braços se mexerem..., isso deve ser resultado da ação do centro; como quando uma pedra cai no lago... as ondas que se formam se formam concomitantemente à sua queda” (SANTOS, 2005).

Em virtude deste **estado**, o performer é mantido no campo da expressividade o tempo todo e desde o princípio. Estar parado é expressão, é motivo para cativar o público e, para o encenador, um performer deveria ter sua atuação medida pelo grau de profundidade de seu estar no palco. O performer tem que ser capaz de mobilizar a atenção do espectador, de comunicar o silêncio através do acúmulo e da qualidade de energia que irradiada de seu corpo, pois um levantar-se “precisa ser indicativo de que algo maior acontece internamente, não é só um ‘levantar-se’” (SUZUKI, apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 228).

Nesse ínterim, é revelada uma das funções das **Disciplinas** que é, exatamente, a de questionar o performer quanto ao seu compromisso e grau de empenho com o seu fazer: “Você está, de fato, se colocando **em** e **no** trabalho?”. Condição que afasta esse treinamento do âmbito da preparação, já que cada um de seus detalhes é por si só atuação, como atesta Suzuki ao falar de sua opção por nomear seus elementos de **Disciplinas de Atuação**. O que sugere, para nós, o uso do **Monomane** (a imitação de uma essência, conforme definimos no capítulo um) como via de aprendizado:

“(...) a qualquer momento um ator pensa que está meramente exercitando ou treinando seus músculos;... **ele está se trapaceando**. Estas são disciplinas de atuação. Nós não copiamos as formas (*kata*) simplesmente como elas são. (...) **É o sentimento de uma forma particular que eu tento ensinar. (...) A cada instante de cada disciplina, o ator deve estar expressando a emoção de alguma situação, de acordo com sua própria interpretação corporal**” (SUZUKI, apud BRANDON, 1978: 32- grifo nosso).

Esse grau de comprometimento do atuante com o seu fazer é reforçado pela presença continuada do “olhar de fora” durante as sessões de treinamento. É com o outro

¹⁰ O termo referente a “encontrar alguém” em japonês diz respeito a “respirar junto” (SUZUKI, 2002).

que poderemos aprender; seja ao observarmos um colega em trabalho, seja ao recebermos informações sobre o nosso próprio desempenho, podendo modificá-lo.

Concretamente, há um revezamento constante entre quem realiza as **Disciplinas** e quem as aprecia e, imaginariamente, o “olhar de fora” é treinado em dois sentidos: o primeiro sentido é o do performer imaginar que alguém o assiste: “Se não há ninguém sentado na platéia, coloque alguém ali” ou, “Se a execução de um movimento ficou fácil, aumente os obstáculos na hora de realizá-lo, coloque mais oposição..... Coloque alguém que te desafie, que te desestabilize sentado à tua frente (...)” (SANTOS, 2005). O segundo é o do performer se auto-observar e se auto-corrigir antes de ser corrigido por quem conduz a prática.

No relato abaixo, feito por Carruthers a partir de uma sessão de treinamento que acompanhou, ambos os sentidos ficam evidentes:

“Se alguma coisa não está certa, ajuste-a na próxima repetição. Se o corpo é um espelho [de seu estado], certifique-se de que você olha para o espelho [para se auto-diagnosticar]. Tente imaginar o que ‘o olho de deus’ ou o olho da audiência está vendo, e se você não gosta do que vê, trabalhe para mudar. Quanto mais coisas você monitora, melhor a sua concentração. Quanto mais você luta para manter o controle com esta sobrecarga, mais interessante você fica” (KATO E INGULSRUD, apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 91).

Nesse contexto, a prática das **Disciplinas de Atuação** recuperam, sob nosso ponto de vista, o conceito de **rinken** (o olhar do olhar afastado) e o trabalho de autoconsciência do atuante, tornando-se um processo de auto-conhecimento, refinado com a repetição e com o tempo.

O espaço tornado corpo

Como vimos anteriormente, na cultura japonesa, a relação que o *self* estabelece com o espaço é uma relação de subjetificação do ambiente, apreendido pela vivência de quem o habita, quando os limites e as imagens do que é dentro/fora se remodelam.

Fundamentado neste entendimento, os espaços do **Nô** e do **Kabuki** foram definidos e também, de acordo com ele, Suzuki atentou para a co-relação existente entre o performer e seu habitat e redimensionou a função do espaço cênico, como denota a criação de projetos e teatros em parceria com o arquiteto Arata Isozaki – tema que será abordado posteriormente.

Ao mesmo tempo, o encenador encontrou nos estudos do biólogo Kinji Imanishi sobre comportamento animal, um vasto material de pesquisa. Para Imanishi, a manutenção de uma espécie depende de seu grau de adequação aos estímulos externos que recebe e, na proposta do encenador, para sobreviver em cena, o atuante deverá se adaptar ao seu ambiente de trabalho a ponto de se tornar um especialista nele. Além de estar conectado a ele pelo centro de seu corpo, é preciso que o atuante seja passível de ser habitado pelo espaço cênico, que seja capaz de trazê-lo encarnado em sua musculatura, moldando-o e sendo moldado por ele (SUZUKI, 1986).

A imagem de um espaço transformado no próprio corpo ou numa extensão dele compreende uma troca constante de informação entre ambos, que se renova a cada circunstância. Um exemplo bastante simples dessa realidade é o sistema que regula a temperatura interna de nosso organismo. Baseado no processo de vaso constrição e vaso dilatação, o funcionamento desse sistema pode ser verificado quando da mudança na temperatura do ambiente. Se a temperatura aumenta, nossos vasos se dilatam, o corpo “se abre” e sua. Do contrário, se a temperatura baixar, os vasos se contrairão, o corpo “se fechará” e o calor ficará retido internamente.

Na poética de Suzuki, ter o espaço cênico encarnado seria igualar as paisagens interna e externa; seria estar ligado a este espaço e percebê-lo através dos cinco sentidos, decorando-o e internalizando suas regras e princípios, suas direções, ângulos, formas e distâncias. Seria sacralizá-lo, pois “eu chamo um espaço de tal forma conectado ao corpo do ator de *espaço sagrado*” (SUZUKI, 1986:91).

Ter o espaço cênico encarnado também seria a metáfora de Suzuki para o domínio que o performer deve ter dos princípios de seu ofício, tratado anteriormente por Sakae Giroux (1991) como o reconhecimento do performer de sua arte.

Ele deve estar atento e aberto ao encontro com seus parceiros de trabalho e ao fazer do outro; deve estar atento à especificidade de cada platéia, a cada noite, para reagir apropriadamente; deve saber manipular o grau de energia aplicado para a execução de cada cena – poder apresentar-se para sessenta ou seiscentas pessoas com o mesmo poder de afetação -, pois é ele quem fabrica e transforma o palco na medida em que o ocupa e o organiza, é ele quem toca o espectador e faz da cena uma experiência compartilhada.

*

A primeira inversão proposta pelas **Disciplinas**, a de que não são os olhos que se conectam à platéia mas o centro do corpo, exigirá tanto a frontalidade do atuante no palco

- tradicionalmente compreendida como índice de uma atuação vertical, com sua direção, incluindo a da fala, voltada para fora, para longe do palco e para dentro da audiência (KAWATAKE, 2003) -, quanto a apreensão do espaço. Como são praticamente nulos os movimentos isolados de rotação da cabeça, a frontalidade é uma atitude que obriga os demais sentidos (audição e tato, principalmente) e percepção dos performers a ficarem despertos.

De nossa experiência como participante do **Treinamento**, observamos que “aos poucos, a cada dia, fica mais clara e concreta a percepção, através da pele, que tenho dos outros e do restante do espaço, que vai se transformando em poesia” (SANTOS, 2005).

Para tanto, durante o trabalho, o atuante é desafiado a estar pronto e a responder, a qualquer momento, a qualquer estímulo externo, mantendo-se vivo e ativo em cada um deles, como em uma resposta-reflexo.

Um primeiro exemplo disso é o foco que o atuante deve dar à textura do chão em que pisa e à distribuição do peso de seu corpo entre dedão, dedo mínimo e calcanhar, ou as regras de conduta assumidas em relação à sala de trabalho, como: limpá-la antes de utilizá-la; conservar o silêncio em seu interior, mesmo em caso de dúvidas, que serão sanadas e comentadas em grupo somente nos momentos determinados; retirar os sapatos e trocar de roupa antes de começar o trabalho.

Outro processo de refinamento das faculdades perceptivas do atuante é a realização em coro, seja em termos rítmicos, temporais ou espaciais, de todas as **Disciplinas de Atuação**, quando a própria noção de coletivo é redefinida.

Durante as **Disciplinas** que se cumprem em trajetórias, as dimensões, a forma do espaço e o próprio desenho das trajetórias percorridas são rigorosamente atentados, assim como a distância de um performer em relação a outro, em todas as direções - laterais, frente e trás.

Mesmo não vendo o outro, é preciso estar ciente de sua existência o tempo todo, como ouvir o som de sua respiração para que um gesto seja executado ou para que textos sejam recitados em conjunto, com velocidade e pausas pré-determinadas, como no seguinte trecho do monólogo de **Macbeth**, de William Shakespeare, exercitado durante a sessão de que participamos, quando a pontuação original do texto foi mantida, embora não correspondesse, necessariamente, às tomadas de ar:

(AR) “Tomorrow and tomorrow and tomorrow (AR)

Creeps in this petty pace from day to day

To the last syllable of recorded time (**AR**)

And all our yesterday have lighted fools

The way to dust death. (**AR**) Out out brief candle (**AR**)

Life's but a walking shadow (**AR**) – a poor player

That struts and frets his hour upon the stage

And then is heard no more. It is a tale

Told by an idiot full of sound and fury

Signifying nothing.” (**SILÊNCIO**)

Quanto aos demais estímulos rítmicos, eles se constituem da música que acompanha uma sessão ou prática e das chamadas de um condutor – função sempre exercida pelos performers com mais experiência.

Colocada num volume alto, a ponto de ressoar no corpo, a música é executada, em sua maioria, em tempo rápido e deve ser considerada uma parceira do performer, com a qual ele irá competir. E, em se tratando de música percussiva, ele deverá “ser mais preciso que ela” (SANTOS, 2005).

No que diz respeito às chamadas do condutor, elas também são sempre altas e alarmantes e produzidas vocalmente (quando ele diz “**hup**” ou faz uma contagem numérica) ou mecanicamente (quando ele bate um bastão de bambu no chão). Por não seguirem um padrão fixo de tempo, elas acabam por quebrar a expectativa do performer, ao impedi-lo de se acomodar em seu próprio ritmo interno.

Com esta definição de tempo, ritmo e espaço, o entendimento tradicional da dança é reintroduzido no trabalho do encenador (CARRUTHES e TAKAHASHI, 2004); seja na apreensão musical, na percepção do trânsito de um movimento a outro ou na composição do espaço, em função das formas que o corpo do performer assume e das formas que o próprio conjunto de atuentes configura ao se mover pelo espaço. Nos relatos da atriz Ellen Lauren a Carruthers (2004) sobre a criação das cenas d’**A Crônica de Macbeth**, ela afirma que a partir das indicações do encenador chegou a uma contagem precisa para sua performance; desde o tempo que deveria ficar parada antes de dar uma fala ou fazer alguma ação, à quantidade de passos que deveria levar para avançar ou recuar no espaço.

Ao mesmo tempo, estas mesmas quebras rítmicas e o uso intermitente de outros contrastes ao longo do trabalho - o centro do performer “some” e “reaparece” diante do público em segundos; seus movimentos são rápidos ou lentos e seu tronco deve estar “tranquilo” em relação à densidade da parte inferior de seu corpo; “nada” acontece por

fora, enquanto um “turbilhão” se revolve por dentro; sua voz varia do sussurro ao volume alto; o espaço pode ser ocupado em toda sua extensão ou se restringir ao fundo ou à frente, às diagonais, transversais ou círculos, etc. -, auxiliam na manutenção do frescor das **Disciplinas** repetidas diariamente e permite ao performer, conforme nossa compreensão, a incorporação do insólito à sua atuação, tal qual falava Zeami. E, a esse respeito, afirma Oida (2001: 75):

“Zeami sugeriu que, se o corpo está trabalhando intensamente com grande força e energia, as pernas devem permanecer leves e delicadas. Se estivermos forçando as pernas, o torso deve permanecer calmo e sereno. Se cada parte do corpo estiver trabalhando igualmente de maneira forte, a atuação pode parecer rudimentar e grosseira. Uma interpretação forte não deve levar a uma interpretação rude. Um elemento de controle e contraste no uso do corpo cria uma apresentação muito mais intrigante e refinada.”

Desta feita, o elemento surpresa e a quebra de expectativa despontam e cada momento é tornado um acontecimento único.

O Evento Teatral ou Outros Espaços de Comunhão

A emancipação do indivíduo em relação à sociedade e o distanciamento ocorrido entre tempo e espaço foram apontados pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) como outros dois aspectos que influenciaram a sensação de fragmentação e a mudança dos sentidos de comunidade e de pertencimento, verticalizados a partir da segunda metade do século passado.

Para Bauman, padrões, códigos e regras tidos como seguros e estáveis, que serviram de guia comum para a vida em sociedade, entraram em colapso por impedirem o indivíduo de se lançar livremente a novas experiências, de se abandonar aos próprios recursos, podendo “estar por si só”. Uma resultante desse processo seria, pois, o fato de vivermos uma versão individualizada e privatizada da modernidade, em que “as comunidades – mais *postuladas* que ‘imaginadas’ – podem ser apenas artefatos efêmeros da peça da individualidade em curso e não mais as forças determinantes e definidoras das identidades” (BAUMAN, 2001: 30).

Tempo e espaço se separaram entre si e da prática da vida, sendo que o espaço se desprende de sua territorialidade física e o tempo virou valor de troca. Os locais públicos, antes destinados ao encontro e à permanência das pessoas, à reunião de interesses comuns, à vida compartilhada do coletivo, foram substituídos ou transformados em locais de trânsito, de passagem e de consumo, além de terem sido colonizados por desejos e confissões íntimas.

“Se nós examinarmos as mudanças no teatro desde seus primórdios, nós descobriremos que o conceito fundamental de arte compartilhada, de drama criado em espaço aberto, tornou-se virtualmente extinto; agora, o teatro virou uma espécie de rito performado num quarto secreto. Aquele senso de espaço público foi perdido, aproximando a experiência de se assistir a uma peça de teatro da experiência de se assistir a um filme ou de se ler um romance. Eu acredito fortemente que nós devemos retornar aos espaços abertos” (SUZUKI, 1986: 80).

Em relação às Artes Cênicas, a sensação de um espaço público ocupado pela individualidade era percebida nas salas de espetáculo como Suzuki deixou transparecer na fala anterior. E como afirma o pesquisador Richard Schechner, o período posterior a 1945, não só nos EUA como no próprio Japão, foi marcado pela necessidade de se recuperar e/ou de se redimensionar o valor de comunidade, sendo que “a maior parte da vanguarda do pós II Guerra tem sido uma tentativa de superar a fragmentação ao aproximar as performances mais como parte do que como algo à parte [da comunidade]”

(SCHECHNER, 1988:141).

Não só para fugirem do caráter institucional assumido pela arte, como para rediscutirem seu papel na sociedade, artistas e espetáculos deixaram as salas convencionais de apresentação e ganharam as ruas, os bares e os cafés das cidades numa tentativa de re-significarem a noção de pertencimento, de destruírem as barreiras entre palco e platéia e de convidarem o espectador a ser ativo e participante no acontecimento teatral.

Inspirado pelo que presenciou na Europa e ciente do processo de individualização da sociedade, Suzuki se propôs a estruturar **eventos teatrais** que fossem construídos por todos que dele fizessem parte: técnicos, performers, diretores, a própria platéia. Para tanto, o encenador se deparou com a necessidade de explorar **lugares teatrais**¹¹ que abarcassem seu entendimento de **espaço público** e que lhe possibilitassem a elaboração de tais eventos.

Segundo a proposta do encenador, que considera sua admiração pelo ato coletivo presente nos antigos teatros grego e japonês, um **espaço público** incluiria a possibilidade da audiência desfrutar um tempo comum, anterior e posterior à apresentação teatral, de acordo com sua própria vontade. Realizar atividades cotidianas, como comer, fazer amigos, conversar e confraternizar com o elenco, sentindo “uma conexão com sua própria vida” e sentindo que, ao mesmo tempo, “adentram de alguma forma uma atmosfera diferente. Esta nova sensação, algo que talvez se aproxime do espírito de um feriado, entrará na consciência deles [os espectadores], os animará e eles começarão a examinar-se a si mesmos sob novo ponto de vista. Esta é a semente do excitação envolvido no ato de se assistir a uma peça. Com a criação desta atmosfera, as pessoas começarão a contemplar suas próprias ações. A confluência destas atividades diversas, que tomam lugar num único espaço, constitui o tipo de espaço público com o qual eu sonho” (SUZUKI, 1986: 81).

Tais **lugares** podem ser verificados nos complexos de Toga (construído entre 1980 e 1987) e Shizuoka (inaugurado em 1995), que reúnem ateliês, dormitórios para convidados, refeitórios, salas de ensaio, área administrativa e os teatros. Com estruturas pensadas no sentido de integrarem a prática artística da companhia à comunidade a qual pertence e de permitirem que os espectadores se inteirem dos acontecimentos internos do grupo, compartilhem de seu dia-a-dia e que possam, conforme o evento, pernoitar no

¹¹ Os *lugares teatrais* são definidos por Patrice Pavis como: “o prédio e sua arquitetura, sua inscrição na cidade ou na paisagem; mas também o local não previsto para uma representação, onde a encenação escolheu se instalar (...)” (2003: 141 – 142).

local, possibilitam que os limites entre vida e arte sejam redesenhados, principalmente, no que diz respeito à dissolução da mística e do *status* que giram em torno de comunidades artísticas. Neste diálogo com a população local, festivais do folclore daquelas regiões também são acolhidos ali.

Construídos em parceria com o arquiteto Arata Isozaki, esses **lugares** contemplam, igualmente, o ideário de Suzuki de um **espaço aberto** – que esclareceremos mais adiante – e a importância que o encenador passou a dar à necessidade da companhia ter sua própria sede, sua **casa espiritual**, acomodando seus espetáculos, ensaios, treinamentos e seus **espaços cênicos**¹².

Se a tradição teatral japonesa revelara que as diferentes formas de atuação geraram e foram geradas por seus respectivos espaços, para Suzuki, a **casa espiritual** do grupo deveria se tornar um espaço familiar, a lhe estimular e inspirar. Ali, o atuante encontraria sua força e, em se tratando dos espaços cênicos, caracterizados como espaços fixos de atuação a lhe servirem como sua segunda natureza, teria sua maneira de se mover moldada; os princípios do espaço seriam internalizados pelo atuante e atuariam como a base de seu julgamento ao se apresentar fora dele.

*

O encontro de Suzuki com Arata Isozaki é considerado altamente profícuo pelos autores Paul Allain e Ian Carruthers e Yasunari Takahashi, pois ambos trabalham com a fusão de elementos tradicionais e contemporâneos, ocidentais e orientais e têm uma noção de espaço que é tida como complexa e desafiadora.

Reconhecido como um arquiteto pós-moderno, Isozaki, assim como Suzuki, participou do **angura** junto ao **Neo Dada Organizers**¹³ e foi o responsável por apresentar o **Ma** ao ocidente como um conceito tipicamente japonês, na exposição **Ma: Espace-Temps du Japon**, realizada em Paris em 1978.

Considerado líder da geração pós-Tange¹⁴, Isozaki foi um dos únicos artistas

¹² *Espaço Cênico* é definido por Patrice Pavis como o “lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a platéia e todo o prédio teatral” (2003: 142).

¹³ Formado em sua maioria por artistas plásticos, o **Neo Dada Organizers** foi um dos primeiros coletivos da contracultura japonesa a estabelecer uma sede própria para facilitar o convívio e a troca entre seus integrantes. Tidos como “rebeldes mais artísticos que políticos” (HAVENS, 2006), o grupo se interessou, assim como a maioria da contracultura japonesa, pelos movimentos Surrealista e Dadaísta, pela linguagem dos *happenings* e, atento à destruição do meio ambiente em decorrência da produção excessiva de lixo descartável, reuniu materiais do cotidiano em *assemblages*.

¹⁴ Kenzo Tange (1913–2005), professor de Isozaki de 1954 a 1963, foi um dos principais arquitetos do Japão no pós-guerra, participando tanto dos projetos de urbanização do país, quanto de sua reconstrução.

nipônicos a refletir criticamente sobre o **angura** anos mais tarde. Fazendo uso da arquitetura enquanto linguagem e narrativa, é conhecido por seu estilo próprio e pelo caráter poético de seu trabalho que sintetiza o simbolismo histórico com o desenvolvimento tecnológico e está reduzido e fundamentado, basicamente, nas figuras geométricas cúbicas e cilíndricas.

Com uma fase internacional iniciada na década de 1980, sua atuação não se restringiu ao Japão e seus projetos podem ser encontrados também na Europa e nos EUA. Alguns de seus trabalhos são: o **Centro Médico** e a **Biblioteca da Prefeitura** de Oita; as filiais do **Fukuoka City Bank**; o **Museu de Arte Contemporânea** de Los Angeles; o **Pavilhão da Amizade** na Expo'90 em Osaka; o **Palau Sant Jordi** em Barcelona; o **Prédio da Disney** na Flórida e a **Universidade de Arte** de Tóquio.

Criticamente, o arquiteto introduziu elementos não arquitetônicos em sua obra e recusou os padrões modernistas da arquitetura ao romper com seu caráter funcional. Por seus projetos oporem ordem e caos, liberdade e limitação e por apresentarem o conflito entre impulsos espirituais e materiais, o também arquiteto Philip Drew (1983) apontou o maneirismo como elemento chave da obra de Isozaki.

Para Drew, a arquitetura pós-moderna e o maneirismo são “estilos anti-clássicos que pretendem expressar um enfoque polifacetado da vida, pois a essência do maneirismo é encontrada na tensão e na união entre extremos irreconhecíveis” (DREW, 1983: 08).

Assim,

“A arquitetura de Isozaki é uma saída a uma resposta dialética à Arquitetura Moderna, o que significa que sua obra se baseia na inversão e na troca total das características da dita arquitetura. Rechaça princípios de organização próprios da Arquitetura Moderna tão clássicos como o da continuidade espacial, a perfeição e o acabamento das formas, a integração da tecnologia e da expressão, a identidade entre interior e exterior, e a supressão da decoração aplicada, e, em lugar disto, insiste nos espaços heterogêneos, formas fragmentadas e incompletas, troca na estrutura, descontinuidade e discordância das partes e recuperação do elemento decorativo” (Idem).

Além dos elementos apontados acima, outras características de uma arquitetura pós-moderna, ressaltadas pelo professor José Teixeira Coelho Netto (1995), aparecerão

Monumentalista, Tange reuniu em seu trabalho elementos da arquitetura tradicional japonesa, como a madeira e a pedra, e a tecnologia ocidental e foi um dos líderes do **Movimento dos Metabolistas**: grupo de arquitetos que, em resposta à falta de espaço das grandes cidades, projetou o mar como superfície passível de ser construída por sobre.

no trabalho de Isozaki, como: a recuperação de elementos históricos e tradicionais e sua re-interpretação, a volta a uma memória coletiva e o uso da metáfora.

Da tradição arquitetônica de seu país, Isozaki recuperou o pilar, que é símbolo da ponte entre o céu e a terra, representado em sua maioria pelas figuras cilíndricas que utiliza; o **Ma**, vazio/intervalo, representado pela fusão das várias aberturas e do vazio dos espaços às paredes e pilastras, que fluem em direção ao exterior por portas e outras aberturas; a transitoriedade, dada pela geometria do local e pela forma como o espaço é utilizado/ocupado, bem como pelo controle da luz que incide nele – o que, em alguns casos, reforça a sensação de imaterialidade de suas construções (GA ARCHITECT, 1991) -; e, por último, a relação com o ambiente externo, quando Isozaki acomoda o edifício à paisagem e quando associa, declaradamente, suas construções aos fenômenos naturais, como o crepúsculo, a nuvem, a água e a obscuridade.

No que diz respeito à memória coletiva, foram inúmeros os experimentos do arquiteto referentes à bomba atômica, erguendo estruturas em aço retorcido, com tetos inacabados; usando pedras e recuperando sua distribuição espacial à maneira dos jardins japoneses, e nos estudos de estruturas curvilíneas que tinham como inspiração a atriz Marilyn Monroe.

Em seu diálogo com o trabalho de Tadashi Suzuki, Isozaki, a fim de enfatizar o caráter coletivo do ato teatral e de redimensionar a relação palco-platéia, recuperou o princípio da arena e da semi-arena que é “(...) precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: [que] permite ver os rostos – reconhecer-se”, que permite que o público perceba “seu estar-ali coletivamente. [pois] Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião” (GUÉNON, 2003: 21- 22).

Para sustentar o estilo de atuação que o encenador começou a investigar nos anos setenta e para dar vazão ao ideário de Suzuki de retorno do sagrado ao teatro, o arquiteto ainda faria alusões ao **Ma**, ao pilar sagrado, à relação homem-natureza e, igualmente, consideraria as apresentações ao ar livre dos modelos teatrais antigos, projetando os **espaços abertos**, como o **Anfiteatro** em Toga.

Imagem 2 – Vista frontal do Anfiteatro

Imagem 3 - Anfiteatro

Ao se integrar à natureza, essa construção deixa entrever o fato de que fazemos parte de um todo maior e assume declaradamente o imprevisível como parte do trabalho: a paisagem, o vento e a chuva, os sons dos animais daquela área, por exemplo, comporão o espetáculo e, “para o espectador e para o performer, a natureza deixa de ser algo com o qual se tem de lutar para vir a ser um parceiro com quem se vive e se desfruta. Nessa relação, uma nova e considerável expressividade se torna possível” (SUZUKI, 1986: 85).

Imagem 4 – Anfiteatro

O ambiente em que o teatro está inserido é experienciado e descoberto por quem o habita, constituindo-se como mais um elemento chave do universo do encenador, pois “se o lugar da performance muda, as sensações referentes a ela também se modificam” (SUZUKI, 1986: 85).

Num **espaço aberto** como este, que, para Suzuki só pode ser definido pela performance, ou seja, pelo acontecimento circunscrito ao espaço cênico, o espírito do **espaço público** se manteria, pois os indivíduos da platéia continuariam a se observar, a acompanhar os acontecimentos no palco e a compartilhar suas reações, um mesmo espaço e um mesmo tempo dilatado.

Princípios estes que, na elaboração dos teatros fechados, seriam preservados, como no caso do **Toga Sanbô**.

Com capacidade para 200 pessoas, esta antiga casa de fazenda foi adaptada e seu espaço de atuação se resume a duas passarelas que totalizam 20 pés quadrados. Entremeadas por portas de correr – também utilizadas como ponto de entrada e saída dos performers -, elas foram planejadas para aproximar a platéia dos corpos dos atuantes.

Imagem 5 – Toga Sanbô (vista externa)

Imagem 6 - Toga Sanbô (vista interna)

No **Teatro ACM** em Mito, construído para ser dirigido especificamente por Suzuki (ISOZAKI, 1989) – o que ocorreu entre 1992 e 1996 –, o arquiteto aludiu ao palco elizabethano, onde a platéia também envolveria o espaço da cena.

Imagem 7 - Teatro ACM

Em seus projetos, a utilização que Isozaki faz de referências à vida moderna e o emprego de recursos da tecnologia contemporânea, podem ser verificados como, por exemplo, num sistema de portas que diminui o palco ou o transforma em uma arena de 360 graus no teatro **ACM**; no chão de alumínio anodizado¹⁵ que recobre o palco do **Toga Sanbô** e nas já citadas passarelas que, para o encenador, simbolizam o homem moderno com sua falta de espaços que possa chamar 'seu espaço' e cuja vida é feita de passagens.

Porém, é no entrecruzamento da arquitetura com a cena que ambos são revelados. Em referência ao **Toga Sanbô**, por exemplo, Suzuki afirma que:

¹⁵ Tratamento dado ao alumínio comum para que ele não arranhe.

“(...) usamos um prédio antigo para nossas performances, tornando possível incorporar tanto elementos tradicionais quanto contemporâneos na apresentação: o prédio em si renasceu. Assim, também penso que as peças apresentadas lá podem demonstrar uma força oculta do poder que tem esta arquitetura tradicional” (SUZIKI, 1986: 76).

E, de acordo com a observação de Carruthers, em espaços de cena flexíveis como esse, é a “(...) estrutura da arquitetura que define e acentua o ritmo e a proximidade dos atores [da audiência] (...)” (CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 74).

Se por um lado, os **espaços** e **lugares** evidenciarão as energias teatrais e alimentarão “certa atmosfera” ao incluírem o ambiente e a platéia, promovendo um reconhecimento recíproco, por outro lado e proporcionalmente, os performers, de acordo com sua atuação, desvelarão-nos pela maneira de ocupá-los e de organizá-los.

Num jogo dinâmico, ambos, performers e construção, contêm e contrabalançam o equilíbrio entre altura e profundidade; a delimitação do vazio dada pelos elementos do próprio prédio e proporcionada pelo **estado de permanência** do atuante; a transformação deste vazio e a configuração de passagens trazidas pelo fluxo contínuo dos movimentos do elenco em contraponto às suas pausas, e, ainda, a inclusão do outro através da frontalidade do performer em cena e de sua conexão com o espaço cênico que o circunda. Atuantes e espaço estão para se afetarem e afetarem a audiência que, por sua vez, responderá de acordo com os estímulos dados.

TRÊS

D'As Bacantes a Dionysus

Ao escolhermos **Dionysus** como exemplo de gramática internalizada, de treino técnico deflagrado em poesia na trajetória de Tadashi Suzuki, nosso primeiro intuito foi examinar a articulação entre a criação da cena e as **Disciplinas de Atuação**. No entanto, por se tratar da tradução poética das indagações do encenador, o espetáculo revelou outra questão que permeia a trajetória deste artista: qual a pertinência da linguagem teatral nos dias de hoje?

Deste modo, pudemos localizar o ponto de vista de Suzuki de que o teatro é um meio para nós nos conhecermos melhor e **Dionysus** foi abordado como encenação e como **evento teatral**, ou seja, como um acontecimento que não se restringe ao que é levado à cena, mas que se estende à como a cena é construída e à relação que se pretende estabelecer com o espectador. Questões que, para nós, ficaram evidentes graças ao local escolhido para acolher a montagem no Brasile que, conseqüentemente, agregaram o espírito dos **espaços público e aberto**, apontados anteriormente.

(Atenas, Grécia. Mais ou menos 406 a.C.)

“Deus, filho de Zeus, chego à Tebas ctônia, Dioniso.

Deu-me à luz Semele cádmia.

O raio – Zeus porta-fogo – fez-me o parto.

Deus em mortal transfigurado, achego-me

ao rio Ismeno, ao minadouro dírceo.”

Dioniso (VIEIRA, 2003: 49)

Com o intuito de estabelecer na cidade um culto em seu nome, a chegada de Dioniso a Tebas dá início a **As Bacantes**. Por onde passa, o deus estrangeiro angaria seguidores e, pouco a pouco, organiza um exército de mulheres, as bacantes ou mênades. Ao tocá-las com seu agulhão da insânia e ao impor-lhes os paramentos de suas orgias, ele as faz dançar, cantar e vaguear; celebrações que para Penteu, o novo rei local, são sinônimo de “uma moléstia que se introduziu entre nossas mulheres e corrompeu nossos leitos” (EURÍPIDES, 1976: 88, v. 354-55) e precisam ser eliminadas.

Mesmo advertido pelo avô Cadmo e pelo velho sábio Tirésias do respeito a ser dispensado ao deus, o jovem representante de Tebas duvida de sua legitimidade, escarnece de sua figura e inicia a perseguição a Dioniso.

O deus Dioniso além de representar o discurso inovador e o acesso a outros níveis de percepção - através do uso do vinho, das danças e dos festejos realizados em seu nome -, traz consigo os princípios do contrário, do jogo e da desmedida e, por não ser aceito por Penteu, prepara-lhe uma emboscada: em uma festa dionisíaca, é a própria mãe, Agave, quem lhe dilacera. O castigo do deus é completado quando a matriarca, recuperando-se de seu transe báquico, percebe o que fez e se lança num exílio voluntário.

(Brasil, São Paulo. Maio de 1993 d.C.)

*“Impelida é pelos frios ventos
de um monte longínquo
a nobre flor do puro perfume
o seu nome é ‘eu’... púrpura pálido
Sem proteger-se do frio
floresce em massa
sobre os campos e sobre as costas dos montes
a nobre flor do puro perfume
sorridente ‘eu’... púrpura pálido.”
Coro de Crentes (SUZUKI, 1995)*

Noite. Sons longínquos da cidade: automóveis, motocicletas e vozes esparsas. Vento. No palco, Cadmo, um velho preso a uma cadeira de rodas, cabisbaixo e imóvel, traz consigo um cajado de madeira.

Uma música, cujo tema melódico se repete, invade o espaço. Sua sonoridade remete ao *new age* do músico Kitaro e ao *rock 'n' roll*. Ouvem-se sons de órgão elétrico, distorção de guitarra e um pulso contínuo de percussão.

Inesperadamente, essa imagem é atravessada pela entrada de mais quatro cadeirantes. São os Crentes do Culto do Adeus, que enérgicos, entoam uma canção em uníssono e andam de um lado a outro do palco, como se estivessem desnorteados. Avançam e recuam, giram em torno do próprio eixo, param e recomeçam sempre com pressa. Em seguida, mais uma cadeira de rodas entra. É a Reverenda Mãe do Culto do Adeus que avança, acompanhada por seu Atendente que caminha com passos marcados e mecânicos e fala num tom estridente de voz. Os dois se dirigem ao centro do palco e a Reverenda declara o “Adeus a todas as histórias e lembranças!” com agressividade. O grupo rodeia Cadmo e sai em fila.

Assim começava **Dionysus**.

A Dramática Coexistência de Opostos

Se até 1964 Tadashi Suzuki teve a oportunidade de montar textos como **A Morte do Caixeiro Viajante** de Arthur Miller, **As Moscas** de Jean Paul Sartre e **Um Bonde Chamado Desejo** de Tennessee Williams, com a estréia de **As Troianas** de Eurípides uma década depois, o encenador inaugurou um período dedicado aos clássicos ocidentais, intensificado entre 1982 e 1995.

Neste encontro com a tradição teatral do ocidente, quando visitou e apresentou suas versões de **Hamlet**, **Macbeth**, **Romeu e Julieta** e **Rei Lear** de William Shakespeare, **O Jardim das Cerejeiras** e **Ivanov** de Anton Tchecov e sua **Clytemnestra**, que reunia as **Oréstia** de Ésquilo, **Electra** de Sófocles e **Electra** e **Orestes** de Eurípides, Suzuki estabeleceu o que chamou de “busca de harmonia entre a palavra ocidental e o corpo oriental”, conforme entrevista cedida ao crítico Nelson de Sá (1993: 09).

Da tradição japonesa, as técnicas de atuação e os elaborados processos baseados no corpo serviriam de fonte à criação do discurso cênico do performer e, da tradição ocidental, os textos tornar-se-iam o pretexto para as montagens do encenador, exatamente por abrigarem “o arquétipo dos fundamentos do que significa estar vivo” (SUZUKI, apud SANT, 2003: 09) e por permitirem o tratamento de relações que, diferentemente do que ocorre com o drama moderno estabelecido na esfera da identificação e da inter-subjetividade, encontram-se para além do âmbito do indivíduo consigo mesmo. Fazer encontrar o que havia de mais forte das duas tradições e sintetizá-las num único espaço era a possibilidade de tornar o palco universal e de “construir pontes estratégicas no sentido de diminuir a distância entre os gêneros teatrais moderno e tradicional” (GOTO, 1988: 265).

Nesta etapa de seu trabalho, de acordo com o relato de Yukihiro Goto (1988), Suzuki deixou de falar em **drama colage**¹⁶ e passou a chamar seu procedimento dramático – a composição das narrativas e a adaptação dos textos dos espetáculos – de **honka-dori**, em referência direta à técnica tradicional homônima utilizada na poesia.

Quando empregada, **honka-dori** permite que um novo poema seja elaborado a partir de elementos ou de imagens existentes em poesias previamente conhecidas. Para

¹⁶ Como definido anteriormente, **drama colage** foi o procedimento adotado por Suzuki para a estruturação dos roteiros das montagens do grupo, tendo como base as cenas criadas por cada um dos atores da companhia, com materiais dramáticos díspares.

Goto, o “poema fundação” de Suzuki seriam as peças gregas e, a complementar seu processo de criação, o autor identificou a adoção do **sekai** - aplicado na estruturação dos textos do **Nô** e do **Kabuki** -, que toma como base situações históricas também conhecidas.

Ao utilizar materiais familiares como ponto de partida para a elaboração dos textos dos espetáculos, o encenador procurava “destruir seus valores conhecidos e ao mesmo tempo criar outros totalmente originais” (SUZUKI, apud GOTO, 1988: 244), o que foi exemplificado com a adaptação que Suzuki fez d’**As Troianas**, quando seu “primeiro passo foi eliminar do texto original todos os termos que requeressem conhecimento determinado e deixar somente o suficiente para que uma platéia moderna entendesse a situação básica da derrota, na guerra que Eurípides tentava descrever” (Ibidem, 246).

Da mesma forma que procedera em relação aos textos das performances integrais (ou cenas individuais) de seus performers, em que a palavra encontrada e proferida por eles era a palavra justa e estritamente necessária, do autor grego Suzuki deixaria apenas “as palavras que formam o núcleo da peça – as palavras que melhor expressam as emoções de cada personagem. Num certo sentido, o que fica são somente os fragmentos em que os personagens desnudam seus verdadeiros sentimentos” (SUZUKI, apud GOTO, 1988: 245) e que, para fazerem sentido, tiveram de ser rearranjadas de acordo com a sensibilidade da época.

Em **Dionysus**, reconhecemos os “materiais familiares” na trama original de Eurípides e nos comentários do encenador acerca do embate entre Japão e outras culturas. Quanto aos “toques à sensibilidade da época”, consideramos os trechos de textos retirados de Samuel Beckett, a sonoridade elétrica do espetáculo ou o figurino contemporâneo de alguns atuentes.

Baseada na obra homônima de Eurípides, **As Bacantes** de Suzuki estreou em 1978 e trouxe a performer Kayoko Shiraishi como Penteu e Agave e o atuante Hisao Kanze como Dioniso, sendo rebatizada com o nome do deus grego no início da década de 1990. Ainda com fortes traços dos procedimentos surrealistas mencionados anteriormente, o impacto dessa primeira versão do espetáculo pôde ser lido em críticas como a de Shimako Murai, para quem, assistir a ele, equivaleu a ser colocada à força diante de um quadro de Dali, sem ter certeza se “Suzuki pretendia fazer referências irônicas a Beckett ou a Betsuyaku ...” (MURAI, apud CARRUTHERS e 2004: 158).

O autor d’**As Bacantes** é apontado pelo historiador Junito de Souza Brandão (2001) como o grande inovador da tragédia grega. Eurípides foi o dramaturgo responsável pela secularização deste gênero teatral e, ao fazê-lo, a dicotomia entre o

mundo dos deuses e o mundo dos homens passou a vigorar. O *kosmos* trágico do dramaturgo deixou de ser as figuras heróicas e olímpicas e passou a ser o homem e o coração humano, com suas paixões e seu arrebatamento afetivo.

O professor Trajano Vieira, em sua análise do texto, chama a atenção para o fato de que a peça, além de representar a “expressão do êxtase ritualístico”, pode “ser lida com uma reflexão ao mesmo tempo ética e estética” (VIEIRA, 2003: 18).

No plano ético, ***As Bacantes*** nos coloca diante da luta entre os princípios masculino e feminino, entre o patriarcado, sua razão e ordem, e o matriarcado, onde predominariam o caos, a natureza e a liberdade. O texto apresenta o embate entre velhos e novos costumes e entre os princípios coletivos arraigados e a proposta de inovação do indivíduo. Dois universos representados, respectivamente, pelo poder do Estado (Penteu) e pelos demais personagens que se propuseram a seguir Dioniso.

No que concerne às reflexões estéticas, Vieira nos lembra que o culto dionisiaco também era entendido como jogo. E é sobre a noção de jogo, de ludicidade, que a linguagem da peça é configurada: os disfarces assumidos por Dioniso, as emboscadas que prepara e o recurso à metateatralidade utilizado pelo autor que, por vários momentos ao longo do texto, transfere a função de espectador aos seus personagens, afasta-os dos acontecimentos e os coloca assistindo à cena. “Com esse recurso, Eurípides indica ao público a natureza artificial da linguagem do teatro e a função performática da platéia, co-participante da encenação” (Ibidem, 39).

Esses dois planos, o ético e o estético, a conduta do ser humano em grupo e a maneira como a linguagem da cena é estruturada também foram visitados por Suzuki. Além do interesse do artista no sistema teatral como arte, ***As Bacantes*** é uma de suas “peças favoritas por lidar diretamente com problemas como religião, política, família e gênero” (SUZUKI, apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004:154). E sob o nosso ponto de vista, tais conteúdos foram tratados nas duas trilogias das quais o espetáculo participou.

Da década de 1980, a primeira trilogia foi composta por ***As Troianas***, ***As Bacantes*** e ***Clitemnestra***, montadas, respectivamente, de acordo com o que o encenador chamou de forma tradicional, ocidental e contemporânea. Seu objetivo era vislumbrar o “traço evolutivo da encenação” na tentativa de que os três espetáculos, vistos em conjunto, sugerissem “como este gênero, ao qual nos referimos como drama, pode interagir com a sociedade contemporânea” (SUZUKI, 1986: 123). A segunda trilogia, da década de 1990, chamada ***Osarabakyô*** (*Ascensão e Queda do Culto do Adeus*), com adaptações para ***Macbeth*** de William Shakespeare e ***Ivanov*** de Anton

Tchecov, comentaria a ascensão ao poder, a falha em querer mais que o possível, o declínio da cultura Ocidental e a relação específica do Japão com a mesma.

Dionysus, de acordo com as palavras do encenador no programa da peça, pretendia discutir, em particular, as relações de poder entre indivíduo e sociedade; as próprias condições características da modernidade; as relações de poder entre Estado e Religião, o fenômeno de popularização dos cultos religiosos e a violência e o fanatismo aí implícitos. Como exemplo das interfaces estado-religião-violência, em entrevista a Alberto Guzik (1993), o encenador chamava a atenção para o Massacre de Waco, ocorrido nos EUA e para a guerra em curso na Bósnia. Para os críticos Ian Carruthers e Yasunari Takahashi (2004), o espetáculo ainda apresentaria as mudanças e os problemas de comunicação advindos de relações interculturais, outro tema recorrente no obra de Suzuki.

Com uma carreira de mais de vinte anos - a última apresentação foi registrada em 2001 -, a peça foi reencenada várias vezes e sofreu, conseqüentemente, uma série de mudanças em sua estrutura, como: a inversão na sequência de sua narrativa, exclusão de cenas, textos de um personagem falados por outro, trocas no elenco e diferentes inserções musicais.

A versão de 1993, por exemplo, apresentada no Brasil e analisada neste trabalho, era composta por doze cenas e falada em japonês e em inglês. Para Carruthers e Takahashi, essa seria a versão mais formal de todas, na medida em que a dramaturgia visual foi altamente enfatizada e trechos inteiros do texto de Eurípides deram lugar à narrativa física - como na cena em que Penteu morre ou quando Agave descobre ter assassinado o próprio filho -, e à dança, quando das intervenções do coro das Bacantes.

*

*“A história
Se pudesse bani-la
Se teria o repouso (...)”
Reverenda Mãe (SUZUKI, 1995)*

De acordo com as palavras de abertura do encenador no programa da peça, “a consciência é uma prisão e suas paredes são História” (DIONYSUS, 1993), o que movia **Dionysus** era o embate entre os lados positivo e negativo dos processos vividos pelo homem, de onde, para Suzuki, emerge toda a História humana.

Do lado positivo, o encenador nos apresentava os valores comuns, nascidos com

as narrativas ou histórias (experiências tornadas mitos e lendas), como elemento de coesão de um grupo, podendo salvar, dar esperanças ou oprimir seus membros. Suzuki reconhece que tais valores, num plano mais sutil, servem de fundamento para ideologias e crenças, sendo a religião um de seus grandes expoentes. Do lado negativo, expunha-nos as dúvidas em relação àqueles valores e histórias unificadoras e o desejo do indivíduo de se afastar dos mesmos.

Como afirma Octavio Paz (1982), a consciência histórica, aparentemente uma das grandes aquisições do homem moderno, revelou-se consciência trágica mediante um agora que se tornou um sempre instantâneo, com a mutilação do passado e a perda da imagem do futuro. E é naquilo que Suzuki chamou de elo fundamental da História e de a dramática coexistência de opostos - representada pelo grupo e pelo indivíduo -, que identificamos a noção do trágico suscitada pelo espetáculo e materializada pela repetição do jogo coro – protagonista. No centro do palco, solitariamente, o indivíduo mantinha um diálogo frontal com a platéia e com os demais performers que, em sua maioria, agiam e respondiam em uníssono.

Num agora ambíguo, as mesmas narrativas que unificam ou geram a identidade do grupo, sufocam e criam bodes expiatórios. Às vítimas, ao se descobrirem como tal, resta apenas o isolamento e, ao fazê-lo, perdem seu poder de ação e passam a vagar sem rumo – o que, no espetáculo, foi simbolizado pelo coro de cadeirantes.

Participantes do Culto do Adeus, sempre que surgiam, os cadeirantes interrompiam a trama original de Eurípides, transformavam o palco em local de passagem e inauguravam um mundo localizado em outro tempo. Por duas vezes, elas atravessaram todo o espaço, lendo o monólogo de Macbeth:

“Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te chama breve! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado” (SHAKESPEARE, 2000: 124).

O uso em cena de cadeiras de rodas reúne a visão de Suzuki de que o mundo é um hospital, faz referência direta às influências de Samuel Beckett em seu trabalho e encerra a idéia de que a História é um problema de memória, tomada do poeta Hideo Kobaiashi, a ponto de, na maioria das vezes, as peças do encenador se passarem na cabeça de um dos personagens, como um sonho ou uma história rememorada.

Para nós, ao longo da montagem, a ‘obrigatória justaposição’ do universo de Eurípides e do universo dos que se retiraram da história, como diz Suzuki, foi potencializada pelo tratamento dado a elementos como os de caracterização de personagens (seus figurinos, maquiagem e objetos) e de ambientação sonora.

Enquanto os personagens que participavam da narrativa de Eurípides – Cadmo, Penteu, Agave e os coros de Bacantes e Sacerdotes -, estavam vestidos com longas e pesadas túnicas (algumas compostas de sobreposição de tecidos e texturas), calçavam **tabi** (meia bifurcada tradicional japonesa) e estavam fortemente maquiados (a pele coberta de branco, os olhos contornados com lápis preto e nos lábios traços avermelhados), os personagens que representavam o Culto do Adeus estavam descalços, sem nenhuma maquiagem e suas roupas eram mais comuns. Os Crentes, por exemplo, com suas bermudas, camisetas brancas e chapeuzinhos em brim, lembravam turistas ou soldados em trajes descontraídos. A Reverenda Mãe vestia roupas femininas numa colagem de épocas - o xale e o chapéu com plumas lembravam os acessórios utilizados nos anos trinta, a saia aparentava ser da década de cinquenta, e a camisa (de cetim marrom e cobre-alaranjado, com estampa em flores) remontava aos anos oitenta. Sua imagem ainda era composta por um toca-fitas da década de setenta trazido no colo, um *head phone* grande e branco pendurado no pescoço e uma varinha de equitação na mão.

O Atendente, o único a estabelecer uma ponte entre os dois lados, constituiu-se numa figura síntese ou intermediária, pois não estava em cadeira de rodas, calçava **tabi** e vestia um típico quimono japonês. Em decorrência de seu modo de falar e de se deslocar, diríamos que ele era o representante do universo irônico do espetáculo e que, como um bobo da corte, tem permissão para transitar por espaços distintos.

Além de ajudarem a distinguir espaços e tempos, os figurinos, em particular as túnicas, aliadas aos movimentos dos atuentes e em virtude de suas cores e tecidos, auxiliavam a adensar ou a dar leveza às suas figuras no palco, a reduzir ou a triplicar seus tamanhos, como o efeito de flutuação criado pelo grupo de Sacerdotes graças ao seu deslocamento rápido e às suas vestes que lhes encobria os pés, ou quando Agave, de altiva e vitoriosa, pareceu murchar e se transformar num amontoado de tecido no chão com o agachamento da performer.

As figuras da Reverenda e de seu Atendente eram, no espetáculo, uma das representações a encerrar a questão de gênero presente na obra de Eurípides que, na leitura de Suzuki, são apresentadas por um atuante vestido de mulher para o primeiro papel e por uma atuante para o segundo.

Para nós, a imagem de abertura de **Dionysus** era, pois, a imagem de um mundo doente, desorientado, ambíguo e ambivalente, que perdeu a capacidade de se sustentar sozinho e de avançar com seus próprios recursos, um mundo que se referia ao passado e assistia ao presente sem lhes dar a devida atenção.

Adiante, na segunda cena do espetáculo, o embate entre Estado e Religião foi apresentado. Finalmente, Penteu enfrentou o deus estrangeiro que, na versão de Suzuki, foi transformado no grupo de Sacerdotes: seis figuras entronizadas (existem cadeiras imponentes para que eles se sentem no palco), simbolizando um poder de fato. Com seus bastões em punho como se fossem espadas de antigos samurais, em vestes que lembravam a roupagem cerimonial do papado católico, em tons mais pastéis e claros, o grupo invocava o poder bélico das religiões.

Se nos reportarmos mais uma vez às palavras do encenador a respeito de **Dionysus** e acerca do poder da religião na sociedade, diante daquelas figuras, é impossível não estabelecermos qualquer relação com as expedições messiânicas do passado, com a multiplicação atual das mais variadas seitas religiosas, ou mesmo com as guerras e os conflitos a que assistimos em “nome de um deus”; a disposição que algumas religiões têm para servir de justificativa à defesa de interesses econômicos e políticos e ao subjugamento de um povo ou de uma cultura em relação a outra. Ponto que é revelador do tema das relações interculturais, também abordado nessa montagem.

A retratar, por exemplo, a delicada relação dos EUA com o Japão, há um momento belíssimo no espetáculo de alusão ao caráter impositivo dos estadunidenses. Na cena em que Agave se vangloria de sua caçada – pensa ter matado um leão e na verdade acaba de assassinar o filho –, a performer que faz a personagem, com a cabeça de Penteu na mão e acompanhada em coro pelas demais Bacantes, ergue o braço, gira em torno do próprio eixo e revela, ironicamente, a imagem da Estátua da Liberdade, ícone postal e “majestoso” da cultura norte-americana, à frente de um cadáver dilacerado e estendido no chão; entrecruzamento das histórias desses dois países que também se deixou entrever no figurino das mulheres. Conforme as atrizes se deslocavam, o palco era invadido pela longa calda de suas túnicas que, listradas de branco e vermelho, mesclavam a bandeira do Japão e a bandeira estadunidense num único movimento.

Outro ponto, concernente às relações entre culturas diferentes a ser considerado, são os problemas de comunicação ou zonas de incomunicabilidade que, de acordo com os helenistas Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (1977), constituem o cerne da tragédia grega. Já que seu vocabulário é composto de níveis distintos, como: o religioso, o jurídico, o político e o comum, às palavras trocadas no espaço cênico sempre será

conferido mais de um sentido, pois elas “têm menos a função de estabelecer a comunicação entre as personagens que a de marcar os bloqueios, as barreiras, a impermeabilidade do espírito, a de discernir os pontos de conflito” (Idem, p. 26).

Além da distinção vocabular intrínseca à trama do texto, outras zonas de incomunicabilidade podiam ser facilmente localizadas em **Dionysus**.

Como em outros trabalhos, Suzuki partiu da colagem de materiais distintos para estruturar o texto da peça, do qual também assina a autoria. Para a construção do mundo dos que desejaram se separar da própria história foram entrelaçados: o monólogo de **Macbeth**, de William Shakespeare, em que o personagem título, como apontado anteriormente, afirma que a vida não passa de um ator que se pavoneia inutilmente no palco, de um ontem e de um amanhã que levam à morte; o trecho inicial de **Cascando**, peça radiofônica de Samuel Beckett, em que é dado adeus à História; e, uma cantiga infantil japonesa rimada, que fala da inocência em meio a um mundo árduo. Para representar o mundo dos valores comunais, que mostra o momento exato em que a vítima, no caso Agave, sai para o seu isolamento, estão **As Bacantes** de Eurípides. Eixo principal do espetáculo, o texto do autor grego teve sua estrutura preservada, porém, assim como acontecera na adaptação de Suzuki d'**As Troianas**, foi reduzida a um quarto de sua extensão, conferindo ao espetáculo exatos setenta minutos.

Aqui, somam-se as intenções vislumbradas por Suzuki para o encaminhamento do texto da peça como um todo, para quem, os devotos de Dioniso “dizem palavras que são ações” e os representantes do Culto do Adeus, palavras que “não têm relevância direta para si ou para a situação” (DIONYSUS, 1993); as diferenças levantadas pela própria língua falada no espetáculo - lembramos que parte do elenco falava japonês e parte inglês -, e a tentativa de harmonização das diferenças entre o Japão e demais culturas.

Por fim, a música utilizada, que, não só alterava o clima das cenas e ajudava a moldar seu ritmo e forma, como amalgamava presente e passado e reiterava a presença estrangeira no Japão. O tema melódico inicial, repetido ao longo de toda a peça, mesclava *rock* e *new age* a sonoridades étnicas como os toques graves de tambores, os agudos das flautas e uma espécie de harmônio ou de outro instrumento de corda. Em cenas como a da morte de Penteu ou como as entradas do coro das Bacantes, seu traço étnico era reforçado e sobreposto às demais referências sonoras.

A Epifania do Encontro

“A exclusão do contraditório nada tem a ver com a linguagem teatral, segundo Eurípides, antes o inverso. O que o público presencia é uma epifania, cuja tensão nasce do fato de Dioniso conter em si o seu contrário. O teatro é a epifania do encontro e sobreposição dos opostos.”

Trajano Vieira

Se Ian Carruthers identificara a crueldade artaudiana nas montagens anteriores do encenador, em **Dionysus** identificamos a poesia física, concreta e plástica que, tal qual prenunciara o próprio Artaud (1993), produziu “algo através de sua presença ativa em cena”, como atestou a seguinte crítica:

“Por uma hora e meia a audiência do Olímpico ficou em suspensão, tal a tensão e o magnetismo dos atores, assim como a ação no palco, a atmosfera, os efeitos musicais e a iluminação. (...) A vida da produção se deve às ações e aos movimentos, cujo ritmo e articulação....afetaram a audiência visceralmente” (*DIONYSIO, SUPERBO* apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004:179).

O espaço eminentemente vazio e latente do palco foi transformado em uma pintura-poema executada ao vivo. Como um livro ainda em branco, suas páginas seriam preenchidas aos poucos, conforme folheadas. Lenta e sutilmente, a platéia foi conduzida a um estado quase encantatório. Lenta e sutilmente, começou a fazer parte do que lhe era proposto, conduzida pelo alto grau de concentração sustentada do performer.

De acordo com o que apontamos no capítulo anterior, é o atuante o ponto catalisador e central da poesia cênica de Suzuki. Portador de camadas sígnicas pautadas pela visão de mundo do artista, com um corpo estruturado ficcionalmente, é ele quem inaugura e modifica o espaço da cena em ambiente expressivo. Através dele, a dicotomia entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens pôde ser apresentada no espetáculo, assim como o embate entre indivíduo e sociedade. Dialeticamente, essas mesmas oposições foram transpostas, uma vez que o performer concretizava em si o equilíbrio entre céu e terra e o conjunto do elenco estabelecia força e harmonia.

Além de tocar a recepção da audiência com sua energia, o atuante redefinia e conjugava espaço e tempo, esculpindo-os, de acordo com o diálogo que estabelecia com ambos, deslocando o espectador pelos universos visitados por Suzuki. Com sua frontalidade assumida, a chamar a audiência para dentro do jogo, a metateatralidade

sugerida pelo autor grego (quando o jogo quem atua - quem assiste é invertido) e o senso de participação da platéia (o terceiro criador da obra), almejado pelo encenador, foram resgatados.

Nesta dança idoeagramática e cerimoniosa, determinada por seus componentes rítmico e visual, pontos, traços, suspensões e volumes, retas transversais, verticais e diagonais, círculos e semicírculos foram desenhados pelos performers e conferiram dinâmica ao espetáculo, cujo fluxo narrativo advinha da repetição das imagens, dos desenhos de cena, das músicas e dos textos empregados.

A completar essa atmosfera, existia a voz que, assim como a narrativa “física”, foi explorada em sua concretude. De forma a ocupar todo o espaço, a fala, projetada na direção da platéia, vinha carregada de velocidade, precisão e volume.

Na gravação japonesa da montagem, realizada em um espaço fechado e menor, foi possível notar maiores sutilezas e nuances nas vozes dos performers, como a alteração de seu volume, altura e ritmo, deixando transparecer momentos em que o texto era falado mais baixo, lenta e pausadamente, e outros em que apareciam os tons mais agudos, remetendo-nos ao tratamento vocal de um espetáculo **Nô**. Quando os Sacerdotes falavam em coro, por exemplo, o som grave de suas vozes reverberava pelo espaço e gerava uma espécie de eco, nos remetendo ao ambiente de uma cerimônia budista e suas vocalizações de mantras. Nessa gravação ainda pudemos distinguir outros detalhes sonoros produzidos no palco, como o arrastar dos pés dos atuantes no chão e o movimento do tecido de seus figurinos.

*

Após a migração clara de códigos no início do processo de sistematização do treino, o que antes era **Kata** emprestado do **Nô** ou do **Kabuki**, transformou-se, ao longo dos anos de prática da **SCOT**, em **Katachi**. Os limites entre treino, ensaio e espetáculo tornaram-se permeáveis e suas dinâmicas inter-dependentes. Cada vez mais, as montagens do grupo eram o resultado de experimentos realizados em sala, do mesmo modo que o caminho inverso era vivenciado.

Para a construção de todo o vocabulário de **Dionysus**, elenco e encenador realizaram inúmeros improvisos com as **Disciplinas de Atuação** e com seus princípios, e geraram movimentos conforme a necessidade da montagem.

Como fio condutor do espetáculo, identificamos o **estado de permanência** - a suscitar a noção de suspensão, pausa e silêncio na montagem – e o uso diferenciado dos pés dos atuantes que, com seus passos e ritmos, conferiram e indicaram mudanças nos sentimentos dos personagens e no clima da peça. Com a mesma finalidade, ainda estava

presente a alternância dos níveis, da velocidade e da fluência na realização dos demais movimentos de cena.

A compor o “universo dos que se retiraram da história” reconhecemos a **CAMINHADA Tsumasaki** e o **BÁSICO No. 2**. Na primeira **Disciplina**, somente as pontas dos pés dos performers tocam o chão e, a segunda, trabalhando uma espécie de marcha, alterna as pontas de pé com seu lançamento à frente e ao alto, seguido de um deslizar quando toca o chão novamente. Por pedirem velocidade e precisão de quem as executa e por criarem circunstâncias que desafiam o controle do centro do corpo - ao interromperem de forma abrupta o fluxo de movimento, ao segmentarem o corpo do atuante e colocarem-no em situação de desequilíbrio -, seu emprego no espetáculo, num tempo ralentado, ajudou a reforçar a leitura de que aquele era um universo em outra frequência, assustado e interrompido de tempos em tempos por automatismos e disrupções de seus participantes.

Para a narrativa clássica, os performers que representavam Agave, Cadmo, Penteu e Sacerdotes empregaram **TENEKETEN**, **CAMINHADA Suriashi** e **ESTÁTUAS**.

Com a fluência do movimento trazida pelo **TENEKETEN**, cujo foco é o deslocamento contínuo do centro do corpo do atuante pelo espaço, peso e densidade foram dados aos três primeiros personagens. E, ao ser executada rapidamente, conferiu leveza e sobrenaturalidade aos demais. Acrescida do **Suriashi** (o deslizar dos pés nos chãos) e das **ESTÁTUAS**, que como seu próprio nome diz, são imagens ou poses assumidas pelos performers, as ações dos atuantes, além de confluírem tempo e espaço, engendravam o clima trágico do espetáculo.

E, no coro das Bacantes, a dança marcada pela variação entre o caminhar fluido e deslizante do **Suriashi** ao som de flautas, e a composição em *stacatto* das **ESTÁTUAS**, estáveis e com focos precisos sob o toque de percussão, evidenciou a tridimensionalidade dos corpos das atuantes, que, com poses feitas em níveis médio alto, médio e baixo, aumentou seu peso, sua ligação com a terra, ressaltando sua desmedida.

*

Numa estrutura em semi-arena armada para 2300 pessoas em frente ao Museu do Ipiranga em São Paulo, **Dionysus** foi apresentado nos dias 07, 08 e 09 de Maio de 1993, a céu aberto, sob todas as intervenções da sonoridade e da paisagem local.

O espetáculo era um exercício de concisão que perpassou todos os aspectos da montagem e permitiu a coexistência de mundos distintos, com suas próprias regras e planos de significação. Mediante a ambigüidade gerada pelos elementos ali amalgamados, a platéia foi convidada à ação, leitura e reflexão do que se configurou à

sua frente. Foi convidada, inclusive, a re-contextualizar, num segundo momento, sua própria história ao presenciar a sobreposição **Dionysus** – Museu da Independência. Sentidos e sentires num mesmo instante.

Ao fazer uso de recursos como a justaposição e a colagem de materiais autônomos, a fragmentação e a não linearidade da narrativa, com uma estrutura que se movia por diferentes dimensões de espaço e tempo, Tadashi Suzuki fez presente e passado, alheamento e história, ficção e realidade, ocidente e oriente co-existirem, deflagrados, antes de tudo, pela presença do performer¹⁷.

¹⁷ Na página seguinte, apresentamos o desenho da planta baixa do palco montado em São Paulo para o espetáculo.

PERSPECTIVA

Considerações Finais

“O mais alto estado espiritual do artista só é alcançado quando se mesclam, num único cotinuum, os preparativos e a criação, o artesanato e a arte, o material e o espiritual, o abstrato e o concreto.”

Eugen Herrigel

A fim de concretizar suas idéias e levar ao palco o teatro que tinha em mente, um teatro em que a comunicação se desse, em primeiro lugar, para além das diferenças culturais, foi preciso que Tadashi Suzuki e a companhia configurassem uma nova escritura cênica. Ao fazê-lo, a intenção do encenador era a de re-inaugurar o espaço da troca e do contato efetivo entre os seres humanos. Um espaço disponível à proposição da Arte como exercício do *religere* do homem consigo mesmo, do homem com o humano que há no outro e do homem com o todo que o envolve. Espaço de não fronteiras em que podemos, exatamente em virtude da preservação de nossas diferenças, nos reconhecer e adquirir conhecimento.

Mediante a fragmentação da vida moderna, num mundo em que as comunidades e/ou as regras comuns se “liquefizeram”, o encenador japonês retomou tradições, presentificou o rito de acordo com “as sensibilidades de sua época”, esculpiu tempo e espaço em conjunto com a platéia, convidando-a a ser ativa e participante no acontecimento teatral. Conseqüentemente, restaurou a idéia de uma comunidade que se faz no presente, na experiência realizada aqui e agora.

No que tange, especificamente, o trabalho do performer como eixo central da cena, o encenador lançou suas reflexões sobre a materialidade deste artista e sobre o diálogo existente entre ele e o espaço cênico, parte fundamental de sua poética.

O suporte necessário para a elaboração dos procedimentos a serem aplicados no processo de formação dos performers foi encontrado nos aspectos da cultura tradicional japonesa, como os teatros **Nô** e **Kabuki**, culminando com a sistematização de uma técnica própria, as **Disciplinas de Atuação**.

As **Disciplinas** permitiriam, entre outros, que o performer trouxesse o espaço codificado em sua musculatura, falasse através das linhas e proporções de seu corpo e expandisse sua energia animal a ponto de dialogar com o espectador, tocando-o e conduzindo-o. Da tradição, elas também recuperariam o *continuum* entre técnica e vida. A

primeira entendida como “habilidade de criação” e “caminho de revelação”; a segunda, como a habilidade de atuação do performer. Retomando assim a necessidade desse artista conhecer profundamente os princípios de sua arte.

Como apontamos, a vida do **Nô** ou do **Kabuki** só poderá existir e ser mostrada através da técnica. Para expor esta relação, Zeami já se reportara à **flor** (vida e alma do **Nô**) contida, desde sempre, em sua semente (a técnica). Para ele, o ambiente propício para o nascimento da **flor** corresponderia ao lapidar técnico do performer.

Em sua dissertação de mestrado, Alice Kiyomi Yagyu retoma o conceito de **kata** e discorre sobre esse processo de floração, de maturação, a que o atuante **Nô** está submetido. Percurso que, vivido pelo artista entre a semente e aquilo que acende e anima a superfície fria da ‘fôrma’, demanda anos de prática, dedicação, treino constantes (ORTOLANI, 1990):

“Em japonês, as palavras KATA e KATCHI estão intimamente ligadas. KATCHI significa forma, figura ou condição de algo ou alguém; perceptível através de nossos sentidos. A forma (KATCHI) possui natureza própria, seja pelo seu aspecto particular, seja pelo movimento ou ação apresentado.

KATA corresponde a modelo, forma ou molde. Está presente nas artes marciais e nos padrões codificados da dança NÔ. Tais padrões derivam do KATCHI na sua abstração máxima. Enquanto a forma (KATCHI) possui a força e a vitalidade do original, o modelo (KATA) é sem vida, artificial, ou seja, é apenas ‘fôrma’.

A fôrma, no entanto, é a maneira pela qual o indivíduo se relaciona com a forma original. No processo de Imitação (MONOMANE) o KATA corresponde à técnica básica para a construção de uma personagem.

Contudo, **a utilização do KATA deve ocorrer em ‘técnica viva’, na qual o performer ‘molda-o’, através da plena disposição do corpo e espírito, para alcançar o KATCHI.**

A característica de uma arte cênica é a força do corpo vivo em ação. O KATA só adquire vida e torna-se KATCHI pela força viva do ator” (YAGYU, 1995: 78 – 79 – grifo nosso).

Sobrepõe-se, aqui, o fato dos **katas** serem considerados “códigos performáticos à priori” (BRANDON, 1989); fixados há muito tempo em alguns casos e, em outros, criados de acordo com as necessidades e especificidades de um espetáculo. Como tal, levam à elaboração de *vocabulário* e de *frases*, estreitando ainda mais a articulação entre o treinamento técnico e a criação da cena.

Tradicionalmente, quando do aprendizado de um estilo de atuação, ao mesmo tempo em que o performer-aprendiz trabalha sua sensibilidade, sua presença, sua concentração, sua noção de espaço, ele apreende o quê, mais tarde, constituirá seu

idioma em cena.

Na poética de Suzuki, diríamos que as **Disciplinas de Atuação** são seus **katas** que, lapidados, permitem que uma essência seja expressada. Assumem também, durante sua prática, o caráter de um processo de conhecimento: de auto-conhecimento, pois “(...) qualquer técnica que você estude é sobre descobrir quem você é. A prática te coloca diante de um espelho” (WEBER, apud SANTOS, 2005), e do conhecimento do próprio fazer. Não à toa, o encenador considera as **Disciplinas** como “uma gramática a ser ensinada e assimilada como um segundo instinto pelos atores (...)” (SUZUKI, 2002: 02).

Se entendermos **gramática** como “o **conhecimento internalizado** dos princípios e regras de uma língua particular” (AURÉLIO, 1999: 1003b – grifo nosso), **linguagem**, como o par **gramática e mensagem produzida**, havendo dependência dos elementos envolvidos (VIEIRA, 2007), o atuante que internaliza as **Disciplinas** está apto a produzir e a operar a linguagem cênica almejada. A elaborar um pensamento dentro desse sistema - o que inclui a maneira de perceber e de conceber o fazer -, cuja poesia é deflagrada **em e pelo** treinamento. Raciocínio que Suzuki deixa entrever a seguir, ao afirmar que o que se vê em suas montagens, atualmente, é uma sessão estetizada do treinamento:

“No caso de minha companhia, toda manhã, começamos com um treino padrão e à noite vamos para o ensaio de peças específicas. (...) o treino se fundiu ao ensaio. Ele incorpora trechos de textos e de ações com as quais estejamos trabalhando (...) o treinamento e o ensaio não estão separados um do outro. Todas as ações necessárias à performance já estão integradas ao treino e, enquanto os atores trabalham sobre o movimento, eles começam a vocalizar certas linhas do texto [do espetáculo]. É como um movimento de dança, simplesmente como no Balé Clássico. Eles começam com o movimento. Os movimentos existem antes da música. E o coreógrafo desenvolve o balé a partir deste leque de movimentos. Assim como no Balé Clássico, em meu treinamento também existem as posições básicas. Mas, às vezes elas se tornam mais livres, como na dança moderna. Acho que este é um caminho para pensarmos a respeito disso [do meu treinamento]” (SUZUKI, apud SANT, 2003: 04).

Da mesma forma que o performer deve conhecer seu ambiente de atuação, ele deve conhecer os códigos com que trabalhará. A **gramática**, como sua hipótese operacional, é entendida, pois, como a fundação vital de seu discurso cênico (ALLAIN, 2002) cujo vocabulário e frases serão criados a cada novo espetáculo, a partir da improvisação das séries das **Disciplinas de Atuação**. Ao se assenhorear da sintaxe de sua língua, o performer adquire autonomia que, a nosso ver, explicita o fato de que à elaboração poética é imprescindível o conhecimento internalizado de suas regras.

Concomitantemente à renovação da atitude do performer em cena, de sua função e

do seu estilo de atuação, o entendimento de representação realista baseada na construção de um personagem com o qual o performer se identifica, seria rearticulado. Em primeiro lugar, o que está em cena é o performer em situação de relação e, como observa o encenador, “quanto mais você vê o estilo [de atuação], mais você vê o ator em si” (SUZUKI, apud, CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 237). Igualmente, no lugar de se representar um personagem, vemos o performer apresentando a idéia de um personagem.

Adentramos o âmbito da forma, do ***Katachi***, em que o que vem à tona é uma essência. Nesse contexto, um processo de montagem é deflagrado tal qual o cineasta russo Sergei Eisenstein nos elucida, e que “reside basicamente no fato de que a imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce. A imagem concebida por autor, diretor e ator é concretizada por eles através dos elementos de representação independentes, e é reunida – de novo e finalmente – na percepção do espectador” (EISENSTEIN, 1990: 27). Por exemplo, a maneira como o performer utiliza sua voz, como se movimenta e porta um figurino, o desenho que seu corpo assume no espaço, como sua respiração se dá e como, portanto, o pensamento do personagem é construído através da energia inerente a ele. Idéia que é elucidada por Yoshi Oida, quando o ator afirma:

“Quando estamos preparando um papel, é fácil caracterizar amplamente a pessoa que estamos interpretando e dizer: ‘Ele é cínico’, ou ‘Ela é otimista’. Mas como podemos interpretar uma pessoa deste jeito? Não podemos interpretar uma descrição. O que podemos fazer é **descobrir uma série de pequenos detalhes. Nesse instante nossa cabeça se levanta. Nesse momento nossa voz se torna mais possante. E conforme esses detalhes se acumulam, o público terá a impressão do indivíduo**. A platéia decide se o personagem é cínico ou otimista” (OIDA, 2001: 106 – grifo nosso).

Ou, ainda, como revela Ellen Lauren:

“A derrocada de Lady Macbeth é terrivelmente triste, mas **você não pode atuar o triste (...) o que você pode fazer é jogar com o esforço** - que não pode ser fabricado num nível representativo; você tem que, verdadeiramente, empenhar seu corpo nesse lugar [de esforço] em que você se debate” (LAUREN, apud CARRUTHERS e TAKAHASHI, 2004: 232 – grifo nosso).

*

Ao travarmos contato com a poética de Tadashi Suzuki, as perguntas iniciais desta

pesquisa se desdobraram e reforçaram a suposição de que, no âmbito da formação do ator - processo continuado que se estende para além de seus anos dentro de uma escola -, a aquisição de técnica, via treinamento, é aquisição de conhecimento, de modos de pensar e de elaborar.

Apesar de ainda existir uma idéia generalizada de que o treinamento técnico não precisa estar, necessariamente, conectado à criação, ou de que sua função é tão somente a de construir um corpo ou estado cênico, ou ajudar a manter um bom desempenho, se entendido como aprendizado de uma linguagem, é ele que coloca o ator em contato consigo mesmo e com os componentes de sua arte, cujas leis e fundamentos precisam ser apreendidos a fim de serem manipulados. É o treinamento que oferece ao ator o vocabulário para suas respostas e elaborações, constituindo-se em elemento criativo desde o início. Não tanto como forma pré-estabelecida que, necessariamente, migrará de um ponto a outro, mas, principalmente, como princípio a permear o todo.

Reiteramos, porém, que a técnica e seu exercício são, tão somente, a “porta de entrada”. É preciso transpô-la e “polir o espelho” para que outras camadas de nossa existência se revelem e permitam que - fazendo mais uma vez nossas as palavras de Yoshi Oida -, no gesto em que o ator aponta a lua, o luar seja contemplado e não o gesto.

Embora no começo de nossa caminhada, vislumbrássemos contemplar com esta pesquisa perguntas que dizem respeito às influências do pensamento e da prática de Tadashi Suzuki no Brasil, retomar as implicações das interfaces corpo-aprendizado na formação e no processo criativo do performer, sabemos que estas são pistas para trajetórias futuras. Reconhecemos, também, que nossa vista, ainda panorâmica, nos permitiu, da *paisagem* abordada, apenas compartilhar alguns pontos avistados.

Bibliografia

▪ Livros

ALLAIN, Paul. *The Art of Stillness - The Theatre Practice of Tadashi Suzuki*, London: Methuen Publishing, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Tradução de Teixeira Coelho.

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Tradução de Raquel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg.

BARATA, José Oliveira. *Estética Teatral. Antologia de Textos*. Lisboa: Moraes Editores. Coleção Eudinyr Fraga, 1981.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Tradução de Plínio Dentzien.

BERQUE, Augustin. *Identification of the Self in Relation to the Environment in Japanese Sense of Self*. Edited by Nancy R. Rosenberger. Cambridge University Press, 1992.

BERQUE, Augustin e **SAUZET**, Maurice. *Le Sens de L'Espace au Japon – Vivre, Penser, Bâtir*. Paris: Éditions Arguments, 2004.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego – Tragédia e Comédia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

BRAUN, Edward. *The Director and The Stage. From Naturalism to Grotowski*. London: Methuen Drama Ltda., 1996.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. Tradução de Antonio Mercado.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: Da Técnica à Representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1977. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

_____. *Hagoromo de Zeami. O Charme Sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

CARRUTHERS, Ian e **TAKAHASHI**, Yasunari. *The Theatre of Tadashi Suzuki*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2004.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Moderno pós Moderno – Modos e Versões*. São Paulo:

Iluminuras, 1995.

DREW, Philip. *Arata Isozaki*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.S., 1983. Traducción de Xavier Güell Guix.

EINSENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. Tradução de Teresa Ottoni.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e O Profano – A Essências das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Tradução de Rogério Fernandes.

EURÍPIDES, *As Bacantes*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976. Tradução de Eudoro Souza.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.

GOODMAN, David. *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*. London: East Gate Book, M. E. Sharpe, 1988.

_____. *Angura: Posters of the Japanese Avant-Garde*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

GREINER, Christine. *Teatro Nô e O Ocidente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

GREINER, Christine e **KATZ**, Helena. *Por Uma Teoria do Corpomídia in O Corpo – Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

HAVENS, Thomas R. H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts. The Avant-Garde Rejection of Modernism*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

HAUSER, Marc D. *The Evolution of Communication*. Cambridge, Massachusetts. London: The MIT Press, 2000.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 1992. Tradução de J. C. Ismael.

IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of Memory. Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2002.

INOUE, Mitsuo. *Space in Japanese Architecture*. New York: Weatherhill – Tokyo, 1985. Translated by Hiroshi Watanabe.

JIMENEZ, Sergio. **CEBALLOS**, Edgar. *Técnicas y Teorias de la Direccion Escenica*. México: Grupo Editorial Gaceta S.A. Coleção Escenologia, 1988.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três, A Dança é O Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005.

KAWATAKE, Toshio. *Japan on Stage: Japanese Concepts of Beauty as Shown in the Traditional Theatre*. Tokyo: 3A Corporation, 1990. Translated by P. G. O'Neill.

_____. *Kabuki - Baroque Fusions of the Arts*. Tokyo: The International

House of Japan, 2003. Translated by Frank & Jean Connell Hoff.

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

KURIYAMA, Shigehisa. *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*. New York: Zone Books, 1999.

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

_____. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1993.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia Grega. O Mito em Cena*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MUNROE, Alexandra. *Japanese Art After 1945 – Scream Against The Sky*. New York: Harry N. Abrams, 1994.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 2001. Com a colaboração de Lorna Marshall. Tradução de Marcelo Gomes.

ORTIZ, Renato. *O Próximo e O Distante, Japão e Modernidade-Mundo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho.

PAZ, Otávio. *O Arco e A Lira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982. Tradução de Olga Savary.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O Que é Contracultura*. São Paulo: Nova Cultural: Editora Brasiliense, 1986.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Tradução de Yan Michalski.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York, London: Routledge, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2000. Tradução de Beatriz Viégas-Faria.

SLAYMAKER, Douglas W. *The Discourse on the Body in The Body in Postwar Japanese Fiction*. London, New York: Routledge Curzon, 2004.

STEWART, David B. e **YATSUKA**, Hajime. *Arata Isozaki – Arquitectura 1960-1990*. Barcelona: 1991. Versão castelhana de Aquiles Gonzáles Raventós.

SOUZA, Marco. *O Kuruma Ningyo e O Corpo no Teatro de Animação Japonês*. São Paulo: Annablume, 2005.

SUZUKI, Tadashi. *The Way of Acting – The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, New York:

Theatre Communications Group Inc., 1986.

_____. *Culture is the Body*. Shine Issue 29 – Theatre Theory, 2002.

_____. *Tradition and Creative Power in Theatre*, Lecture Given in April 30, 2002, at the Donald Keene Center's Soshitsu Sen.

TAKAHASHI, Yasunari. *Alternative Japanese Drama: A Brief Overview* in *Alternative Japanese Drama – Ten Plays*. Edited by Robert T. Rolf and John K. Gillespie, Honolulu: University of Hawaii Press, 1992.

TANIZAKI, Junichiro. *Em Louvor da Sombra*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Leiko Gotoda, 2007.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *Dioniso, Apologia do Teatro* seguida de *O Amador de Teatro ou A Regra do Jogo*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília de Moraes Pinto.

VERNANT, Jean-Pierre e **VIDAL-NAQUET**, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado, Maria da Conceição M. Cavalcante e Filomena Yoshi Hirata Garcia, 1977.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ciência. Formas de Conhecimento: Arte e Ciência, Uma Visão a Partir da Complexidade*. São Paulo: UFC/UECE, 2007.

VIERIA, Trajano. *As Bacantes de Eurípides*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

WEYERS, Frank. *Salvador Dali – Vida y Obra*. Hong Kong, China: Sing Cheong Printing Co., Ltd. Euqiepo de Edición S. L. Barcelona: Könnemann Verlagsgesellschaft mbh, 2000. Traducción del alemán: Carme Colominas y Montserrat Sánchez.

YAMASHIRO, José. *História da Cultura Japonesa*. São Paulo: IBRASA, 1986.

_____. *Japão Passado e Presente*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil - Japão / Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1997.

YUASA, Yasuo. *The Body – Toward an Eastern Mind-Body Theory*. Edited by Thomas P. Kasulis, State University of New York Press: 1987. Translated by Nagatomo Shigenori and Thomas P. Kasulis.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUC, 2000. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

• Teses e Dissertações

CASTRO, Rita de Cássia de Almeida. *Ser em Cena, Flor ao Vento – Etnografia de Olhares Híbridos*. Tese de Doutorado, USP/FFLCH/Depto. de Antropologia Social, 2005.

GREINER, Christine. *A Dança Butô no Ocidente, Um Pensamento em Evolução*. Tese de Doutorado, PUC-SP/Comunicação e Semiótica, 1997.

GOTO, Yukihiro. *Suzuki Tadashi: Innovator of Contemporary Japanese Theatre*. Dissertation for Doctor of Philosophy, University of Hawaii, 1988.

KIM, Moonki. *Post-Modern King Lear: A Study of Four King Lear Productions*. Dissertation for Doctor of Philosophy, City University of New York, 2001.

LEONARDELLI, Patrícia. *Treinamento Físico: Diretrizes Disciplinares para A Autonomia do Ator*. Dissertação de Mestrado, USP/Escola de Comunicações e Artes, 2001.

NUNES, Sandra Meyer. *O Corpo que Pensa: O Treinamento Corporal na Formação do Ator (Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba, Antunes Filho)*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP/Comunicação e Semiótica, 1998.

OKANO, Michiko. *Ideograma como Metáfora da Cultura Japonesa e Seus Processos de Significação*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP/Comunicação e Semiótica, 2002.

_____. *MA: Entre-espço da Comunicação no Japão. Um estudo Acerca dos Diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese de Doutorado, PUC-SP/Comunicação e Semiótica, 2007.

SANTOS, Maria Thaís Lima. *Interpretação no Brasil: Linguagem Corporal e Os Novos Procedimentos Cênicos - 1970/1971*. Dissertação de Mestrado, USP/Escola de Comunicações e Artes, 1994.

_____. *O Encenador Pedagogo*. Tese de Doutorado, USP/ Escola de Comunicações e Artes, 2003.

YAGYU, Alice Kiyomi. *Hana, O Ator Nô*. Dissertação de Mestrado, USP/Escola de Comunicações e Artes, 1995.

• Periódicos

BRANDON, James R. *A New World: Asian Theatre in West Today*. The Drama Riview, Vol. 33, No. 2, Summer 1989. New York University Press.

_____. *Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method*. The Drama Review, Vol. 22, No.4, December 1978. New York University Press.

GA ARCHITECT VOL.6. Arata Isozaki – Vol.1 (1959-1978). Tokyo: A.D.A. EDITA, 1991.

GUÉNON, Denis. *A Exibição das Palavras – Uma Idéia (Política) do Teatro*. Folhetim Ensaio. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003. Tradução: Fátima Saadi.

GUZIK, Alberto. *Suzuki Mostra Suas Bacantes em Parque do Ipiranga*. Caderno 2 – O Estado de São Paulo, 07 de Maio de 1993, p. 04.

HAMMAD, Manar. *Expressão Espacial da Enunciação*. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisa Sociossemióticas. Centro Interinstitucional PUC-SP, USP, CNRS. São Paulo: Edições CPS, 2005. Tradução de Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa.

LEHMANN, Hans-Thyres. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político* in Revista Sala Preta no. 3-2003, ISSN 1519-5279 do Depto. de Artes Cênicas (ECA-USP).

MCDONALD, Marianne. *Suzuki Tadashi's Theatre: A Japanese Export that Enriches*. Didaskalia – Vol. 1, Issue 4. Edited by Sallie Goetsch and Peter Toheey. United Kingdom : University of Warwick, October, 1994.

SÁ, Nelson de. *Tadashi Suzuki Levanta a Ponte Japão-Europa*. Ilustrada – Folha de São Paulo, 06 de maio de 1993, p. 07.

_____. *Suzuki Mostra Sua Busca Por Harmonia*. Ilustrada – Folha de São Paulo, 07 de maio de 1993, p. 09.

SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and The Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. The Drama Review, Vol. 47, No. 3, Fall 2003. New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

SUZUKI, Tadashi. *Testo Dionysus*. Sipario – Mensile di Teatro, Balletto, Musica, Lirica, Cinema, Arti Visive. Direttore responsabile Mario Mattia Giorgetti. Milano: Editore C.A.M.A., Ottobre, 1995, n. 560. ISSN 1123-458X. Tradução de Juliana Franco.

VÁRIOS AUTORES. *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.

▪ Dicionários

BUNGE, Mario. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2002. Tradução de Gita K. Guinsburg.

CHEVALIER, Jean e **GHEERBRANT**, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1999. Tradução de Vera da Costa e Silva.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1999.

FLORENZANO, Everton. *Dicionário Ediouro Francês-Português, Português-Francês*. Rio de Janeiro e São Paulo: Ediouro Publicações S.A., 1998.

MICHAELIS, *Dicionário Prático Japonês - Português*. Aliança Cultural Brasil – Japão. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1999. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.

- **Guia**

GUIA DA CULTURA JAPONESA. São Paulo: Editora JBC, 2004.

- **Programas**

DIONYSUS. *Programa do Espetáculo.* Serviço Social do Comércio e Fundação Japão São Paulo, 1993.

ISOZAKI, Arata. *History and Concept of the Theater. Introduction to the ACM Theatre.* Quarterly Mito Geijutsu-kan No. 3, Spring 1989.

- **Demais Materiais**

- **CDs**

TOM ZÉ, 30 Anos. Warner, 2006.

- **Vídeos**

DIONYSUS. *Gravação em VHS do Espetáculo.* Serviço Social do Comércio e Fundação Japão de São Paulo, 1993. Acervos do Serviço Social do Comércio de São Paulo e da Fundação Japão de São Paulo.

_____ *Gravação em VHS de Partes do Espetáculo.* Suzuki Company of Toga, 1993. Acervo da Fundação Japão de São Paulo.

- **Websites**

www.arcspace.com/kk_ann/toga/toga.html

www.arttowermito.or.jp/Tower/isozaki3.html

www.blesok.com.mk

www.columbia.edu/cu

www.filosofia.com.pt/iquest/freud_inc/dali/p1.html

www.kam.uiuc.edu/archive/archives/CTJ/d.html

[www.monjacoen.com.br/downloads/sutra do coracao.pdf](http://www.monjacoen.com.br/downloads/sutra_do_coracao.pdf)

www.spac.or.jp/e/index.html

<http://uratti.web.fc2.com/architecture/arata/toga.htm>

- Cadernos de Anotações da Autora

SAFRA, Gilberto. Palestra: *A Memória do Humano - A Contribuição de Alguns Pensadores Russos*. São Paulo, TUSP: 06 de Dezembro, 2006.

BAITELLO JR., Norval. Palestra: *A Obsessão Pela Luz: Orientação e Ocidentação*. São Paulo, TUSP: 04 de Dezembro, 2006.

GREINER, Christine. Curso: *Arte Japonesa pós Anos 90*. Fundação Japão, São Paulo, Agosto - Setembro, 2006.

_____ Grupos de Estudos do Centro de Estudos Orientais da PUC – SP, 2007 – 08.

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. Curso: *SITI Company's Training: Viewpoints & Suzuki Workshops*. Nova York: 21 de Março a 08 de Abril, 2005.

As Disciplinas de Atuação

A **MARIONETE**, como apontado, é uma das **Disciplinas** mais antigas e é composta pela marcha ou batida dos pés no chão (**Ashibumi**), seguida de uma caminhada lenta (**Shakuhachi**), que trabalha três maneiras distintas de ocupação do espaço: uma livre, em que cada ator se dirige para onde quiser; um recuo, quando a área de atuação é diminuída e fica restrita ao fundo do espaço; e, por último, um avanço, efetuado em linha reta.

Esta **Disciplina** está baseada em duas atmosferas distintas, decorrentes de “movimento e permanência e [da] contrastante expulsão e contenção da força corporal” (SUZUKI, 1986: 8), tendo início quando os atores se colocam na **Posição Básica**.

Nos oito primeiros tempos da música que a acompanhará, eles baixam seu centro de gravidade e flexionam seus joelhos e, durante os três minutos seguintes, se movimentam pelo espaço, de acordo com o ritmo percussivo da música, batendo os pés no chão como se marchassem. Nos instantes finais da **marcha**, o grupo se concentra no fundo do espaço, volta sua frente para a platéia e dá sua última batida no chão exatamente na última batida da música.

Pausa.

Os atores caem, silenciosamente, no chão. A indicação dada para a queda é a de que “as cordas que sustentavam uma marionete foram rompidas” (SANTOS, 2005). Deitado, o ator deverá continuar em **permanência**, sem se entregar ao descanso e deverá controlar a necessidade de ofegar.

Em seguida, a música é retomada. Aos sons de uma melodia gentil de flauta, os atores, cada um a seu modo, começam a se levantar e a se dirigir lentamente à frente do espaço (**Shakuhachi**). Nessa segunda metade da **MARIONETE**, recitações de textos podem ser solicitadas e, na posição final, quando o grupo todo está em pé, em **permanência** e em linha reta próximo à platéia, a **Disciplina** poderá recomeçar.

Os dois últimos minutos de marcha requerem uma grande concentração do grupo, a fim de que os mesmos nível de energia e ritmo sejam sustentados. Ao mesmo tempo em que o corpo começa a apresentar sinais de esgotamento, os atores são solicitados a baterem com mais força seus pés no chão e a se auxiliarem: “Se retro-alimentem. Se

você sente que não pode ir além disso, aproxime-se de quem lhe parece estar mais forte. Tome energia dele e alimente-o também para que ele não caia” (SANTOS, 2005).

Sobre o grau de concentração necessário para a execução desta **Disciplina**, Suzuki observa que se o ator “perder sua concentração em suas pernas e quadris e se perder o senso de ter de estar firme e se fortalecendo, ele não será capaz de continuar até o fim com uma energia unificada e decidida - não importa quão cheio de energia ele possa se sentir. E mais, se o ator não tiver a determinação de controlar qualquer irregularidade da respiração, ao final do exercício a parte superior de seu corpo começará a tremer e ele perderá o ritmo” (SUZUKI, 1986: 8).

Nos **BÁSICOS**, que são quatro seqüências de movimento com estruturas fixas, a **batida dos pés no chão** é executada com ou sem som e acompanhada de movimentos de braços e de gestos de mãos, trabalhados em conjunto com a segmentação do corpo do ator. Durante sua execução, os eventos que ocorrem para um lado são repetidos para o outro e, do ator, são exigidas velocidade, precisão e a recitação de textos. Os **BÁSCIOS** são:

❖ **Básico No.1 (Ashi o hôru – arremesso de pés ou batida lateral)**

Na **Posição Básica**, com os calcanhares juntos e as pontas dos pés afastadas, em **estado de permanência**, à chamada “UM!” do condutor, o ator realiza três movimentos com sua perna direita: arremessa-a esticada, para cima e para o lado, recolhe este pé à altura da virilha esquerda e o bate no chão a uma distância de um pé em relação ao calcanhar do pé esquerdo. Todo o peso do corpo do ator recai sobre sua perna direita, agora flexionada, enquanto a esquerda permanece esticada. No “DOIS!”, o pé esquerdo desliza rapidamente e aproxima seu calcanhar do calcanhar direito. Agora, o peso do corpo está distribuído entre as duas pernas. “TRÊS!” e o centro do corpo desce até embaixo, deixando o ator sobre as pontas dos pés. “QUATRO!”, o ator volta a ficar em pé, esticando as pernas e recolocando a sola dos pés no chão. A velocidade da descida e da subida do centro do corpo do ator varia de acordo com a solicitação do condutor da prática, que indicará, previamente, seu tempo e seu ritmo.

❖ **Básico No. 2 (Fumikae - batida e mudança)**

A partir da **Posição Básica**, com os pés paralelos e juntos, o ator baixa o centro de seu corpo em cinco tempos, até que seus joelhos estejam flexionados. Suas coxas deverão permanecer unidas e, novamente, o ator responderá à contagem do condutor.

“UM!”, sua perna direita é arremessada esticada à frente, deixando a sola de seu pé à mostra para o espectador. “DOIS!”, seu pé é recolhido, dobrando-se o joelho. Ele permanece suspenso, na altura do joelho esquerdo, empurrando o ar para baixo.

No “TRÊS!”, o ator realizará dois movimentos: baterá o pé que está suspenso no chão, ao lado do pé de base, voltando à posição inicial e pressionará o centro de seu corpo para frente até que seu pé direito seja “obrigado” a avançar à distância de um pé em relação ao esquerdo, transferindo todo o peso do corpo para a perna direita flexionada, enquanto a esquerda permanecerá esticada.

“QUATRO!”, o braço esquerdo é erguido para cima, atrás da orelha. “CINCO!”, o ator sobe na ponta dos pés com seu peso distribuído entre as duas pernas e “SEIS!”, as pernas e o braço erguido voltam à posição anterior. A repetição com a perna esquerda partirá deste ponto e, em estágios mais avançados, os eventos correspondentes às chamadas “UM!” e “DOIS!” serão feitos de uma única vez.

❖ **Básico No. 3** (batida *Kunjitsu*)

O ator está em **permanência** com os pés posicionados em forma de um “Y”, o direito à frente do esquerdo, com as pernas flexionadas, os joelhos para fora e as mãos segurando os bastões imaginários. No “UM!”, seu peso é transferido à perna da frente, sua perna esquerda é lançada diagonalmente para cima (com a sola do pé à mostra para o espectador) e trazida em direção ao centro de seu corpo com rapidez, ficando o pé esquerdo suspenso como no **Básico No. 2**. No “DOIS!”, o ator bate o pé esquerdo no chão, voltando à posição inicial e já distribuindo seu peso entre as duas pernas.

❖ **Básico No. 4** (mostrar e ocultar o centro)

O ator está de costas para a platéia, segurando os bastões, em **permanência** e em **posição de descanso** - de cócoras, com os pés paralelos e afastados à distância de três palmos entre si. “UM!”, o ator ergue-se em giro (faz um pivô) para a direita e pára de frente para a platéia com os pés afastados à distância da posição de descanso. “DOIS!”, ele ergue os braços com a mão direita sobre a esquerda, como se segurasse uma espada. “TRÊS!”, abaixa os braços à altura do umbigo, “cortando o ar” e expirando com força. “QUATRO!”, volta para o **descanso**.

Este **BÁSICO** também é repetido com o ator fechando as pernas ao mesmo tempo em que se levanta.

Em número de dez, a **Disciplina CAMINHADAS** é feita em circuito, ou seja, uma

caminhada seguida da outra e, para frente ou para trás, no caso das frontais, e para a direita e esquerda, no caso das laterais. Pode ser feita em roda ou na diagonal e, durante sua execução, quando fica mais claro o “uso dos pés como arte de caminhar”, a altura do ator deverá ser mantida a mesma, o tempo todo e seu tronco não deverá oscilar. As **CAMINHADAS** são:

❖ **Ashibumi** (marcha ou batida de pé)

Com as mãos segurando os bastões imaginários, a **marcha** começa quando o ator, na **Posição Básica**, com os pés paralelos e as pernas juntas, baixa seu centro e flexiona seus joelhos. Nela, seus passos são pequenos e seus pés batem o chão seguidamente, subindo à altura do joelho da perna de base e baixando com veemência em direção ao solo.

❖ **Uchimata** (caminhada com os pés para dentro)

Com um pé à frente do outro e com a ponta do pé de trás na linha do calcanhar do pé da frente, os atores deverão manter seus joelhos flexionados e juntos. Suas mãos estão pousadas e cruzadas uma sobre a outra na região do sacro, com as palmas voltadas para cima e os cotovelos afastados do tronco. Nessa **CAMINHADA**, é o pé de trás que dará o início. Ele deslizará por inteiro, a partir do calcanhar, em direção à linha do pé da frente, e desenhará um semicírculo no chão, chegando à posição inicial por meio de uma freada.

❖ **Sotomata** (caminhada sobre a borda interna dos pés)

Com as mãos posicionadas como em **Uchimata**, os joelhos flexionados e juntos, o ator afasta seus pés um do outro na paralela e pendula, lateralmente, seu quadril, desenhando um “V” invertido com suas pernas. No momento em que seu quadril oscila para a direita, seu pé esquerdo fica no chão sobre a borda interna e o direito sobe para o lado, voltando rapidamente e acertando a borda interna no pé de apoio que, por sua vez, sairá para a esquerda.

❖ **Waniashi** (caminhada sobre a borda externa dos pés)

Com os pés paralelos, os joelhos afastados e flexionados o mais baixo possível, o tronco levemente inclinado à frente e o peito aberto para cima, com as mãos segurando os bastões e os braços afastados do tronco, esta caminhada é feita sobre a borda externa dos pés, com passos pequenos, como se o ator pedalasse uma bicicleta, procurando

manter os pedais imaginários sob o eixo vertical de seu corpo.

❖ **Tsumasaki** (caminhada sobre as pontas dos pés)

Nas pontas dos pés, os atores avançam com passos pequenos e rápidos, as pernas estendidas e as mãos segurando os bastões. A imagem dada é: o fio de aço que conecta o ator ao espaço está sendo recolhido / engolido pelo centro de seu corpo, conforme ele se desloca, pé ante pé, com freadas.

❖ **Yokoaruki 1** (caminhada lateral)

Com os pés paralelos e afastados a uma distância de três palmos um do outro, joelhos flexionados, o olhar para frente e as mãos segurando os bastões, os atores aproximam e afastam seus pés, abrindo e fechando as pernas ao desenharem um semicírculo no chão, e realizam uma brecada entre um passo e outro.

❖ **Yokoaruki 2** (caminhada lateral com batida de pé)

Iniciada da mesma forma que a **CAMINHADA** anterior, nesta, um dos pés do ator sobe o máximo que puder, cruza pela frente da perna de base e bate o chão ao lado do pé de base. Em seguida, é o pé de base que realiza o movimento, batendo o chão lateralmente numa distância de três palmos em relação ao pé anterior. Por alternar pernas cruzadas e pernas afastadas, esta caminhada também é chamada de passo da **tesoura**.

❖ **Ashi o hôru** (arremessar os pés)

São repetidas as etapas “UM!” e “DOIS!” do **Básico No. 1**.

❖ **Shikko** (agachado)

Também conhecida como o passo do **pato**, nesta **CAMINHADA** o ator deve estar agachado nas pontas dos pés, que deslizam rapidamente. Seu tronco deve permanecer ereto, seus braços estendidos à frente na altura do ombro e as palmas das mãos voltadas para cima.

❖ **Suriashi** (deslizar)

O ator parte da **Posição Básica** com os pés paralelos e juntos e os joelhos flexionados; desliza seus pés em passos pequenos e rápidos, procurando manter suas

solas em contato com chão, o máximo que puder. A imagem trabalhada é: o ator, vestindo um enorme quimono que lhe cobre os pés, flutua conforme se desloca.

A próxima **Disciplina** foi desenvolvida para o trabalho coreográfico d'**As Bacantes** e é chamada **TENKETEN**. Ela é uma caminhada em câmera lenta e foca a movimentação contínua do centro do corpo do ator pelo espaço, com a manutenção das mesmas velocidade, altura e fluência de movimento, do começo ao fim. A imagem utilizada é: uma conta de um colar que desliza de um lado a outro do fio.

Ao começarem a andar, os atores não deverão oscilar seu peso entre uma perna e outra e, para a execução dessa **Disciplina**, o grupo é organizado em duas filas, uma de cada lado do espaço e uma de frente para a outra. Elas avançarão em uníssono, devendo cruzar o centro do espaço e chegar ao lado oposto ao mesmo tempo, quando ocorrerá uma mudança no estímulo musical. Neste momento, os atores se viram oferecendo os centros de seus corpos à platéia, e voltam ao ponto de partida. No caminho de volta, um peso imaginário pode ser acrescentado a uma das partes de seus corpos, modificando seu contorno, e a recitação de texto poderá ser solicitada em qualquer etapa da **Disciplina**. Embora possa aparecer como um elemento facilitador, o ator não deverá utilizar o **suriashi** para se deslocar.

Num estágio mais avançado, as **ESTÁTUAS** são acrescentadas a esta **Disciplina** e os atores são chamados a improvisar suas trajetórias, somando demais elementos a ela, a fim de criarem sua própria seqüência de movimentos.

No caso das **ESTÁTUAS**, elas são feitas em pé ou sentadas, em estilo livre ou pré-determinado, com ou sem recitação de texto. Quando em estilo livre, o ator escolherá uma posição qualquer para atingir ao sinal do condutor, atentando, apenas, para os princípios sobre os quais esta **Disciplina** é construída. São elas:

❖ **Em pé**

O ator começa na **posição de descanso** do **Básico No. 4**. “UM!”, ergue-se nas pontas dos pés, com os braços ao longo do corpo, levemente afastados, e as mãos abertas com os dedos esticados e unidos. O centro do corpo do ator passeia pelos níveis alto, médio e baixo, em câmera lenta ou em *stacatto*, de maneira rápida e forte ou com delicadeza, conforme a chamada do condutor. Na sua variação livre, o ator também poderá direcionar seu centro para as diagonais do espaço.

❖ **Sentadas**

As **ESTÁTUAS Sentadas** sempre começam e terminam com o ator na **posição de descanso fetal** - sentado, com as pernas flexionadas e juntas, os pés no chão, a coluna ereta, as coxas próximas à barriga, os braços ao redor dos joelhos, a cabeça baixa e os ombros soltos. À chamada do condutor, quando entrará na posição, o ator deverá tomar ar, conectar seu centro num ponto à frente e trabalhar a seguinte imagem: uma bomba explode e seus estilhaços, no lugar de se propagarem, são retidos no ar.

- **Estátua No. 1:** Rapidamente, o ator se inclina para trás, se equilibra sobre os ísquios, ergue o rosto para frente e mostra a sola dos pés para a audiência.
- **Estátua No. 2:** Ao se inclinar para trás como na **Estátua No. 1**, o ator arremessa suas pernas esticadas à frente, juntas, sem tocá-las no chão. As mãos seguram os bastões imaginários e o tronco inclinado não deve cair para trás.
- **Estátua No. 3:** Como na segunda, o ator se inclina para trás e arremessa suas pernas à frente, sem tocá-las no chão, mantendo-as, desta vez, afastadas a uma distância de três palmos uma da outra.

A última **Disciplina, KANJINCHÔ**, é baseada no **roppo** do **Kabuki**, quando os atores, antes de saírem de cena, viram-se para as seis direções do espaço, e é feita em círculo, começando pela **Posição Básica**, com os joelhos dos atores flexionados e seus pés juntos.

Conforme descrição de Carruthers (2004), na primeira parte da música que a acompanha, os atores repetem vinte e quatro vezes as três primeiras etapas do **Fumikae**. Na segunda parte, repetem mais vinte e quatro vezes, sendo que, enquanto levantam a perna direita, estendem seu braço esquerdo à frente, com a palma da mão aberta, e erguem o braço direito ao lado da orelha. Na terceira parte, o **Fumikae** é repetido vinte e quatro vezes com o gesto da raposa (**kitsune**), quando os atores cerram e erguem seus punhos, ou com a pose do gato (**neko**), quando sugerem uma pantera prestes a atacar uma presa com suas garras. Na quarta e última parte da música, o evento realizado é igual ao da segunda parte, porém, ele é repetido vinte e oito vezes e, a cada batida de pé no chão, os atores pulam e basculam seus quadris para frente.