

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Mestrado

**O teatro de Tadashi Suzuki e o ator como eixo de sua poética cênica**

Patrícia Lima Castilho

São Paulo – 2012

UNESP  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Artes  
Mestrado

**O teatro de Tadashi Suzuki e o ator como eixo de sua poética cênica**

Patrícia Lima Castilho

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, sob a orientação da Prof. Dr. Wagner Francisco Araujo Cintra, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo -2012

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

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

C575t	<p>Castilho, Patrícia Lima, 1977-</p> <p>O teatro de Tadashi Suzuki e o ator como eixo de sua poética cênica / Patrícia Lima Castilho. - São Paulo, 2012. 140 f. ; il. + anexo</p> <p>Orientador: Profº Drº Wagner Francisco Cintra Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.</p> <p>1. Teatro japonês. 2. Teatro contemporâneo. 3. Ator. 4. Movimento (Encenação). I. Frias, Miguel. II. Khouri, Omar. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p>
-------	---

CDD – 792.028

*A minha mãe Regina e minha avó Emília*  
*Que me ensinaram a amar e buscar a felicidade em cada gesto*

## **Agradecimentos**

A realização de uma dissertação de mestrado envolve a colaboração, direta ou indireta, de muitas pessoas, e os agradecimentos são, sem dúvida, parte importante deste trabalho. Primeiro, agradeço a todo o corpo de professores do Curso de Licenciatura em Artes-Teatro do Instituto de arte da Universidade Estadual Paulista, e em especial àqueles que para além da graduação também me acompanharam nas disciplinas da pós, pela chance de realizar nesta instituição o meu mestrado. Ao professor Wagner F. Araujo Cintra, orientador deste trabalho, expresse minha enorme gratidão e também minha admiração não só pelo professor, pelo artista, mas pelo acadêmico preocupado e pelo ser humano fantástico que é. As lições que aprendi com ele de integridade e respeito vão muito além das lições acadêmicas. Agradeço em especial aos professores José Manuel L. de Ortecho Ramirez e Lúcia Romano pela participação na banca de qualificação desta dissertação. Sem as críticas e sugestões imprescindíveis de ambos eu não teria chegado até aqui.

Aos amigos e interlocutores, deixo um grande abraço e a certeza de que me senti acompanhada por cada um ao longo de toda minha jornada como mestranda: meus irmãos Ana Lúcia e Daniel, que permanecem sempre no meu coração e nos meus pensamentos; Minha grande e inseparável amiga Priscilla Lhacer, que nos últimos dezesseis anos vem sendo a prova de que o mundo ainda é habitado por pessoas integras e cheias de amor; a Igor Sane, por todo apoio e estímulo que demonstrou desde o começo em relação a esse trabalho; aos amigos e colegas queridos do Grupo Disritmia Cênica, cujas sessões de treinamento estão na gênese dessa pesquisa; a Cia. Mamba de Artes, na figura de Flávio Barollo e Amanda Matos, grandes amigos e parceiros para todas as horas; a todos os colegas de graduação e pós-graduação que me acompanharam nos últimos sete anos e contribuíram, cada um a seu modo, para me ajudar a chegar até aqui. Guardo um agradecimento especial para meu marido Mário Bakuna, grande amor e companheiro, que vem se aventurando ao meu lado pelos caminhos desse mundo que ainda implora por delicadeza. Agradeço a cada pessoa que conheci nesses últimos anos e contribuiu para meu aprendizado na superação das dores cotidianas e na criação do que ainda está por vir.

## **Resumo**

A proposta desse trabalho é promover uma reflexão acerca do encenador japonês Tadashi Suzuki (Japão, 1939 - ) no que diz respeito a sua contribuição para a arte do teatro e, mais especificamente, à questão da expressividade do ator. Suzuki parte da ideia da atuação como a expressão da consciência do ator numa investigação constante acerca da própria condição humana. Este trabalho pretende averiguar o papel do ator e a sua articulação com os demais elementos da poética cênica daquele que é considerado um dos maiores pensadores do teatro e da atuação na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Tadashi Suzuki, Ator, Encenação, Teatro Japonês, Teatro contemporâneo.

## **Abstract**

The purpose of this work is to promote a reflection on the Japanese director Tadashi Suzuki (Japan, 1939 -) as regards his contribution to the art of theatre and, more specifically, the issue of actor's expressiveness. Suzuki starts from the idea of performance as the expression of the actor's consciousness in a constant research about the human condition. This work intends to investigate the role of the actor and his relationship with other elements of poetic scenic of a man who is considered one of the greatest thinkers of theatre and performance in contemporary times.

Keywords: Tadashi Suzuki, Actor, Staging, Japanese Theatre, Contemporary Theatre.

## Sumário

Introdução – p.8

1. Tadashi Suzuki: contextualização e o teatro japonês – p.10
  - 1.1. O Teatro japonês: percurso histórico e principais formas – p.12
  - 1.2. O movimento de ocidentalização do teatro japonês – p. 20
  
2. Produção artística: os elementos de uma poética e as implicações na atuação – p. 32
  - 2.1. Sobre as Paixões Dramáticas II – p. 34
  - 2.2. O Vilarejo de Toga-mura – p. 44
  - 2.3. O início da incursão pelas adaptações de tragédias gregas – p. 54
    - 2.3.1. As Troianas – p. 54
    - 2.3.2. As Bacantes – p. 65
    - 2.3.3. Clitemnestra – p. 74
  
3. O ator no teatro de Tadashi Suzuki – p. 82
  - 3.1. O ator como eixo central da poética cênica – p. 88
  - 3.2. Treinamento Suzuki e a Gramática dos Pés – p. 92
  - 3.3. As sessões do treinamento – p. 97
  - 3.4. Disciplinas de atuação – p. 105
  
4. Atuação de Suzuki dentro e fora do Japão – p. 110

Considerações Finais – p. 124

Bibliografia – p. 129

Anexo: A cultura é o corpo – p. 135

## Introdução

Qual a importância de Tadashi Suzuki para o teatro contemporâneo e para a reflexão acerca do trabalho do ator? Como Suzuki lida com a questão acerca da relevância da linguagem teatral nos dias de hoje, e como isso se relaciona com o fato do ator ser o eixo central e o elemento catalisador de sua poética cênica? Partindo dessas indagações, este trabalho se propõe a pesquisar as contribuições daquele que pode ser considerado um dos mais importantes – senão o mais importante – diretor teatral do Japão na contemporaneidade.

Com o advento da encenação, a partir do final do século XIX, as pesquisas estéticas e de renovação de linguagem se desenvolveram assim como as pesquisas e experimentações de caminhos que pudessem ajudar o ator a encontrar meios de potencializar sua capacidade expressiva. Dentro desse contexto, Suzuki, além de investir em seu trabalho como encenador, teorizou e desenvolveu um método próprio de treinamento – o assim chamado Método Suzuki – e suas pesquisas vem transformando a compreensão do papel do ator e seu processo de preparação.

Entrei em contato com o trabalho de Tadashi Suzuki, primeiramente na condição de atriz, quando tive acesso ao seu treinamento por ocasião da montagem de um espetáculo. Reconheci naquela prática um meio rápido e eficiente de trabalhar elementos essenciais como foco, concentração, precisão, comprometimento e prontidão. A repetição das disciplinas caracterizadas pelo rigor físico mostrou-se particularmente eficiente no diagnóstico de padrões gestuais, colocando-me diante da precariedade de meu repertório físico e vocal.

Fascinada e satisfeita com os frutos colhidos dessa experiência, tive a oportunidade de participar de *workshops* e oficinas com membros da *SITI Company* e com grupos brasileiros que tiveram acesso ao Método nos EUA, e vislumbrei a possibilidade de empreender uma pesquisa teórica acerca da trajetória artística de Suzuki, de modo a entendê-lo como homem, artista e pensador de seu tempo.

Assim sendo, este trabalho reflete o percurso de minha pesquisa e o primeiro capítulo pretende contextualizar o encenador japonês no espaço e no tempo, trilhando um

percurso que, embora panorâmico, aborda dados históricos do Japão que tem relação direta com o contexto em que Suzuki surgiu e desenvolveu seu trabalho – como a abertura do país e a entrada da cultura ocidental e a relação desse processo com as manifestações teatrais nipônicas – bem como a influência das formas tradicionais em sua poética cênica.

No segundo capítulo são abordados dados biográficos e a trajetória artística de Suzuki; sua inserção nas artes cênicas e sua busca por um teatro não realista que integrasse referências orientais e ocidentais e conjugassem elementos tradicionais e contemporâneos; e como ao longo desse caminho o foco de suas pesquisas recai sobre a figura do ator e a expressão de sua fisicalidade. Em seguida são detalhados alguns espetáculos escolhidos por representarem bem os elementos de sua poética cênica.

O terceiro capítulo contempla as reflexões de Suzuki acerca da importância do ator, a necessidade de resgatar o caráter sagrado e ritualístico do teatro, e como a forma pagã dos atores serem canais de expressão do sagrado no palco deve passar pelo total comprometimento físico e energético. O ator para subir ao palco deve estar treinado para reconhecer e controlar esse processo, e para tanto Suzuki desenvolveu o chamado Método Suzuki, que é descrito em seus aspectos principais na medida em que representa a materialização de suas reflexões acerca da atuação e se constitui numa contribuição impar para artistas e pesquisadores preocupados em pensar a pertinência e o futuro das artes cênicas e do ator na contemporaneidade.

Por último, o quarto capítulo aponta os desdobramentos do trabalho de Suzuki dentro e fora do Japão. Sua capacidade empreendedora e sua habilidade em articular parcerias artísticas foram fundamentais para o desenvolvimento de sua poética cênica e para a disseminação de seu treinamento e de seus conceitos acerca do ator.

## **Capítulo 1 - Tadashi Suzuki: contextualização e o teatro japonês**

São vários os pontos que conferem a Tadashi Suzuki uma importância na cena internacional que não se resume à força artística e estética de seus espetáculos. À parte da dificuldade de categorizá-lo, seu trabalho e seus questionamentos se mantêm absolutamente atuais. Seu teatro discute a possibilidade de sobrevivência de formas tradicionais de teatro em face da competição gerada pelo avanço tecnológico e dos novos modos de mediação da interatividade humana. Seus escritos e sua prática se revelam uma contribuição sem preço para as recentes pesquisas sobre as artes cênicas e as relações inter e intraculturais.

O ator é o eixo central da poética cênica de Suzuki. Partindo da ideia da atuação como a autoexpressão da consciência do ator numa tentativa constante de descobrir a verdadeira natureza do que é ser humano, ele se dedica a investigar meios que estimulem o ator a resgatar sua expressividade inata, sua sensibilidade física e perceptiva. Suzuki acredita que o processo de autoconsciência e autoconhecimento aliado ao domínio técnico dos princípios de seu ofício formam a base a partir da qual o atuante tem a chance de explorar ao máximo seu potencial expressivo, criando a partir de si próprio, livre de clichês e estereótipos. Dentro desse contexto, Suzuki vem contribuindo com suas pesquisas acerca de como e com que finalidade o ator deve ser treinado.

Entender a obra e as contribuições de Tadashi Suzuki pressupõe compreendê-lo como um homem de seu tempo, como um artista preocupado em contextualizar sua obra e refletir sobre as artes cênicas japonesas, sua interação com o resto do mundo e seu desenvolvimento como fruto de um processo histórico. Testemunha de um período no Japão em que o forte apego às tradições passou a conviver com a reprodução de modelos ocidentais, e fruto do movimento contracultural japonês, Suzuki se propôs a investigar o teatro como sistema artístico, recusando-se a transformá-lo em instrumento de propaganda política, e evitando sucumbir a um processo de ocidentalização que simplesmente banalizasse tradições milenares. Ele ousou experimentar suas próprias ideias acerca do teatro e da arte do ator, e desde então vem

dedicando-se a integrar as mais diversas referências: orientais e ocidentais; urbanas e rurais; tradicionais e contemporâneas.

Com o advento da encenação, a partir do final do século XIX – a partir das proposições como as do *Théâtre Libre*<sup>1</sup> e dos *Meininger*<sup>2</sup> -, as pesquisas estéticas e de renovação de linguagem – que encontraram seu auge nas vanguardas do início do século XX – se desenvolveram assim como as pesquisas e experimentações de caminhos que pudessem ajudar o ator a encontrar meios de potencializar sua capacidade expressiva. Desde então se observa de forma cada vez mais intensa a reflexão acerca das questões relacionadas à cena e a atuação, bem como as discussões acerca do futuro das artes cênicas e dos desdobramentos do chamado teatro pós-dramático.

A crise do drama no século XX levou à recuperação do caráter narrativo do teatro e ao avanço da performance. A renovação das artes cênicas passou pela busca de novas formas de participação do espectador no fenômeno teatral. As vanguardas artísticas do início do século passado foram responsáveis pela reatualização do teatro e instauraram novos paradigmas. A mistura da estupidez proposta pelo Dadaísmo – que negava todas as tradições sociais e artísticas –, do caráter onírico do Surrealismo – que investia no automatismo e na natureza simbólica de suas obras – e da Absurdidade – que explorava a ausência de sentido e a inconformidade com as leis da coerência e da lógica – geraram manifestações que buscavam uma renovação e a proposição de novas funções para o teatro. Os horrores da Segunda Guerra fizeram da arte uma manifestação sufocante do mundo como paisagem catastrófica, que carrega a memória traumática de tempos de destruição e expõe o desmoronamento dos ideais iluministas da modernidade.

Nesse contexto, Tadashi Suzuki vem contribuindo com suas pesquisas acerca da cena e do ator. Suzuki é o diretor teatral mais conhecido do Japão. Desde os anos 70 vem sendo

---

<sup>1</sup> Fundado em 1887 o Théâtre Libre combinava o Realismo com o Naturalismo e enfatizava o trabalho dos atores. André Antoine, seu diretor principal, tornou-se conhecido como o pai do Teatro Naturalista. Ele procurou fazer de cada espetáculo a experiência mais real possível, como quando carcaças de bovinos reais foram usadas no palco.

<sup>2</sup> Uma das primeiras companhias que se destacou pela presença definida de uma direção cênica em busca pela unidade e pela reprodução fiel da natureza. Promoveu a difusão de seu trabalho através de turnês, que estenderam sua influência por toda a Europa, servindo de orientação e inspiração para o trabalho dos primeiros representantes da encenação contemporânea.

aclamado internacionalmente por suas adaptações não convencionais de textos clássicos ocidentais – incluindo Eurípedes (entre elas *As Troianas*; *As Bacantes*; *Clitemnestra*, espetáculos que em momento oportuno serão abordados com um pouco mais de detalhe nesse trabalho), Shakespeare (*Rei Lear*; *Macbeth*; *Hamlet*; entre outros) e Tchekhov (passando por adaptações de seus principais dramas: *Ivanov*, *Três Irmãs*, *Tio Vania*, *A Gaivota*, *Jardim das Cerejeiras*) –; e ficou conhecido sobretudo por seu sistema de treinamento de atores que combina elementos orientais e ocidentais.

A visão e os preceitos de Suzuki vêm sendo incorporados em discursos e práticas por todo o mundo, e constituem ainda hoje fonte de reflexão para todos aqueles que se interessam pelas artes cênicas e a pela arte do ator.

### **1.1 O Teatro japonês: percurso histórico e principais formas**

A arte teatral japonesa, desde sua origem, é marcada pela pluralidade, e os diferentes estilos refletem as circunstâncias históricas, sociológicas e artísticas de sua origem. Todas as formas tradicionais do teatro japonês continuam vivas até hoje, simultaneamente, cada uma com seu público específico e com seu valor atemporal. O teatro japonês primitivo se caracterizava por danças e coros, aos quais, posteriormente, foram acrescentadas duas personagens que recitavam parte de um poema. Assim, as peças chamadas *Nô* tomam, “no fundo e na forma, uma analogia chocante com o drama grego.”<sup>3</sup>

Assim, o drama *Nô*<sup>4</sup> deriva de manifestações populares que contemplavam canto, dança, mímica e acrobacia, e é desenvolvido e elevado à categoria de arte da nobreza por volta

---

<sup>3</sup> CORDEIRO, Renata. *Viagem ao Japão*. São Paulo: Landy, 2004. p.167

<sup>4</sup> *Nô* é o teatro medieval japonês, executado desde o século XIV, que inclui acompanhamento musical e dança. Seus espetáculos são levados a cena de maneira solene, edificante e comedida, mantendo-se a encenação restrita ao essencial. Rica de simbolismos e caracterizada pelos belos figurinos e máscaras, a magnificência de seu palco está na simplicidade: os atores *Nô* se movimentam por um palco nu, em frente a uma parede na qual está pintada um grande pinheiro solitário, e se utilizam de uma ponte estreita (a *Hashigakari*), situada à esquerda do palco, para entrada e saída das personagens. Com textos de profunda beleza que são considerados pontos altos de realização literária, o *Nô* vem fascinando gerações de japoneses bem como ocidentais, que vem se maravilhando com sua

da virada do século XIV, graças ao trabalho de dois artistas: Kan-ami (1333-1384) e seu filho Zeami<sup>5</sup> (1363-1443). Zeami compôs mais de cem peças de cantos de *Nô*, além de obras detalhadas que explicam como o teatro *Nô* deve ser composto, representado, dirigido, ensinado e produzido.



Nô. Fotos extraídas do livro: *A Guide to Japanese Stage*

Existem cinco diferentes categorias de *Nô* que diferem de acordo com a temática da peça. Primeiramente, essas cinco peças eram executadas de uma só vez. As primeiras quatro

---

graça, seu esplendor austero, e a qualidade artística de seus atores. Um de seus mais importantes dramaturgos é Zeami Motokiyo (1363-1443). (CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul e SENDA, Akihiko. *A Guide to Japanese Stage*. New York: Kodansha International, 2005.)

<sup>5</sup> Zeami Motokiyo (1363–1443), também chamado Kanze Motokiyo, foi ator, compositor, diretor, dançarino e o mais importante dramaturgo e teórico do teatro japonês e oriental. Nascido na era Namboku-cho, no final de sua vida tornou-se um monge Zen. Escreveu cerca de cem peças teatrais. *FushiKaden*, seu grande trabalho teórico, também conhecido por *Kadensho* (o tratado de Transmissão da Flor da Intepretação), contém instruções práticas para atores sobre o teatro *Nô*. Este tratado, seguindo a tradição Zen, é um exemplo da cultura espiritual japonesa, ultrapassando seus marcos e discutindo estética e filosofia. Estabeleceu o teatro *Nô* como uma forma artística baseada na pantomima e no canto. Grandes renovadores do teatro no século XX utilizaram ou se inspiraram na arte de Zeami.

peças tinham intervalos onde era executado o *Kyogen*<sup>6</sup>. No entanto essa prática de unir as cinco peças não é muito comum nos dias de hoje, devido a sua longa duração. O *Kyogen* é uma peça humorística, satírica ou burlesca, apresentada nos intervalos das apresentações de *Nô*. Tratam de forma bem humorada da vida de guerreiros e sacerdotes. A linguagem é mais coloquial e os temas de agrado do grande público.



Kyogen. Fotos extraídas do livro: A Guide to Japanese Stage

O principal personagem do teatro *Nô* é conhecido como *Shite*. Em muitas peças o *Shite* inicialmente atua como uma pessoa comum (*Maejite*) e, depois ele deixa o palco, retorna em sua verdadeira forma: um espírito de uma figura famosa da antiguidade japonesa (*Nochijite*). Os personagens secundários e coadjuvantes são conhecidos como *Tsuri*, *Waki*, *Waki-Tsure*, além

---

<sup>6</sup> A história do *Kyogen* segue a história do teatro *Nô*, ambos tendo se desenvolvido a partir do *sarugaku* que consistia principalmente de dança, canto e intervenções cômicas e representação. Gradualmente temas mais sérios foram introduzidos ao *sarugaku*, e a parte de canto e dança ficou conhecida como *Nô*. Primeiramente danças eram realizadas entre as peças de *Nô*, mas então foram introduzidas intervenções cômicas faladas, que levaram o nome de *Kyogen*. São farsas que estabelecem interlúdios de contraste cômico com as convenções solenes e formais do teatro *Nô*. Satirizam de maneira suave e indulgente as fraquezas humanas e no passado serviram para introduzir os primeiros aspectos de crítica social. (CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul e SENDA, Akihiko. *A Guide to Japanese Stage*. New York: Kodansha International, 2005.)

do narrador chamado de *Ai*. Os atores de *Nô* se dedicam a um único personagem e seu desafio é aprimorá-lo ao longo da vida.

No teatro *Nô* os movimentos são todos estilizados e definidos. Em alguns momentos os movimentos são bem sutis e em outros bastante vigorosos. Ao invés de maquiagem, belas máscaras e de fortíssima expressão são utilizadas geralmente pelo *Shite* ou *Tsure*.

A beleza e a expressividade das máscaras, bem como os detalhes, a combinação das cores, a riqueza da textura dos trajes conferem ao teatro *Nô* um impacto visual muito grande. Todos os personagens retratados – sejam eles ricos ou pobres, velhos ou novos, homens ou mulheres – são dotados de uma beleza extraordinária.

O palco utilizado no teatro *Nô*, não utiliza cortina em sua parte frontal, e os bastidores são ligados à parte central do palco por uma ponte, que é por onde os personagens entram e saem de cena. Primeiramente esses palcos ficavam ao ar livre, mas a partir do século XIX passaram para locais fechados. Os espetáculos de *Nô* contam com acompanhamento instrumental e sonoro bem como com a presença de um coro, e o espectador é instigado a usar sua imaginação ou decodificar algumas convenções gestuais e relacionadas ao tempo e ao espaço.

É no Período Edo que o teatro *Nô* atinge a forma que permanece substancialmente inalterada até os dias de hoje. O Período Edo (ou Era Tokugawa), que se estendeu de 1603 a 1868, foi um importante período da história do Japão, marcado pelo governo do Xogunato Tokugawa. Após um longo período de guerras internas o país conhece anos de estabilidade, mas também de isolamento e de aversão ao estrangeiro. Durante o Xogunato, senhores feudais e samurais tornaram-se grandes patrocinadores do teatro *Nô*, que era a forma favorita de arte das elites.

Nesse período, o comércio exterior é restrito ao mínimo; a saída de japoneses e a prática do cristianismo são proibidas; estrangeiros são impedidos de entrar no país. A sociedade passa a ser dividida em quatro classes principais: samurais, camponeses, artesãos e comerciantes. Além dessas existiam outras de menor expressão numérica como nobreza e o clero. Abaixo dos

artesãos e dos comerciantes havia ainda os chamados de *eta* e *hinin* – que tinham profissões que quebravam tabus budistas. *Eta* (“sujeira”) eram açougueiros, curtidores, e agentes funerários. Os *hinin* (“não humanos”) serviam como guardas da cidade, limpadores de rua e carrascos. Outro grupo era o dos artistas e prostitutas. Além da rígida divisão em classes, o Período Edo se caracteriza fundamentalmente pelo forte respeito à hierarquia; difusão da conduta samurai e da ética confuciana; e pela preservação e desenvolvimento de uma cultura genuinamente nacional.

O desenvolvimento econômico do Período Edo incluiu a expansão significativa do comércio – e da classe dos comerciantes -, além de um alto nível de urbanização. As populações urbanas passam a buscar divertimento, e testemunha-se o florescimento das artes: música, teatro, poesia e literatura. A prosperidade de comerciantes e permitia que não somente as classes sociais mais privilegiadas tivessem acesso à produção cultural.

Desenvolvida inicialmente com base na cultura medieval, a cultura do período Edo é promovida pela classe dos samurais, em especial pelo xogum. Assim, a cultura progride sob a orientação e proteção do xogunato e dos feudos mais prósperos, que amparavam financeiramente artistas e cientistas de modo que estes pudessem se dedicar a suas pesquisas e criação artística. O Período Edo vai se caracterizar por fases de maior ou menor expansão das atividades culturais, e a influência estrangeira só se intensifica no final do período.

No século XVII, na província de Isumo, a atriz Okuni desenvolve a dança popular *Kabuki*<sup>7</sup>, originalmente representado por mulheres. Apesar do grande apelo popular, logo é proibido pelo xogunato Tokugawa sob a alegação de corromper os bons costumes, ficando restrito à representação por jovens do sexo masculino. Essa forma de *Kabuki* sofre igualmente

---

<sup>7</sup> O teatro *Kabuki* vem se mantendo na linha de frente da cultura popular japonesa por quase quatrocentos anos. Alguns dos trabalhos existentes têm sua origem no século XVII, e se caracterizava por mulheres que dançavam com ousada sensualidade, mas a maior parte do repertório foi escrito e encenado nos séculos XVIII e XIX. Esse tipo de teatro chegou a ser proibido pelo governo e, depois sua liberação, os espetáculos passaram a ser encenados por homens que se travestem de mulher. Os estilos de performance variam entre os dramas mais antigos e estilizados e peças mais realistas que retratam a vida no Japão feudal. Alguns trabalhos são essencialmente dança e outros têm forte presença de diálogo, no entanto a maioria se caracteriza pela combinação dos dois. A maior parte das peças *Kabuki* do repertório clássico são realizadas com acompanhamento musical, esteja ele dentro ou fora de cena. Os espetáculos combinam realismo e formalismo, música e dança, mímica, figurinos e maquiagens exuberantes, resultando numa experiência de forte apelo sensorial. (CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul e SENDA, Akihiko. *A Guide to Japanese Stage*. New York: Kodansha International, 2005.)

censura, e em meados do século XVII o *Kabuki* volta a ser encenado, representado apenas por homens.

O padrão de interpretação teatral se aperfeiçoa com muita rapidez e os artistas desenvolvem uma técnica extremamente aprimorada, atingida através de longo treinamento. Ao passo que o apelo erótico começa dar lugar a uma dramaturgia mais densa, a habilidade interpretativa do ator torna-se o elemento central do *Kabuki*. O treinamento do ator de *Kabuki* tem início na infância e compreende o estudo de danças e músicas japonesas. Essa necessidade de dedicação, somada a veneração do Japão feudal à instituição da família, fez do sistema familiar um requisito essencial na transmissão da técnica.



Kabuki. Fotos extraídas do livro: Kabuki

Entre os elementos de maior importância, cabe fazer referência à noção de *kata*, que é a estilização gestual convencionalizada de acordo com a tipologia dos personagens,

transmitida através de gerações. Embora se baseiem na observação do cotidiano, a simbolização cênica e seus movimentos mais próximos da dança do que da ação, afastam a possibilidade de uma identificação dos *katas* com os gestos do dia-a-dia.

O aspecto vocal da encenação, cuja forma não natural de falar aproxima-se os diálogos do canto corrobora com o aspecto gestual, e o desenrolar das ações dos atores adquirem um ritmo que os aproxima de um movimento estilizado de dança.

Outro elemento fundamental é o *mie*, recurso que consiste numa pausa do ator, em certos momentos culminantes do espetáculo, em uma atitude pictórica, mantendo os olhos estrábicos mirando fixamente a plateia.

A cenografia promove vigorosos efeitos visuais e o palco projeta-se para o meio do público que o circunda pelos três lados. Um traço marcante do *Kabuki* é sua intimidade com a plateia, que fica clara com o advento do *hanamichi* (“hana” — flores; “nichi” — caminho), usado para as entradas e saídas dos atores. É nessa mesma plataforma que, cenicamente, dão-se as ênfases nas poses *mie*, nos monólogos e nos diálogos mais importantes.

A beleza estatuária dos *mie*, a exuberância cromática do cenário, sua grandiosidade, bem como uma impressionante reconstituição de paisagens e lugares, tornam o *Kabuki*, antes de tudo, um espetáculo caracterizado pela forte visualidade. A música se constitui como um elemento estético de grande relevância, criando não só toda uma atmosfera no palco, mas servindo como motivo condutor do espetáculo.

Outra importante manifestação cultural que se desenvolve no Japão do Período Edo é o *Bunraku*<sup>8</sup>. No Japão há uma tradição muito antiga em que alguns viajantes contadores de

---

<sup>8</sup> A palavra *Bunraku* deriva do nome de um famoso manipulador de bonecos, Uemura Buraku-ken (1737-1810). É a combinação de três elementos: a manipulação de bonecos, a récita *jojuri* e o acompanhamento musical. Embora *Bunraku* seja o nome mais conhecido no ocidente, o termo mais antigo *ningyo jojure*, que se refere a combinação de contação de histórias, música e teatro de bonecos, que se tornou popular a partir do século XVII e entrou em declínio a partir da metade do século XVIII. Os bonecos são manipulados por três homens: o titereiro principal manipula a cabeça e o braço direito. O braço esquerdo e as pernas do boneco ficam a cargo dos outros dois manipuladores. Participam da apresentação também o recitador do *jojuri* e o músico do *shamisen*. (CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul e SENDA, Akihiko. *A Guide to Japanese Stage*. New York: Kodansha International, 2005.)

histórias usavam o *biwa* (instrumento de cordas japonês cuja origem está em um alude chinês chamado Pipa) como acompanhamento musical. Do mesmo modo havia também manipuladores de bonecos que viajavam pelo país. Não se sabe ao certo quando estas duas formas artísticas se fundiram, mas o *Bunraku*, na forma em que é conhecido atualmente, teve início em 1684, quando Takemoto Gidayu (1651-1714) – conhecido por criar o estilo de narração cantada utilizada no teatro de marionetes no Japão – abriu seu próprio teatro em Osaka. Ele começou sua carreira como um narrador coadjuvante, mas em pouco tempo tornou-se famoso e, em 1684, decidiu expandir e fundou o seu próprio teatro, sendo ajudado por Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) – o mais famoso dramaturgo de *Kabuki* e *Bunraku* na história japonesa.



Bunraku. Fotos extraídas do livro: A Guide to Japanese Stage

Até então, Chikamatu Monzaemon era conhecido por seu trabalho junto ao *Kabuki*. Tendo sido apresentado ao *Bunraku* por Gidayu, Chikamatsu trabalhou como uma espécie de elo entre o velho-estilo do *Joruri* – forma narrativa muito popular no Japão – e o *Bunraku* atual. Ao mesmo tempo em que mantinham o teor fantástico de alguns contos antigos, os dramas de Chikamatsu giravam, geralmente, em torno dos conceitos confucianos sobre a

importância da lealdade e a tragédia que acomete aqueles que seguem alguns preceitos cegamente.

*Bunraku* é o nome usado geralmente para identificar o *Ningyo-Joruri*, que literalmente significa bonecos e narrativa com o acompanhamento do instrumento musical *shamisen*. No *Bunraku* dá-se vida a uma figura inanimada, explorando a expressividade que um ator jamais poderia atingir por conta das limitações de seu próprio físico. Na tradição do teatro japonês, o traje e a máscara, ambos na cor preta, são considerados invisíveis pelos expectadores e nada representam no palco. Os três manipuladores não dizem nenhuma palavra, apenas se concentram na figura do boneco. Todo o enredo, história e diálogos são contados por um narrador, ao som do *shamisen*. O *Bunraku* observa seu declínio a partir de meados do século XVIII. Ainda no Período Edo, o *Kabuki* se torna a forma mais popular de teatro e sobrepuja o teatro de marionetes como diversão de massas.

Já no início do séc. XIX, uma série de fatores, dentre eles falhas administrativas, o enfraquecimento da agricultura – que perde espaço para o comércio – e a pressão para a reabertura dos portos, levam a crise e a debilidade dos Tokugawa. O fim da Era Tokugawa é oficializado em 1867, quando o décimo quinto Xogun abdica do poder.

## **1.2 O movimento de ocidentalização do teatro japonês**

Na segunda metade do séc. XIX os japoneses testemunham o início de uma política de reabertura. A partir de 1868, com a ascensão do Imperador Meiji, tem início a chamada Restauração Meiji (1868-1912), período caracterizado por uma ampla restauração no país. Não cabe nesse estudo tentar abarcar, mesmo que resumidamente, a o que foi a Restauração Meiji – dada a sua amplitude e o alcance das mudanças que provocou na história do Japão –, restando apenas destacar alguns pontos fundamentais. A liberdade religiosa e a igualdade social são avanços políticos; os feudos são extintos, e surgem as prefeituras. O Japão passa por uma intensa industrialização e abre suas portas para uma verdadeira invasão ocidental. O país passa por grandes conflitos bélicos e em 1910, os japoneses ocupam a Coreia.

Durante a Restauração Meiji, ao mesmo tempo em que o Japão deixa sua condição feudal para iniciar um processo de modernização, o país passa a enfrentar também o desafio de encontrar novas maneiras de se relacionar com o mundo ocidental. O imperador enfatiza a necessidade de manter relações amistosas com países estrangeiros e buscar conhecimento em outras partes do mundo.

São criados o exercito e a marinha de guerra, seguindo modelos europeus, e, embora se tenha introduzido a divisão dos três poderes (legislativo, executivo e judiciário), o que se testemunhou foi um regime altamente autoritário, mas que promoveu transformações radicais na ordem política, social, econômica e cultural do país. As diferenciações entre as classes passam a ser mais nominais, na medida em que agora já se mostra possível a qualquer súdito a ascensão a altos cargos do império. Os líderes do novo regime incentivam a adoção de costumes ocidentais; e a assimilação da ciência e da tecnologia constitui a base do progresso nacional na era Meiji.

O imperador Meiji morre em 1912, e sob o governo de seu filho Taisho o Japão entra na Primeira Guerra Mundial, mas sua participação fica restrita à Ásia. Após o conflito, o país enfrenta forte crise econômica, agravada pelo terremoto de 1923. Em 1926 sobe ao trono o imperador Hirohito, filho de Taisho, e os militares passam a defender a ideia de que só a conquista de novos territórios poderia tirar o país da crise.

Já no que tange a cultura, a Restauração Meiji caracteriza-se por herdar algo da cultura feudal ao mesmo tempo em que se apropria em larga escala dos produtos culturais do ocidente, criando, a partir dessa fusão, uma nova cultura em prol da adequação que tanto almejavam a uma sociedade capitalista moderna.

Contudo, as profundas transformações ocorridas no período Meiji não destruíram as raízes da cultura tipicamente japonesa. No que diz respeito às artes cênicas, as manifestações tradicionais – nesse trabalho consideraremos o *Bunraku*, o *Kabuki* e o *Nô* – mantêm suas características; o primeiro mais popular e os dois últimos mais apreciados pela elite. Por outro lado observa-se também o desenvolvimento de um teatro baseado nas encenações e na dramaturgia ocidental.

Em 1941, o Japão ataca a base americana de Pearl Harbor e entra na Segunda Guerra Mundial. Em 1945, ainda em meio ao conflito, os Estados Unidos lançam bombas atômicas sobre as províncias de Hiroshima e Nagasaki, tragédia que leva à rendição do Japão. O país é ocupado pelos americanos (1947-1952), e passa a ser uma monarquia constitucional, governada por um Parlamento.

Durante o período do pós-guerra, o Japão é atingido por uma profunda depressão. O país ficou destituído de sua indústria bélica, então fundamental para a economia japonesa. Porém, por ocasião da Guerra da Coreia, em 1950, os EUA se veem obrigados a firmar um tratado com o Japão, que pode então voltar a exportar armas e cede seu território para bases americanas. Assim o país pode retomar e intensificar seu processo de industrialização e desenvolvimento tecnológico, que anos depois faria do Japão uma das principais potências econômicas do mundo.

Já durante o Período Meiji as tradições japonesas foram sendo abandonadas para dar lugar aos costumes ocidentais. “Vestimentas (como a própria roupa do imperador), hábitos alimentares, cívicos e culturais ocidentais foram sendo introduzidos no dia-a-dia dos japoneses.”<sup>9</sup>. É durante esse período que surgem nas artes as primeiras renovações.

Data da década de 1880 a origem do *Shinpa* (ou “Escola Nova”): uma forma de teatro caracterizada pela introdução de elementos ocidentais, pelas narrativas melodramáticas e pela presença de atores jovens e ativas que não haviam sido formados pela tradição. Suas raízes se encontram no teatro de propaganda e agitação promovido por membros do Partido Liberal que desejavam promover no teatro histórias mais contemporâneas e realistas, em contraste com a chamada “velha escola”, o *Kabuki*. No entanto, o sucesso alcançado pelo *Shinpa* no início do séc. XX revelou um teatro ainda próximo das formas tradicionais.

No início do séc. XX surge um novo gênero teatral no Japão, o *Shingeki* (ou “Novo Drama”) – responsável pelo retorno das mulheres ao palco e pelo desenvolvimento de uma literatura dramática baseada na tradição textocêntrica ocidental e no drama psicológico. O *Shingeki* se estabelece como reação ao *Kabuki* e ao *Shinpa*, e torna-se a forma teatral dominante

---

<sup>9</sup> NUNES, Sandra Meyer e COIMBRA, Pedro H. P. F. Gramática dos pés: vetores que unem tradição e inovação. *Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica da UFSC*. Santa Catarina: UFSC, p.1-6, 2009, p.2.

no Japão. Os artistas que estão na origem do *Shingeki* dedicaram-se a encenar peças europeias e poucas japonesas, estas sob a influência do naturalismo e do simbolismo, muitas vezes restringindo-se a tentar imitar modelos ocidentais de interpretação.

Entretanto, embora o *Shingeki* se constituísse numa reação à estilização do *Kabuki*, ainda assim dependia dos atores treinados nessa técnica. Osanai Kaoru<sup>10</sup>, um dos fundadores do “Novo Drama” considerava necessário destruir os padrões do *Kabuki* de modo a criar um teatro novo e independente. Para tanto se fazia necessário entrar em contato com novos modelos de encenação e de atuação. Osanai chega a viajar para Rússia, em 1912, para conhecer pessoalmente o *Teatro de Arte de Moscou* e assistir o trabalho de Stanislavski. Conta-se que ele se esmerou em anotar detalhadamente as observações e os procedimentos de Stanislavski para posteriormente aplicá-los em sua companhia.

Mas é ao final da Segunda Guerra que o Japão se rende definitivamente a influência ocidental. Segundo Carrunthers<sup>11</sup>, o fim da Segunda Guerra representou uma espécie de “segunda abertura” para o país, emprestando novo fôlego a lógica da ocidentalização progressiva presente em todos os setores da cultura e da sociedade japonesa.

O teatro japonês passa por uma rápida transição: afasta-se das formas tradicionais como o *Nô*, o *Kabuki* e o *Bunraku* – pautadas na visualidade, na musicalidade, na forte estilização e no teor simbólico, que reúnem dança e representação, canto e narrativa, e tratam de personagens ancestrais e divindades –; para aproximar-se de um teatro ocidentalizado, aqui entendido por encenações caracterizadas pelo textocentrismo, e pela dramaturgia de caráter psicológico e realista por excelência.

---

<sup>10</sup> Kaoru Osanai (1881-1928) foi um diretor, ator e dramaturgo do naturalismo japonês que desempenhou um papel central no desenvolvimento do teatro japonês moderno. Graduado na Universidade de Tóquio, Osanai fundou o Teatro Livre (Jiyu Gekijo) com Ichikawa Sadanji, em 1909, e encenou traduções de Ibsen, Tchekov, e Gorky. Nessas empreitadas ele experimentou os limites de fazer teatro realista com os atores do teatro *Kabuki*. Depois de viajar para a Rússia na década de 1910, ele ajudou a fundar o Teatro Pequeno de Tsukiji, em 1924, e continuou a influenciar o teatro *Shingeki* no Japão. Ele também desempenhou um papel importante na história do cinema, quando ele foi contratado, em 1920, para dirigir uma escola atores. Ele ajudou a produzir e apareceu em *Almas na estrada*, uma obra inovadora do cinema japonês, e ajudou a trazer a tona nomes importantes do cinema como Minoru Murata, Ushihara Kiyohiko, Ito Daisuke, Yasujiro Shimazu, e Suzuki Denmei. Ele também ensinou na Universidade de Keio e ajudou jovens escritores como Jun'ichirō Tanizaki.

<sup>11</sup> CARRUNTERS, Ian e YASUNARI, Takahashi. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Já a partir da década de 30 surge no Japão um novo movimento teatral, influenciado pelo marxismo, interessado em discutir as questões do proletariado e passar mensagens políticas. Essa tendência atinge o paroxismo após a derrota na Segunda Guerra. A rejeição à ocupação militar norte-americana (1945-1952) e aos cânones modernos se manifesta nas filiações partidárias e na busca por uma renovação estética. O que se observa no Japão – então um país expansionista derrotado e invadido após a Segunda Guerra –, é que as formas de teatro tradicionais pré-guerra são postas em xeque diante do processo de ocidentalização e do engajamento político.

A despeito da política anticomunista norte-americana, o avanço dos partidos comunista e socialista impulsionou o desenvolvimento do *Shingeki*, que passa a ser amplamente utilizado como instrumento de propaganda marxista após o fim da Segunda Guerra.

No entanto, de acordo com Carrunthers<sup>12</sup>, o *Shingeki* acaba por se transformar numa forma ortodoxa que se recusa a discutir as próprias contradições. Uma dessas incoerências é seu próprio caráter esquerdista, já que a prosperidade econômica da década de 60 faz com que motivações políticas sejam deixadas de lado. Carrunthers acredita que – além de não estabelecer uma estética própria acerca da identidade ontológica do ator – a hipocrisia política, o caráter elitista e a negação completa das formas tradicionais afastaram o *Shingeki* da sensibilidade e da cultura popular.

Contudo, nos anos 60, um clima de mudança atinge todo o mundo. Ocidente e Oriente passam por profundas transformações quando são afetados pelo chamado movimento de contracultura. Tal movimento questionava os valores instituídos. Pensadores e artistas de todo mundo se mobilizaram no objetivo de romper com pensamentos e comportamentos da cultura então dominante

O Existencialismo de Sartre pode ser considerado um precursor da contracultura, já na década de 1940, com seu engajamento político, defesa da liberdade, seu pessimismo pós-guerra, um movimento filosófico, anterior ao movimento basicamente artístico e comportamental da *Beat Generation*, nos EUA dos anos 50, que resultaria no movimento *Hippie*,

---

<sup>12</sup> Idem

nos anos 60, símbolo da contracultura no Ocidente, e cujo marco histórico foi o *Festival de Woodstock*, em 1969. A influência de grupos como o americano *Living Theatre* e uma série de questões relacionadas ao teatro, à contracultura, à vida comunitária, ao questionamento da palavra como centro da atividade teatral e à valorização do corpo e do êxtase como elementos cênicos passam a fazer parte de novas propostas e peças encenadas.

No mundo oriental o movimento de contracultura também teve muita força. No Japão, o *Angura*, como era chamado, propõe uma atitude de crítica social diferente da prática política da esquerda tradicional. No que se refere às artes cênicas, o teatro *Angura* nasce principalmente como forma de manifesto antiamericano, surge dos movimentos estudantis engajados na resistência contra a renovação do Tratado de Segurança entre Japão e EUA nos anos 60. Era um laboratório de experiências, cuja função principal era o protesto e a realização de experimentações de vanguarda. Surge o *Shogekijo* (Movimento do Teatro Pequeno), que representava uma alternativa para os novos artistas que queriam representar no teatro contemporâneo, mas até então não tinham outra opção se não entrar em grandes companhias de *Shingeki* e representar em moldes realistas e naturalistas. Começaram a surgir pequenas companhias teatrais lideradas por estudantes, que buscavam novas formas de expressão, e desejavam criar um teatro contemporâneo verdadeiramente japonês.

Algumas características do teatro desenvolvido pelo Movimento do Teatro Pequeno: uso de espaços não convencionais; valorização da presença física do ator; preocupação com a relação palco-plateia; ênfase no aspecto sensorial; fragmentação da narrativa e influência do Surrealismo e do Teatro do Absurdo; busca por uma identidade cultural; retorno as tradições e procura por novas pontes com o ocidente; tentativa de ultrapassar as diferenças culturais.

Como exemplo de manifestação artística desenvolvida no espírito da contracultura, podemos citar o *Butoh*. Concebido inicialmente como *Ankoku Butoh*, ou *dança das trevas*, ele surge no final dos anos 50, também como reação artística aos efeitos da bomba atômica e a humilhação pela rendição na Segunda Guerra. O *Butoh* empresta elementos das danças japonesas e ocidentais – principalmente da dança moderna expressionista alemã.

Considera-se o nascimento do *Butoh* a apresentação do espetáculo *Kinjiki*, em 1959, uma peça curta, sem música, onde um garoto (Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno) simula

sexo com uma galinha e é observado e atacado por um homem (Tatsumi Hijikata). Desde então *Butoh* tem seu caráter de choque, provocação, erotismo, violência, catarse e mistério. Bem coerente com o espírito da contracultura dos anos 60, o *Butoh* propõe libertar a dança de definições convencionais de modo a expandi-la ao mesmo tempo em que a aproxima de suas origens rituais.

O primeiro coletivo de artistas de *Butoh* foi formado por Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Mitsutaka Ishii e Akira Kasai. Este grupo se manteve unido por alguns anos. Ohno e Hijikata ganharam o mundo, popularizando e aperfeiçoando a dança a partir do final dos anos 70. A primeira apresentação de *Butoh* na Europa aconteceu em 1978. O Brasil só tomou conhecimento da dança nos anos 80, através de Kazuo Ohno, então um senhor do mais de noventa anos.

Outro artista japonês fruto da contracultura e cujo trabalho ganhou repercussão mundial é do ator Yoshi Oida. Oida, treinado desde pequeno no estilo clássico de *Kyogen*, após concluir a sua formação como ator procurou uma maneira de romper com as formas fixas características do teatro japonês. Em meio a efervescência dos anos 60, conheceu Peter Brook em 1968 por ocasião do festival Teatro das Nações. Encontrou nele um mestre, e sob sua orientação foi capaz de desenvolver caminhos próprios na sua atuação.

A trajetória artística que o levou do Japão para a Europa não foi fácil, pois treinado para reproduzir os *katas* do *Kyogen* teve muita dificuldade para se adaptar às improvisações propostas por Brook. Partiu para a pesquisa a partir do intercâmbio de ideias artísticas com outras culturas, aproveitando as viagens que fez pelo mundo na companhia de Peter Brook. Oida é exemplo de artista que, como Suzuki, ao seu modo buscou alcançar a síntese entre sua formação oriental e uma visão de vida ocidental, das artes e do teatro, e desenvolveu a capacidade de criar algo único, tanto em termos humanos quanto artísticos, e pode ser considerado hoje um dos grandes artistas da cena mundial. Ele mistura a tradição oriental do controle e dos gestos precisos e estudados com a necessidade do intérprete ocidental de caracterizar e expor as profundezas de sua emoção

É nesse contexto que, como homem de seu tempo e artista engajado no movimento da contracultura japonesa, Suzuki tem sua trajetória marcada pelo encontro e pela

busca de harmonia entre as tradições oriental e ocidental, dedicando-se a construir pontes que potencializem elementos das formas tradicionais no contexto teatral da contemporaneidade.

Suzuki valoriza características que, grosso modo, distinguem o teatro tradicional japonês do teatro pós-renascentista ocidental. A formação dos atores dá ênfase à dança, à expressão, à agilidade corporal e às habilidades vocais mais que à interpretação psicológica. Os figurinos e maquiagem são muito importantes e podem ser consideradas produções artísticas em si. A estilização estende-se ao movimento e mesmo as ações cotidianas são traduzidas transformam em danças ou gestos simbólicos.

O estudo dos escritos de Zeami a cerca do *Nô* deram a Suzuki alternativas técnicas e artísticas que o ajudaram a se afastar do *Shingeki*, e da simples reprodução de modelos ocidentais de teatro. Suzuki é fascinado pela força expressiva do teatro *Nô*. A combinação do canto, dos gestos e dos movimentos estilizados dos atores – que obedecem a regras corporais e musicais extremamente rígidas –, resultam numa estética extremamente refinada que ainda hoje é capaz de hipnotizar o público justamente por manter seu caráter ritualístico, que exige um comprometimento físico e energético extremo por parte dos atores.

Segundo Suzuki, no que diz respeito às formas tradicionais do teatro japonês, talvez apenas o *Nô* tenha mantido seu caráter pré-moderno. As vozes dos atuantes e o som dos instrumentos tocados no palco do teatro *Nô* são direcionados para a plateia sem o uso de amplificadores ou a sonorização mecânica. Os figurinos e máscaras das peças são confeccionados à mão, o palco é construído com base em princípios tradicionais de alvenaria, e mesmo hoje a utilização da eletricidade é sempre limitada ao mínimo. Sendo assim, o teatro *Nô* pode ser considerado a síntese do teatro pré-moderno, na medida em que se ocupa fundamentalmente em criar algo através da habilidade e do esforço humano.

Tanto o *Nô* quanto o *Kabuki* influenciaram a poética cênica de Suzuki tanto no que se refere a elementos cênicos nos quais ele se inspira quanto nos movimentos e gestos de seus atores. Ele busca nas formas tradicionais recursos que enfatizem a presença do atuante no palco através da máxima expressão de sua fisicalidade. Suzuki ao trabalhar com seus atores os incentiva a não tentar incorporar os personagens em seus aspectos psicológicos e focar sua

atuação na expressividade corporal, de modo que a fisicalidade seja o meio através do qual o ator possa dar vazão a sua própria personalidade de interprete e às particularidades do papel.

Suzuki inspira-se nos *katas*, nas caminhadas e nas imobilidades características do teatro *Nô* e os utiliza para enriquecer personagens lendários ou fantásticos presentes em suas encenações. Da mesma forma que tais elementos do *Nô* podem ser observados em suas encenações no que se refere a papéis de deuses, espíritos, quando se trata de personagens terrenos Suzuki empresta elementos do *Kabuki* como o *aragoto* – uso exagerado e dinâmico dos *katas*, dos movimentos e da fala –, e os *mies* – poses que o ator sustenta para compor seu personagem e que expressam o auge da sua emoção. Além da gestualidade e da visualidade, Suzuki também buscou nos textos do *Kabuki* material para seus dramas de colagem característicos de seus espetáculos no final dos anos 60 e início dos anos 70, quando primava por mesclar textos antigos e tradicionais japoneses com a dramaturgia contemporânea.

É correto assim dizer que Suzuki explora as características do teatro tradicional japonês que enfatizam a presença e a exuberância do corpo do ator em cena, e inspira-se na explosão sensorial dessas formas teatrais para compor suas encenações, investindo em figurinos extravagantes, na maquiagem que produz o efeito de máscaras dramáticas, na música e na dança.

Uma das convenções do teatro tradicional que Suzuki utiliza é a performance frontal. Tanto o *Shite*, no teatro *Nô*, quanto os atores principais do *Kabuki* usam o recurso de falar seus textos encarando a plateia de frente. Esse recurso é amplamente utilizado por Suzuki para dar ênfase a cenas importantes: o texto é dito para frente, de modo que expressão física do ator permaneça destacada aos olhos da plateia.

Outra característica do teatro tradicional que enfatiza a linguagem física e é utilizada por Suzuki para manter a atenção da plateia concentrada no ator é o investimento na narrativa e na virtuosidade do uso da voz, que deve explorar diferentes dinâmicas de volume, ritmo e tensão. Os atores devem se utilizar de todas as possibilidades de seus registros vocais para contar a história que estão narrando, envolvendo o público através das diferentes possibilidades expressivas das palavras.

Ao montar suas versões de tragédias gregas – onde tradicionalmente evita-se expor ao público as cenas de assassinato –, Suzuki inspira-se no *Kabuki* – em que as cenas de morte são parte do espetáculo – e recria tais momentos de violência de forma altamente estilizada, utilizando-se por vezes de movimentos de dança e acompanhamento musical.

A dança, elemento presente tanto no *Nô* quanto no *Kabuki* nas formas de teatro tradicionais, também é um elemento característico dos espetáculos de Suzuki, onde os personagens por muitas vezes se deslocam utilizando-se de movimentos coreografados inspirados em danças tradicionais. O acompanhamento musical também é utilizado por Suzuki para enfatizar a linguagem física em suas encenações, pois não está a serviço apenas de reforçar estados emocionais, mas principalmente para dar ritmo as cenas e potencializar o movimento dos corpos dos atores, além estabelecer transições de tempo e espaço. Suzuki mistura músicas modernas e tradicionais, e normalmente termina seus espetáculos com uma música popular escolhida de modo a reforçar o teor crítico de suas montagens.

O *Kabuki* e o *Nô* também levaram Suzuki à formulação da sua metodologia de treinamento que chamou de *gramática dos pés*, baseando-se em fontes históricas, artísticas e antropológicas. Estão presentes na poética de Suzuki a fisicalidade simbólica encontrada no *Nô* e no *Kabuki*, bem como elementos do treinamento estão ligados aos antigos rituais, danças e músicas xintoístas que originaram as artes cênicas tradicionais japonesas.

Em seu treinamento, Suzuki investe fundamentalmente na relação entre o ator e o chão, e busca através da conexão com o solo despertar no ator um maior entendimento e conscientização dos diferentes níveis de sensibilidades que existem dentro de seu corpo. Sua familiaridade com as formas do teatro japonês *Kabuki* e de *Nô* influenciaram fortemente a sua abordagem acerca da formação do ator. Isto pode ser visto na construção de seus exercícios, onde ele usa os princípios de disciplina e faz uma releitura de elementos encontrados no treinamento do ator de *Kabuki* e *Nô*.

Através da dedicação ao treinamento os atores alcançam altos níveis de força e energia, mas, acima de tudo, desenvolvem uma consciência corporal necessária para o ofício de atuar. Suzuki acredita que existem no corpo várias "camadas de sensibilidade", e a performance do ator está diretamente ligada ao seu esforço para conhecê-las.

Ele busca um ator que seja não só consciente do próprio corpo, mas também da sua interação com ambiente que se estende em torno desse corpo. Suzuki acredita que a chave para alcançar essa consciência está no trabalho sobre o movimento e particularmente na relação dos pés com o chão.



Treinamento. Fotos extraídas do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

Embora Suzuki se inspire nas formas tradicionais do teatro japonês para construir seu treinamento, seu objetivo não é copiar e sim recuperar a ênfase na fisicalidade presente no *Nô* e *Kabuki* e revitalizá-la.

Alguns de seus espetáculos contam com elencos formados de atores de diferentes nacionalidades, que por vezes falam em línguas diferentes numa clara aposta no poder da narrativa física, explorando a capacidade do corpo de produzir códigos e comunicar significados sem a necessidade de apelar para a palavra e investindo na força da comunicação gestual e simbólica. Além de reflexões estéticas, o plano ético e a discussão de conteúdos como religião, política, família e gênero constituem fator preponderante quando da escolha dos textos. Suzuki é conhecido por encenar espetáculos críticos e incisivos, tanto no que se refere à temática quanto ao tratamento estético, e mesmo sua opção por trabalhar textos clássicos da dramaturgia mundial está subsumida a possibilidade de contextualização e de discussão de questões da história japonesa e da condição do homem do nosso tempo.

A trajetória artística e a articulação dos principais elementos da poética de Suzuki é o tema tratado no próximo capítulo desse trabalho.

## 2. Produção artística: os elementos de uma poética e as implicações na atuação

Suzuki nasceu em 1939, em Shizuoka, numa família de comerciantes. O mais novo dentre três irmãos, teve contato com manifestações artísticas tradicionais como o *Bunraku* através do avô, cantor de *Gidayu*<sup>13</sup> – estilo narrativo musical. Recebeu do pai educação rigorosa e disciplinadora, e foi desde cedo apresentado também à música clássica e literatura ocidental.

Quando adolescente, mudou-se para Tóquio e entre 1958 e 1964 frequentou o curso de graduação em Ciências Políticas e Econômicas na Universidade de Waseda. Foi na universidade que Suzuki deu início a sua pesquisa teatral. Ele não teve educação formal em artes cênicas, mas trabalhou ativamente no grupo de teatro estudantil *Waseda Jiyu Butai* (Waseda Palco Livre), onde ingressou como ator. Logo assumiu a direção, mas manteve seu interesse pela atuação. O WPL foi criado nos moldes do teatro *Shingeki*, no que se refere aos aspectos políticos e artísticos. Sendo assim, Suzuki iniciou suas experimentações teatrais a partir de textos ocidentais naturalistas. Suas primeiras montagens incluíam produções de textos de Tchekov, Tennessee Williams, entre outros. Contudo, Suzuki desde o início se mostrou cético em relação à tentativa dos atores japoneses de imitar o modo de atuação ocidental. Enquanto alguns admiravam os atores ocidentais por sua capacidade, por exemplo, de chorar em cena, Suzuki já nessa época não considerava esse tipo de demonstração um sinal de boa atuação.

Sua vontade de expandir sua pesquisa para além do que propunha o *Shingeki* fez com que após três anos, em 1961, Suzuki fundasse sua própria companhia: *Free Stage Theatre Troupe*. Seu objetivo era poder investigar o teatro como linguagem artística, livre de propaganda política e voltado a desenvolver suas pesquisas sobre a arte da atuação. Entre 1961 e 1969, desenvolve uma fértil parceria com o dramaturgo Minoru Betsuyaku<sup>14</sup>, cujo traço estilístico não

---

<sup>13</sup> Gidayu, também conhecido como Takemoto, é o estilo de récita acompanhada por um shamisen desenvolvido pela Gidayu Takemoto (1651 - 1714), juntamente com os textos de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724). Muito embora a palavra Joruri se refira a todos os estilos de música narrativa teatral, quando a palavra Joruri é utilizada, ela geralmente se refere ao Gidayu, especialmente na área ao redor de Osaka e Quioto. Esta é a região onde a música Gidayu nasceu e onde ainda é forte.

<sup>14</sup> (1937 -) Dramaturgo absurdo japonês. Em 1961 Betsuyaku fundou o *Palco Livre* (Jiyu butai) com Tadashi Suzuki, o precursor do *Teatro Pequeno de Waseda* (Waseda Little Theatre). Seu texto *Elephant* (1962), um drama no estilo de Beckett e Ionesco, foi fundamental para libertar o drama contemporâneo japonês do realismo. Tanto o

realista e fortemente inspirado no Teatro do Absurdo e em Samuel Beckett se ajustava perfeitamente ao ideário de Suzuki.

Em 1966, a Cia estabelece sua sede no bairro de Shinjuko - famoso por atrair artistas da contracultura - e passa a se chamar *Waseda Shogekijo* (Waseda Teatro Pequeno). É a partir da fundação do WTP que o trabalho de Suzuki começa a ganhar algum reconhecimento, já que a crítica teatral japonesa da época começava a dar atenção e a valorizar espetáculos de teor experimental. A nova sede era mantida com recursos da própria companhia, e sua dimensão reduzida permitia apenas um pequeno palco. Na nova sede Suzuki promoveu com a colaboração de seus atores uma intensa pesquisa sobre o trabalho do *performer*. As limitações técnicas e de espaço estimularam Suzuki a direcionar suas pesquisas ao corpo do ator e sua capacidade de torná-lo expressivo. Em 1967 a atriz Kayoko Shiraishi entra para a companhia e dá início a uma parceria artística fundamental para o desenvolvimento das ideias de Suzuki sobre o ator em cena.

A partir da segunda metade da década de 1960, Suzuki voltou sua prática e sua reflexão teórica para a questão do desempenho do ator. Desafiou a doutrina *Shingeki* e sua inspiração stanislavskiana. Para ele, o maior erro do *Shingeki* era dar prioridade ao texto escrito, e considerar que o papel do ator era fundamentalmente transmitir os conteúdos presentes no texto de acordo com as intenções do dramaturgo. Suzuki por sua vez estava firmemente convencido de que a subjetividade de um evento teatral primeiramente residia no ator na medida em que tal evento se dá a partir da relação que se estabelece entre o ator e o espectador. Para ele, o ator – e não o texto – se constitui o cerne da expressão cênica<sup>15</sup>.

O trabalho do diretor japonês junto a seus atores levou-o a estimulá-los a criarem seus próprios textos, procedimento que ganhará força com a saída de Betsuyaku, em 1969. Foi

---

*Palco Livre* quanto o *WLT* produziram muitos dos seus melhores dramas, como *The Little Match Girl* (1966). Betsuyaku deixou o *WLT* em 1969 e desde então tem escrito para vários grupos importantes do teatro *Shingeki*. Seu estilo é austero, com diálogos discretos, irônicos e enigmáticos. Suas peças, que muitas vezes apresentam a relação de casais, pais e filhos, colegas, senhores e servos - muitas vezes focam a violência oculta sob a aparência de relações humanas normais. Obras representativas incluem *The Move* (1973), *The Legend of Noon* (1973), e *The Cherry in the Bloom* (1980). Betsuyaku é também um escritor de histórias infantis e roteiros para televisão e cinema

<sup>15</sup> SENDA, Akihiko Apud GOTO, Yukihiro. *The Theatrical Fusion of Tadashi Suzuki*. Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumm, 1989), pp. 103-123. University of Hawaii Press, p.106.

nesse período que Suzuki começou a utilizar o método de colagem<sup>16</sup> e técnicas surrealistas<sup>17</sup> para compor seus trabalhos, o que proporcionou uma interatividade ainda maior entre diretor e atores. Suzuki pôde trabalhar a partir das habilidades de Shiraishi, que chegou à companhia sem nenhum treinamento prévio, mas demonstrava desde o início um estilo de atuação forte e energético que poderia ser potencializado se canalizado e trabalhado propriamente. Suzuki acreditava que Shiraishi continha em si características essenciais às formas teatrais tradicionais japonesas, e assim voltou sua pesquisa para os textos do *Kabuki* e passou a refletir sobre como trabalhá-los a partir de novos processos criativos.

Na peça *Sobre as Paixões Dramáticas I*, produzida em 1969, Suzuki pode explorar e aprofundar as possibilidades expressivas físicas e vocais de Shiraishi, trabalhando a técnica de colagem a partir de textos tradicionais e modernos como *Esperando Godot*, *Cyrano de Bergerac*, além de referências do *Kabuki*.

O uso do recurso da colagem e o trabalho sobre fontes diversas se revelaram um terreno extremamente fértil para o aprimoramento técnico da atriz, bem como de Suzuki, que passa a ter sua evolução como diretor cada vez mais atrelada a função criativa de maestro e organizador da dramaturgia e da cena.

## 2.1 Sobre as Paixões Dramáticas II

---

<sup>16</sup> Segundo Patrice Pavis, A colagem dramaturgica está relacionada a “pesquisa de textos ou elementos de jogos cênicos de origens diversas: adições, na peça, de textos históricos, prefácios, comentários.” Embora a prática da colagem tenha sua origem na pintura, suas propriedades em artes plásticas “valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação). Em lugar de uma obra ‘orgânica’ e feita com um só pedaço, o dramaturgo cola fragmentos de textos oriundos de todos lados: artigos de jornais, outras peças, gravações sonoras, etc. (...) A partir de um metáfora/metonímia, determina-se o movimento de aproximação temática de pedaços colados ou aquele que as afasta umas das outras. Mesmo que estas se oponham em razão de seu conteúdo temático ou de sua materialidade, elas são sempre correlacionadas pela pesquisa sobre a percepção artística do espectador. Desta percepção, original ou banal, é que depende o bom resultado da colagem.” (PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.52.)

<sup>17</sup> Suzuki também se utilizava de uma técnica chamada *Depaysement*: uma justaposição alógica onde dois ou mais elementos separados são colocados lado a lado criando conexões novas e incomuns.

Na sequência de *Sobre as Paixões Dramáticas I*, o espetáculo *Sobre as Paixões Dramáticas II*, em 1970, foi o primeiro grande sucesso e a primeira produção de Suzuki a ganhar reconhecimento internacional. O espetáculo era uma colagem de uma série de cenas que se mostravam não passar de projeções fruto da mente de uma mulher louca, que em seus devaneios se transforma ela mesma em vários personagens. A peça era baseada na força expressiva de Shiraishi que interpretava a mulher louca – que por sua vez assumia outros papéis da dramaturgia clássica, incluindo a princesa Hanako-no-mae, personagem de um texto clássico *Kabuki* escrito por Tsuruya Namboku IV –, e era sua responsabilidade conseguir promover a clareza necessária para minimizar a confusão que poderia abater a plateia.

A peça foi ambientada em uma sala de confinamento, onde uma louca solitária lembrava fragmentos de inúmeras peças do passado, realizando-os um por um. Através da ficção do drama, as paixões que ela nunca foi capaz de satisfazer na vida real explodiam com uma força terrível. O efeito dramático deste jogo, ao mesmo tempo patético e grotesco, foi alcançado por meio do contraste entre o esplendor clássico da língua e o objeto da miséria da condição da mulher (...) ressuscitou os motivos emocionais tradicionais de vingança e paixão louca, evocou as antigas baladas sentimentais e as fanáticas canções militares consideradas tabus pelos intelectuais do pós-guerra, e colocou os holofotes sobre essas realidades vulgares como funções corporais.<sup>18</sup>

Em *Sobre as Paixões Dramáticas I e II* a abordagem de Suzuki era declaradamente centrada no ator e na investigação das raízes da atuação<sup>19</sup>. A peça não tinha compromisso em manter a fidelidade com os textos originais aos quais fazia referência. As cenas foram escolhidas pelos atores de acordo com suas necessidades subjetivas, e tudo podia ser

---

<sup>18</sup> SENDA, Akihiro. *The Art of Tadashi Suzuki*. In. SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.59.

<sup>19</sup> CARRUNTERS, Ian e YASUNARI, Takahashi. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.100

alterado ao longo dos ensaios. As falas podiam conter a sensação presente nos textos originais, mas a situação da peça era diferente, e assim as palavras bem como os próprios personagens, no caso de Shiraishi, eram os meios através dos quais a atriz demonstrava sua capacidade de se metamorfosear diante da plateia.

A performance de Shiraishi era descrita como extremamente energética, como se a atriz atingisse em cena uma espécie de nível alterado de consciência, um estado de possessão. A despeito do trabalho de Shiraishi gerar essa primeira impressão aos espectadores, sua atuação era calcada numa expressividade física minuciosamente controlada:

Pelo controle de cada um dos seus músculos, ela compõe várias máscaras com seu rosto, boca e testa, até mesmo com a própria pele, que são mais estranhas e mais poderosas do que maquiagem. Sua voz, puxada das profundezas de seu peito, rola na sua garganta, desliza para cima e para baixo, explode e irrompe em súbitos sussurros. O jogo musical e físico evoca a embriaguez de violência e assassinato.<sup>20</sup>

Para atingir em cena um resultado que causava tanta comoção, a atriz aliava capacidade técnica à consciência da importância de uma mulher interpretar papéis do teatro clássico japonês tradicionalmente levados à cena por homens, e através do viés da loucura criticar o preconceito sexual nas artes cênicas japonesas.

A performance arrebatadora de Shiraishi, a crítica social e a capacidade de Suzuki de concatenar diferentes elementos cênicos fez de *Sobre as Paixões Dramáticas II* um grande sucesso de público e crítica. As dimensões reduzidas da sede da WPT onde a peça foi apresentada também contribuíram para enfatizar o ambiente de fantasia e loucura e a intensidade física da atuação.

---

<sup>20</sup> Dizeres do crítico francês L.D. que escreveu uma crítica no jornal *Le Monde* por ocasião da apresentação de *Sobre as Paixões Dramáticas II*. In. ALLAIN, Paul. *The art of stillness*. Londres: Methuen Publishing Limited, 2002, p.149.



Sobre as Paixões Dramáticas II. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



Sobre as Paixões Dramáticas II. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

Depois da temporada em Tóquio, o espetáculo foi apresentado em Osaka e Quioto e, em 1972, Suzuki foi convidado por Jean-Louis Barrault para o que seria a primeira viagem internacional da companhia: participar do Festival Internacional do Teatro das Nações, em Paris. Foram apresentadas duas cenas do espetáculo, e o sucesso foi tanto que Suzuki foi convidado a apresentar o espetáculo na íntegra no Festival de Nancy, em 1973.

Em Nancy, Suzuki foi novamente aclamado. A atuação de Shiraishi ganhou destaque no festival. A atriz teve sua atuação reverenciada pela crítica, e Suzuki foi apontado como o “Grotowski japonês”<sup>21</sup>. As críticas que Suzuki recebeu na França elogiavam sua capacidade de transcender o que poderia ser considerado exotismo oriental e, sem perder as particularidades das referências japonesas, conseguir tratar de conteúdos universais, identificáveis pelos espectadores ocidentais. A forma como Suzuki se utilizou do recurso metalinguístico (trechos de peças dentro da peça) chamou atenção da crítica japonesa e europeia, pois, segundo observou Carrunthers:

envolvia paradoxalmente o uso de métodos de atuação e estruturas dramáticas tradicionais para transmitir uma condição moderna, subvertendo profundamente o realismo ocidental dentro do domínio da cultura tradicional japonesa. Mais espantosamente, o principal expoente dessa reciclagem era uma ex-auxiliar de escritório sem nenhum treinamento anterior nem em *Nô*, *Kabuki*, ou realismo stanislavskiano. Shiraishi se tornou tão famosa no Japão – e na realidade em todo o mundo – como uma atriz “shamânica” na tradição de Okuni (fundadora do *Kabuki*), que se tornou parte de um grupo que pode ser contado nos dedos de uma mão dos *performers* não tradicionais que até então haviam sido convidados para atuar com atores tradicionais de *Nô* e *Kabuki*<sup>22</sup>.

Ainda em 1973, Grotowski viajou ao Japão e assistiu aos ensaios da WTP. A visita rendeu a Suzuki o convite de apresentar o espetáculo novamente no Festival Internacional

---

<sup>21</sup> Le Point, n.31, Abril 23 1973, p.64

<sup>22</sup> CARRUNTERS, Ian e YASUNARI, Takahashi. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.115.

do Teatro das Nações em Varsóvia, em 1975, e na sede do Teatro Laboratório em Wroclow. Nessa ocasião, críticos poloneses também exaltaram a atuação de Shiraishi e compararam as habilidades técnicas da atriz àquelas de Ryzard Cieslak, então principal ator de Grotowski, considerado a personificação de sua pesquisa acerca da atuação. É possível afirmar que nessa época Shiraishi representava para Suzuki o mesmo que Ryzard para Grotowski; ambos colocavam em prática as aspirações de seus diretores acerca da atuação, e se mostraram figuras fundamentais na investigação e no desenvolvimento de suas poéticas cênicas.

É importante ressaltar também a importância de *Sobre as Paixões Dramáticas II* para a cena interna japonesa do pós-guerra. O espetáculo é uma investigação provocativa acerca de questões consideradas culturalmente dadas – como a posição da mulher na sociedade japonesa; a maneira como reconfigura elementos do teatro tradicional japonês; a alternativa que propõe ao *Shingeki*, e o estilo inovador que Suzuki imprime na encenação e no modo de atuação, através da figura de Shiraishi.

Essas primeiras experiências internacionais foram fundamentais na trajetória artística de Suzuki. Além de poder usufruir de um sempre produtivo intercâmbio com um grande número de artistas importantes da cena mundial, ele passou por uma experiência que se mostraria fundamental no desenvolvimento de seu trabalho artístico no futuro.

Conforme observa Yukihiro Goto<sup>23</sup>, no Festival Teatro das Nações em Paris, Suzuki fez duas descobertas importantes que mais tarde influenciariam sua trajetória artística. Uma delas está ligada a um novo conceito de espaço teatral e a outra a contemporaneidade da potência expressiva contida nas formas teatrais tradicionais japonesas, mais especificamente o *Nô*.

O festival aconteceu no *Théâtre Récamier*, uma velha casa residencial que o diretor francês Jean-Louis Barrault havia transformado em teatro. Suzuki, depois de assistir uma série de espetáculos neste teatro que poderia ser chamado de espaço não convencional, concebeu a ideia de incorporar ao seu trabalho o uso de espaços que possuem a própria história e que já foram habitação de pessoas reais:

---

<sup>23</sup> GOTO, Yukihiro. *The Theatrical Fusion of Tadashi Suzuki*. Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumm, 1989), pp. 103-123. University of Hawaii Press.

Minha experiência na França foi muito poderosa, e ao retornar ao Japão, eu nutria o sonho de construir um teatro similar ao de Barrault. Eu queria, primeiramente, me livrar de qualquer noção preconcebida do que um teatro deveria ser. Mas eu não queria um conceito novo chamativo, do tipo que poderia ser criado por um arquiteto. Eu sonhava fazer uso de um espaço em que pessoas tivessem vivido realmente. (...) Não seria esse, eu pensava, o ambiente certo para um teatro verdadeiramente contemporâneo?<sup>24</sup>

Esse foi o germen da empreitada que Suzuki assumiria quatro anos depois ao se mudar com sua companhia para um pequeno vilarejo nas montanhas chamado Toga-mura e ocupar uma velha casa de fazenda, assunto que será abordado na sequência.

A outra descoberta está relacionada com o espanto de Suzuki diante da potência expressiva contida na teatralidade tradicional quando assistiu a apresentação de um trecho de um espetáculo *Nô* levado a público pelo experiente ator Kanze Hisao. No Japão, normalmente os espetáculos *Nô* acontecem em palcos tradicionais, com seus quatro pilares e a ponte característica, mas Kanze teve de realizar sua apresentação numa pequena plataforma quadrada elevada com degraus por todos os lados e cercado por uma grande plateia. O espaço que a princípio não era apropriado foi, por outro lado, justamente o que chamou a atenção de Suzuki para o valor da imensa herança deixada pelas artes cênicas japonesas tradicionais. Acostumado a assistir espetáculos *Nô* apresentados da maneira tradicional, testemunhar tal desempenho fez Suzuki se dar conta da importância do treinamento rigoroso que preparou o corpo daquele ator de tal forma que todos os demais elementos, máscaras e figurino, ganharam uma nova dimensão. A repercussão do trabalho de Kanze em Paris foi excelente.

Suzuki podia dizer que conhecia de teatro *Nô*, pois já havia sido crítico de teatro tradicional. *Nô* e as outras artes tradicionais japonesas são comumente apresentadas sempre da

---

<sup>24</sup> SUZUKI, Tadashi. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1986, p.73.

mesma maneira, respeitando estruturas formalizadas e repetidas há muitos anos. É por isso que até essa ocasião Suzuki não vislumbrava o teatro tradicional capaz de ser permeado ou gerar novas possibilidades. Foi a apresentação de Kanze que mudou a visão de Suzuki e mostrou a ele que a tradição pode ser quebrada com êxito e essa transgressão pode ser responsável por enaltecer suas qualidades mais essenciais. A experiência em Paris foi o estopim das ideias que Suzuki desenvolveria a partir de então acerca do espaço e da importância de pensar a tradição e como ela se relaciona – ou pode se relacionar – com teatro praticado nos dias de hoje.

É claro que o *Kabuki* e o *Nô* não são utilizáveis como eles estão no teatro moderno. Contudo, ainda há conceitos e emoções esplêndidas no coração dessas formas, que podem ser desenvolvidos em um contexto moderno. (...) As formas novas e antigas de pensar e sentir não poderiam ser empregadas em alguma forma unificada de expressão teatral? (...) deve haver um meio de realmente fundi-las.<sup>25</sup>

Perceber as possibilidades de trabalhar sobre as expressões cênicas tradicionais japonesas trouxe a tona outras implicações que na época representavam uma grande mudança na visão de Suzuki acerca do alcance de seu fazer artístico. Se até então o trabalho sobre o ator era a questão fundamental de sua poética, ao retornar da França, Suzuki assume ainda mais o controle do processo criativo de suas produções. Ele decide encarar o desafio de encontrar meios para agregar a expressividade do teatro tradicional aos textos ocidentais também como forma de inserir seu teatro numa esfera de reflexão mais abrangente que abarcasse a situação sociocultural do Japão.

Suzuki acreditava que as formas de teatro no Japão – seja o *Nô*, o *Kabuki*, o *Shingeki* ou o teatro considerado alternativo ou de vanguarda – encontravam-se isoladas, cada uma com seus espectadores. Era necessário que tradição e modernidade conseguissem criar entre si uma unidade que permitisse que o teatro como um todo pudesse partilhar da reflexão acerca da

---

<sup>25</sup> SUZUKI, Tadashi. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1986, p.75

situação em que se encontrava o Japão, pois do contrário não seria possível para o teatro como linguagem e manifestação artística dar vazão a sua capacidade de contribuir com novas perspectivas. Para Suzuki, a investigação das compatibilidades e das contribuições possíveis entre o moderno e o tradicional se fazia urgente, pois do contrário o teatro japonês jamais exploraria seu potencial de comentador social.

O teatro é apenas um dos aspectos da situação da cultura em geral. Portanto, a questão mais importante para os artistas de teatro atualmente é perguntar que problema o Japão está enfrentando em geral. O teatro existe em estreita relação com o estado geral da cultura e da sociedade japonesa, e não podemos evitar essa questão ao nos engajarmos no teatro hoje em dia. Ou então, eu acredito, atividades teatrais não têm significado e função importante.<sup>26</sup>

Assim, muito embora a função pró-ativa e criadora dos atores se mantivesse no processo de ensaios, Suzuki, na medida em que passa a encarar seu teatro como meio de expressar suas ideias, entra num processo de tomar cada vez mais para si o controle do que seria produzido, a escolha dos textos e suas adaptações.

A busca por um palco universal, que combinasse a tradição e a modernidade, o regional e o global, e a construção das pontes que potencializassem o melhor de cada uma dessas influências passou a ser a motivação de Suzuki a partir de então. Ele volta ao Japão e inicia uma nova fase em seu trabalho, marcada pela busca de harmonia entre a palavra ocidental e o corpo oriental. Decide empenhar-se no estudo das formas teatrais tradicionais japonesas e da dramaturgia clássica ocidental.

Parte então para o desafio de pesquisar a possibilidade de estabelecer pontos de contato entre formas tradicionais como o *Nô* e o *Kabuki* e o antigo teatro grego. Suzuki se propõe a avançar em suas pesquisas para além da colagem e da intertextualidade e parte para a

---

<sup>26</sup> OOKA, SUZUKI, and NAKAMURA Apud GOTO, Yukihiro. *The Theatrical Fusion of Tadashi Suzuki*. Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumm, 1989), pp. 103-123. University of Hawaii Press, p.106.

investigação de um novo processo criativo: eleger um único texto, adaptá-lo e recontextualizá-lo tendo como base as artes performáticas japonesas tradicionais.

O novo caminho tomado por Suzuki incluía dedicar-se ainda mais a pensar o trabalho do ator; como e com que finalidade ele deve ser treinado para alcançar níveis de expressividade que dessem sentido às montagens contemporâneas de textos clássicos cujas fábulas e a essência mítica e arquetípica de seus personagens extrapolam o âmbito do indivíduo e da intersubjetividade. Fazia-se necessária a criação de um treinamento para os atores que materializasse suas reflexões acerca da atuação, proporcionando o suporte físico e vocal necessário para as produções que se seguiriam. O que ficará conhecido como Método Suzuki de treinamento será abordado no próximo capítulo desse trabalho.

## **2.2 O Vilarejo de Toga-mura**

Quando retornou ao Japão, Suzuki também se viu às voltas de resolver outra questão cujas implicações se mostrarão cruciais para sua trajetória artística. Após quinze anos em Tóquio, a WPT se viu às voltas com a necessidade de procurar outro local de trabalho. Obrigada a entregar o imóvel em que haviam estabelecido sua sede, a companhia – que não contava com subsídios governamentais e se mantinha basicamente dos recursos de seus membros –, não tinha como arcar com o custo de manter uma sede na capital.

Inspirado pelo que viu na Europa e estimulado pelas possibilidades criativas do uso de espaços não convencionais, Suzuki parte em busca de edifícios cuja arquitetura mantivesse um estilo tradicional. Primeiramente pensou em templos, castelos ou casas de fazenda. Logo desistiu das duas primeiras opções e foi procurando fazendas antigas que chegou a Toga-mura. É nesse vilarejo, distante três horas de Tóquio, que a WPT se estabelece a partir de 1976.

Eu soube que era possível pleitear uma casa adequada em Toga-mura. Não querendo deixar a chance escapar, viajei até Toga. Eu

lembro muito bem desse dia. Era doze de fevereiro de 1976. O lugar estava soterrado pela neve e a nevasca era forte. Havia cinco velhas casas de fazenda que não estavam mais em uso. Eu procedi as negociações no local para ficar com uma delas, que tinha precisamente as características certas para um teatro<sup>27</sup>.

Restrições financeiras tiveram um papel real e importante na mudança para Toga, mas o ato de estabelecer-se numa vila distante do centro urbano também foi motivado por sua vontade de construir seu próprio espaço e por seu desejo de encontrar um lugar que não tivesse sido originalmente construído para fins teatrais – desejo esse despertado após Suzuki ter conhecido o *Théâtre Récamier* de Jean-Louis Barrault.

Suzuki entende o espaço teatral não como apenas o palco, mas como tudo o que envolve o acontecimento teatral e a relação entre atores, plateia e ambiente que os circunda. Nesse sentido ele valoriza e considera fundamental dar atenção ao que antecipa o espetáculo. A atmosfera do ambiente que envolve o público deve prepará-lo para o evento teatral e retirá-lo da vida e das preocupações cotidianas; o resultado é uma plateia mais aberta e disponível para a experiência proporcionada pelo espetáculo.

Uma das razões de vir para Toga foi explorar como criar teatro em um espaço. A profundidade que se deve pensar sobre isso inclui o tipo de estrada pela qual o público chega, qual a experiência pela qual ele passa chegando lá, o que se vê, os seus arredores. Tudo isso são fatores para um artista. Ter controle sobre eles é vital para a minha forma de estilização.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> SUZUKI, Tadashi. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova York: Theatre Communications Group, 1986, p.73.

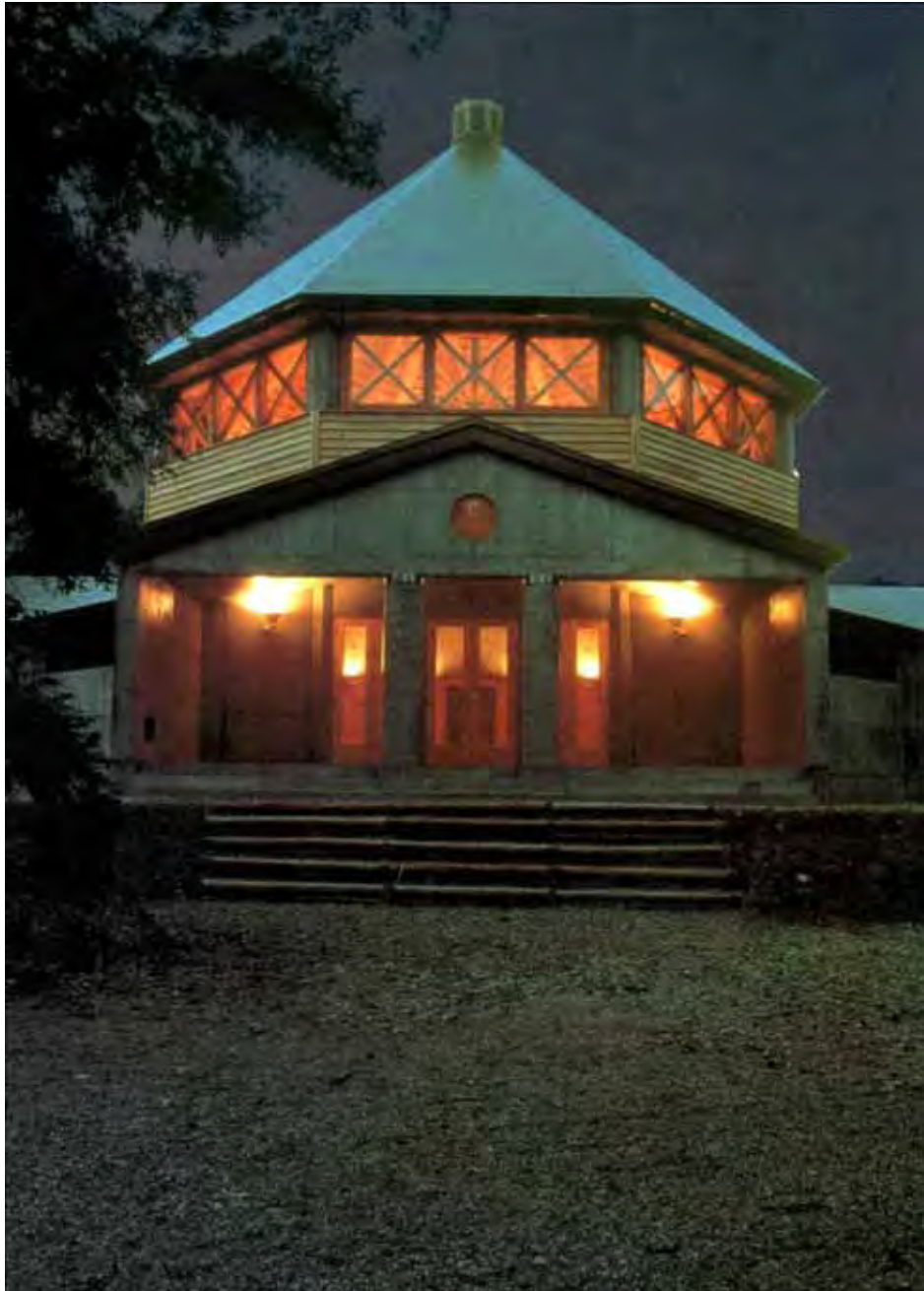
<sup>28</sup> SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.70.



Toga. Teatro ao ar livre. Fotos extraídas do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



Toga. Sanbo. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



Toga. Biblioteca/Estúdio. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

É interessante aqui fazer um paralelo com a abordagem que diretora francesa Ariane Mnouchkin dá ao espaço de sua sede. Contemporânea de Suzuki, fundou em 1964 o *Théâtre du Soleil*, junto com alguns colegas da Universidade de Sorbonne, como uma Sociedade Cooperativa Operária de Produção. Em 1970, a companhia fixa sua sede no Bosque de Vincennes, na chamada *Cartoucherie* – antiga fábrica de munição do exército francês, nos arredores de Paris. Desde então, o *Théâtre du Soleil* se transformou em uma das maiores companhias da França e do mundo. Similar à experiência de ir a Toga, assistir aos espetáculos na *Cartoucherie* é uma experiência que se parece com um ritual de peregrinação: a viagem de metrô, o ônibus colocado à disposição do público para o traslado da estação do metrô até os teatros da *Cartoucherie* e depois a chegada a um lugar em meio a um bosque e a visão do galpão com Ariane recebendo pessoalmente o público. Além de receber o público, ajuda a servir o jantar, e circula junto com os demais membros da companhia pelo espaço que prepara o público para assistir ao espetáculo, que se torna uma experiência sensorial e extracotidiana amparada pelo cuidado com o ambiente e pelo deslocamento do centro urbano.

A intenção de Suzuki quando estabeleceu residência em Toga também era colaborar com a descentralização das atividades culturais no Japão, embora tenha desenvolvido suas pesquisas também em outras cidades, inclusive próximas a Tóquio.

Suzuki devia ter informação, mas não faz referência acerca da iniciativa de outros nomes importantes do teatro mundial que a seu modo também fomentaram a descentralização do teatro para longe dos centros urbanos. É interessante aqui apontar para a experiência de Jerzy Grotowski, em cuja fase de trabalho conhecida como parateatral, na década de 1970, conduzia as atividades de seu Teatro Laboratório cercado pela floresta polonesa. Eugenio Barba, por sua vez, também fundou sua companhia – o *Odin Teatret* – em 1964, numa pequena cidade dinamarquesa. Só para ficar nesses exemplos, guardadas as peculiaridades de cada um, é possível observar que existia por parte desses artistas um desejo comum de quebrar com as estruturas convencionais – espaciais, sociais e econômicas. Contudo, é interessante observar que a ida para Toga não representava para ele uma reformulação de seu trabalho, e sim uma maneira de dar continuidade a sua pesquisa, e certamente não foi o único a explorar as possibilidades de manter um programa de treinamento para atores numa área rural e isolada. Contudo, sua ideia de isolamento não corresponde àquela de Grotowski, cuja intenção em sua fase parateatral era

manter seus atores aparte de um ambiente ou contexto artístico. Também diferentemente de Suzuki, que desejava transformar Toga num centro de referência para o teatro mundial, Barba investia no nomadismo de seu trabalho e na pesquisa a partir do contato com as comunidades pelas quais passava, e a sede de sua companhia era originalmente uma casa de fazenda por motivos estritamente econômicos.

Embora sem a ênfase dada por Barba, Suzuki também acredita que a prática artística será tanto mais bem sucedida quanto for seu envolvimento com a comunidade. Para enfatizar esse pensamento, em 1984, a Cia é rebatizada e passa a se chamar *Suzuki Company of Toga* (SCOT). Pensando sob esse ponto de vista, parece razoável concordar que essa integração é mesmo mais difícil nos grandes centros urbanos por problemas de espaço e infraestrutura – que resvalam em questões financeiras – além da pluralidade de manifestações e estímulos que cercam os moradores das grandes cidades e lhes dificultam o envolvimento mais vertical com um coletivo específico de artistas. Ao contrário essa relação tende a ser favorecida em locais mais isolados, onde a manutenção do coletivo de artistas depende da receptividade da comunidade local além de ter a chance de afetar o meio positivamente, promovendo a arte onde o acesso é mais reduzido e atraindo pessoas de fora, cujo trânsito tem o efeito multiplicador de gerar emprego e renda.

Contudo Suzuki com o tempo acabou por se abater pelas as dificuldades e limitações do isolamento rural, desistindo do sonho de manter uma comunidade teatral permanente e autossustentável em Toga. A população e, conseqüentemente, o público reduzido somado à dificuldade de acesso e ao clima rigoroso dificultaram a presença permanente da companhia no vilarejo, que atualmente, sem a movimentação dos festivais internacionais, abriga a companhia por espaços mais curtos de tempo, no verão.

Vale ressaltar também que a decisão de permanecer definitivamente em Toga não se apresentava desde o princípio, mesmo porque a companhia continuava a manter atividades e apresentar seu trabalho em espaços alugados em outras cidades. Em 1980, as condições financeiras já permitiam que mantivessem um estúdio em Tóquio para manter o trabalho durante o inverno e divulgarem seu trabalho na capital. Quando Suzuki decide deixar Toga, a prefeitura do vilarejo lhe oferece apoio financeiro para reformar e adequar às instalações, o que estimulou

Suzuki a permanecer e investir sua energia nas possibilidades que aquele espaço poderia oferecer e em como transformá-lo num centro teatral de referência internacional.

Desde a primeira apresentação que abrigou, em 1976, Toga evoluiu de uma velha casa de fazenda adaptada para um complexo teatral, que incluía teatros, escritórios, acomodações e edifícios utilizados por ocasião dos festivais internacionais que teriam início a partir de 1982 e se repetiriam anualmente até 1999, quando foi transferido para Shizuoka. Ao convidar artistas de todo o mundo para se apresentar nos Festivais Internacionais de Toga, Suzuki promoveu um poderoso intercâmbio artístico com figuras como Jean-Louis Barrault, Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Kanze Hisao, Ashikawa Yôko, Antunes Filho, entre outros.

É por ocasião da primeira reforma nas instalações de Toga que tem início a bem sucedida parceria com o arquiteto Arata Isozaki<sup>29</sup>. Ao planejar as reformas e construções das instalações em Toga, Suzuki e Isozaki tentaram integrar valores do teatro tradicional japonês com aqueles referentes principalmente aos palcos gregos e elisabetanos, principalmente no que se refere ao uso de ambientes ao ar livre e a promoção da proximidade e da integração entre palco e plateia. Empenharam-se em pesquisar as possibilidades de interação entre a tecnologia e o uso de espaços ao ar livre, bem como seu efeito na percepção do espetáculo por parte da plateia.

Em 1982 a reforma foi finalizada e a antiga casa de fazenda – ou *sanbo* – foi reaberta ao público. Agora o novo espaço teatral contava com uma antessala e um corredor que levava ao espaço de apresentação propriamente dito – este caracterizado por elementos inspirados na arquitetura e na atmosfera dos teatros *Nô*, aliados a materiais modernos como o alumínio preto que revestia o palco.

Posteriormente foi construído o anfiteatro, com apoio e financiamento da prefeitura. Inspirado no estilo dos teatros gregos ele fica localizado no meio de um lago e no meio do palco encontram-se dois pilares que, embora não tenham nenhuma funcionalidade aparente, lembram os quatro pilares que sustentam o teto dos palcos *Nô*. O espaço da plateia foi

---

<sup>29</sup> Arquiteto japonês nascido em 1931, em Kyushu, no Japão. Formou-se em arquitetura pela Universidade de Tóquio em 1954. A partir de 1963 começa a desenvolver seus projetos propondo a utilização de enormes infra-estruturas urbanísticas de alto nível tecnológico como forma de resolver os problemas das cidades atuais. O trabalho sobre os espaços teatrais e a parceria com Tadashi Suzuki serão oportunamente desenvolvidas nesse trabalho.

pensado para manter o público próximo da cena. Duas passarelas inspiradas nas *hanamishis* – elemento característico do palco do *Kabuki* – foram concebidas para explorar a dramaticidade das entradas e saídas dos atores. Sua arquitetura é incorporada pela paisagem da montanha, e o espaço permanece aberto para que seja possível observar o que há por detrás da cena; os aspectos técnicos do processo teatral ficam preferencialmente visíveis, conforme a vontade de Suzuki.

Embora Toga oferecesse diferentes possibilidades devido à peculiaridade de suas instalações, a cenografia dos espetáculos de Suzuki não variava por conta de o teatro ser fechado ou ao ar livre, na medida em que se mantinha básica e funcional, com poucas estruturas fixas. A arquitetura em si ou a natureza é a maior ênfase da cenografia. A atuação é apoiada pelo uso de objetos cênicos selecionados cuidadosamente por Suzuki dada sua potência simbólica, como cadeiras de rodas, guarda-chuvas, bandeiras, mesas, cadeiras, caixotes. Nos espetáculos realizados no *sanbo* materiais são por vezes pendurados e aliados à luz para criar efeitos e sombras de modo a explorar diferentes atmosferas.

É interessante também atentar como para Suzuki deve existir uma relação afetiva do ator para com o espaço. O sentimento de pertencer a algum lugar é muito importante para os atores, pois eles devem carregar consigo a memória e a sensação do espaço que lhes serve de inspiração. Esse espaço pode ser um modelo que o ator incorpora em qualquer outro lugar que ele vá. Essa é uma ideia que nutre Suzuki desde que assistiu Hisao Kanze reconstruir para si os elementos da arquitetura do teatro *Nô* no *Théâtre Récamier*, apoiando-se no que tinha internalizado após anos de treinamento.

Similarmente, os atores precisam despender um tremendo esforço de modo a promover mudanças em si mesmos e se adaptarem a espaços diferentes. Por conta dos atores *Nô* terem um espaço físico disponível para eles e que eles têm internalizados em seus corpos, eles se movem instintivamente em qualquer palco como se estivessem num palco *Nô*. O corpo do ator e o espaço revelam uma conexão mútua. Eu chamo um espaço assim conectado ao corpo do ator de *espaço sagrado*. (...) Meus atores devem ter uma espécie de casa espiritual que os permita entender quando eu lhes digo, ‘Esse palco é a casa real

de seu corpo. Qualquer que seja a forma ou a estrutura do palco no qual você seja chamado para atuar, essa casa permanece seu padrão, sua base, sua base de julgamento'.<sup>30</sup>

Suzuki valoriza a ideia de que o ator seja capaz de criar um espaço ficcional ou ritual e – através do domínio e da precisão de sua expressividade física angariada através de rigoroso treinamento –, possa imprimir um caráter simbólico a suas ações. É através do treino que o ator ganha a capacidade de transformar o espaço, e é primeiramente dele a responsabilidade e a capacidade de fazer do espaço de encenação um lugar sagrado. Para que o acontecimento teatral se dê em toda sua potência é fundamental que os atores, como acontece nos rituais, procedam de forma que eles mesmos e a plateia abandonem a vida ordinária e vivenciem experiências mais sutis e extracotidianas, resvalando na sensação do que Suzuki chama de *tempo sagrado*. Esse termo não se refere meramente ao tipo de tempo religioso gasto em visitas a templos e igrejas. O *tempo sagrado* proporciona uma ruptura no *tempo do mundo*, da vida que é levada como forma de hábito, ruptura essa absolutamente vital na vida do homem<sup>31</sup>.

Logo após a mudança para Toga, havia um boato em Tóquio que Suzuki pretendia registrar o WTP como uma organização religiosa, possivelmente para aproveitar benefícios fiscais. Na época, Suzuki explicitou a relação que ele mesmo fazia entre religiosidade e sua mudança para Toga:

Isso era uma piada, é claro, porque nós somos uma trupe de teatro, não uma organização religiosa. Mas o que estamos fazendo se aproxima de uma atividade religiosa. Todos os anos, no mesmo período em um espaço pré-determinado, passamos por certo ritual. A forma do lugar é predeterminada e, nesse espaço, o mesmo grupo se apresenta. É um espaço prescrito onde o imutável, o eterno pode ser introduzido, onde alguma coisa imutável pode ser realizada. (...) Como no *Nô*, apesar de que

---

<sup>30</sup> SUZUKI, Tadashi. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1986, p.91-92

<sup>31</sup> Idem, *Ibidem*, p.87-88

somos diferentes do *Nô*, a ideia era criar o nosso próprio espaço, único fixo, o nosso próprio espaço sagrado e purificado, onde a memória contínua do coletivo pudesse se dar. Isso é religião. (...) A jornada de oito horas de Tóquio à Toga é nada menos do que uma peregrinação a um ‘templo religioso’, onde ‘o imutável, o eterno’ aparece. Toga é um espaço sagrado.<sup>32</sup>

## **2.3 O início da incursão pelas adaptações de tragédias gregas**

### **2.3.1. As Troianas**

A partir de sua experiência internacional com *Sobre as Paixões Dramáticas II*, ficou mais claro para Suzuki seu objetivo de direcionar suas pesquisas para produções que capazes de atravessar barreiras culturais e que pudessem contribuir para ampliar a função das artes cênicas na sociedade. Assim, ao voltar da França, Suzuki se lança ao desafio de montar uma tragédia grega e a partir dela prosseguir na investigação das possibilidades de aproximação entre ocidente e oriente, tradição e contemporaneidade.

Eurípides parece ser o tragediógrafo grego favorito de Suzuki. Terceiro dos três grandes nomes da tragédia grega, chega em suas obras mais perto da vida ordinária do que Ésquilo e Sófocles. De um modo geral, os textos de Eurípedes tratam de situações de tensão emocional violenta, onde homens e mulheres são dominados por paixões e conflitos, e cuja fábula levanta questionamentos acerca da religião e da moral tradicional.

---

<sup>32</sup> SUZUKI, Tadashi Apud GOODMAN, David G. *The Return of the Gods: Theatre in Japan Today*. World Literature Today, Vol. 62, No. 3, Contemporary Japanese Literature (Summer, 1988), pp. 418-420 Published by: University of Oklahoma, p.419.

O texto escolhido por Suzuki para iniciar sua incursão pelas tragédias gregas foi *As Troianas*. A maneira como Eurípedes aborda as questões relacionadas aos horrores da guerra e a condição da mulher se mostraram adequadas a crítica social a que Suzuki se propunha ao dirigir seus espetáculos:

*As Troianas* de Eurípedes retrata as mulheres de Troia após a queda da cidade. O texto tem um lugar especial entre as obras sobreviventes do teatro grego. A razão para isto é que o drama, na ausência de uma única história, é composto por uma série de cenas. O grande acontecimento dramático, a queda de Tróia, acabou antes da peça começar. O que resta para as várias mulheres agredidas com a derrota é aguardar a sua partida para a Grécia como escravas dos vencedores.<sup>33</sup>

*As Troianas* é, até hoje, a produção mais famosa de Suzuki e, pela quantidade de textos, críticas e estudos dedicados ao seu respeito, permanece o ponto de referência a partir do qual toda sua produção posterior é avaliada. Sua estreia se deu em 1974, mas foi a remontagem de 1977 que viajou o mundo até o início da década de noventa.

O sucesso internacional não se deu pelo simples exotismo que uma visão oriental acerca de um clássico ocidental poderia suscitar, mas sim pela maneira como Suzuki aproximou as duas tradições. É certo que podem ser observados muitos pontos em comum entre o teatro grego antigo e as formas tradicionais de teatro japonês, na medida em que ambos têm sua origem em rituais religiosos, fazem uso de poesia, música, dança, e têm sua forma espetacular ligada a uma atuação estilizada e ao uso de máscaras. Esses pontos comuns já seriam uma razão suficientemente instigante para um artista embarcar numa investigação que aproximasse as duas tradições. Mas é interessante observar que além de atentar para as similaridades a escolha de Suzuki pela tragédia grega está calcada nas diferenças.

---

<sup>33</sup> SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.6

Minha escolha por *As Troianas* tem algo a dizer a respeito do teatro no Japão hoje e sobre o estado da cultura em geral. As condições teatrais no Japão são excepcionais, não têm equivalência com o ocidente. No Japão nós temos várias formas como *Nô*, *Kyogen*, *Kabuki*, *Shingeki* e o teatro de vanguarda. (...) No Japão os clássicos não fazem parte do repertório normal do teatro moderno. Peças de Chikamatsu ou Namboku são feitas em *Kabuki*. Zeami é levado à cena por atores *Nô*. (...) É por isso que em minha produção de *As Troianas* eu quis usar técnicas e ideias do *Nô*, *Shingeki* e *Kabuki* na esperança que eu pudesse reunir num único drama moderno algumas das qualidades de cada uma dessas formas teatrais japonesas independentes.<sup>34</sup>

Dentre as diferenças pode-se dizer que o teatro grego clássico, da forma como era originalmente encenado, já está a muito perdido no tempo, o que lhe permite ser alvo de constantes experimentações. Já no Japão, as formas teatrais antigas foram preservadas, mas por conta disso correm o risco de permanecer paradas no tempo.

Essa possibilidade de experimentação permitiu a Suzuki propor – o que pode ser considerado um dos grandes diferenciais da primeira montagem de *As Troianas* – a fusão de estilos de interpretação. Ao lado do coro, dividiam o palco atores de diferentes formações: nos papéis de Menelau e Homem Velho, o ator *Nô* Hisao Kanse; nos papéis de Cassandra e Andrômaca, a atriz de *Shingeki* Etsuko Ichihara; e no papel de Hécuba, Shiriahi. Suzuki desejava então explorar as possibilidades de combinar e fundir as habilidades de atores formados em diferentes tradições, de modo a colocar em perspectiva o isolamento e o hermetismo dessas formas teatrais, investindo assim na unidade que considerava tão necessária para que o teatro japonês explorasse seu potencial de comentador das questões enfrentadas pelo Japão na contemporaneidade.

---

<sup>34</sup> SUZUKI, Tadashi Apud CARRUNTERS, Ian e YASUNARI, Takahashi. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.125-126.



*As Troianas*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



*As Troianas*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



*As Troianas*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

Em segundo lugar, seguindo seu objetivo de por abaixo fronteiras territoriais, Suzuki, ao escolher trabalhar sobre uma tragédia grega, era consciente de que quando um espetáculo é apresentado a um público estrangeiro, o fato da fábula já ser bem conhecida por todos minimiza a barreira da língua e propicia maior liberdade de experiências baseadas na fisicalidade dos atores e em outros elementos cênicos além do texto. Além de aproveitar o que as mudanças associadas a histórias tão familiares podem gerar de curiosidade, envolvendo a plateia e convidando-a a refletir.

A peça segmentos do texto de Eurípedes que eram trazidos à tona através da memória de um Homem Velho – personagem típico do teatro *Nô* – que vagava por entre as ruínas da Segunda Guerra.

O que constitui a base da produção [1974] de *As Troianas* (...) é o trabalho de Euripides. Mas a peça é estruturada de tal forma que vemos no palco um homem velho [uma mulher velha na versão revisada de 1977] fraco pela idade, expulso de sua casa incendiada ao final da Segunda Guerra Mundial, vivendo através da fantasia das lendas de Troia. O que acontece diante dos olhos da plateia se passa além do tempo e do espaço; é ao mesmo tempo passado e presente, realidade e ficção. Cada um desses elementos está interligado, cada um deles reverbera contra o outro.<sup>35</sup>

Ele explora o recurso de não fixar nem tempo nem espaço na intenção de potencializar e expandir a reflexão sobre os efeitos devastadores da guerra, ao mesmo em tempo que faz questão de fazer referências ao Japão e seus traumas pós Segunda Guerra Mundial. O ambiente da peça é um cemitério, que pode ser entendido como o Japão de 1945, ou qualquer outro local assolado pela guerra em qualquer momento histórico. Em sua encenação Suzuki buscou o universalismo e a atemporalidade do texto de Eurípedes, e o tema da guerra permitiu

---

<sup>35</sup> SUZUKI, Tadashi Apud GOTO, Yukihiro. *The Theatrical Fusion of Tadashi Suzuki*. Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumm, 1989), pp. 103-123. University of Hawaii Press, p.111.

que ele aproximasse passado e presente; as experiências regionais com aquelas que se observam por toda parte do globo. Mais do que fixar-se na brutalidade da guerra em si, ele investe no que considera ser o maior mérito do texto de Eurípedes: abordar o desespero dos seres humanos frente ao desastre inevitável e seu esforço em vão na tentativa de domar seus próprios instintos destrutivos e – como os heróis gregos – controlar seu destino.

Eu não acredito que nenhum outro trabalho tenha tanto sucesso em expressar um aspecto do homem universal. E isso não é só porque a própria guerra continua a ser uma realidade presente para nós. O drama fundamental do nosso tempo é a ansiedade diante da catástrofe iminente. (...) Eu pretendia expressar o destino desastroso da mulher causado por uma guerra iniciada por homens, e a impotência da religião para ajudar as mulheres ou evitar a própria guerra. Ao mesmo tempo, no entanto, a produção me deu a oportunidade de investigar, a minha própria maneira, as questões da arte do ator e da natureza dos grupos que realizam obras teatrais no dias de hoje<sup>36</sup>.

As investigações acerca da atuação, que partiram da proposta de fusão de estilos e tradições, tiveram desdobramentos ainda mais interessantes na segunda versão do espetáculo. A morte Kanze Hisao e a saída de Ichihara Etsuko levaram Shiraishi a assumir, além do papel de Hécuba, também os personagens Cassandra e da Mulher Velha. Assim, na segunda versão (1977) Shiraishi interpreta três papéis, cada um deles num estilo completamente diferente do outro, e novamente o público pôde admirar-se com a capacidade de metamorfose da atriz.

Entre outras mudanças, ao final da primeira versão avistavam-se por entre as ruínas três turistas com suas câmeras fotográficas, guiados por Jizo (deus budista da misericórdia e da infância), enquanto que na segunda versão, Jizo entra em cena no início do espetáculo, numa lenta e deslizando caminhada típica do *Nô*, permanecendo a vista e sem se mover ao longo de praticamente toda a peça. Somente ao final, jogam flores em seu peito, e ele responde

---

<sup>36</sup> SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.6.

recuando e dobrando o corpo para em seguida retomar a posição inicial. O exército grego, que na primeira versão era representado por figuras de preto, na segunda montagem passa a ser simbolizado por homens com os rostos pintados de branco que se locomoviam sobre pernas-de-pau – dispositivo cujo uso foi abandonado posteriormente. O desenvolvimento dos conceitos de Suzuki acerca da atuação e a evolução do treinamento permitiram que os atores passassem a corporificar certas imagens, o que levou a simplificação de certos recursos cênicos, como indica a imobilidade de Jizo e a retirada das pernas-de-pau. Os excessos foram sendo suprimidos até que o espetáculo passou a girar em torno de Shiraishi e da quase imobilidade física dos outros atores.

Shiraishi incorporou a paixão e a tormenta envolvidas na crítica aos efeitos da bomba de Hiroshima, e sua atuação enérgica contrastava com a imobilidade do personagem Jizo. O resultado expressivo da atuação no espetáculo estava calcado no jogo entre os opostos: tensão e relaxamento; movimento e imobilidade; rapidez e vagar na execução das ações.

Como em *Sobre as Paixões Dramáticas II*, na segunda versão de *As Troianas* é retomada a ideia de possessão, pois a personagem da Mulher Velha é tomada por vários espíritos na medida em que vai retomando a história das mulheres de Troia. Novamente Shiraishi era responsável por sustentar uma atuação energética e precisa que desse conta das metamorfoses que precisavam ocorrer diante dos olhos do público.

Porem, mesmo as explosões de Shiraishi eram submetidas a um minucioso controle e toda a carga emocional da tragédia enfrentada pelas personagens era contida pela atriz ao invés de totalmente exteriorizada, de forma a potencializar o impacto gerado pela tensão emocional e, ao mesmo tempo, não permitir ao público experimentar uma sensação de alívio. A violência é abordada de forma simbólica e estilizada por Suzuki, de modo a forçar o espectador a testemunhar certos horrores que, de outro modo, ele repudiaria. A utilização de elementos épicos como a canção pop que toca ao final do espetáculo demonstra o repúdio à ideia de catarse. O objetivo de Suzuki era que os fantasmas que tomam conta e são exorcizados através da figura da Mulher Velha e, conseqüentemente, os conteúdos associados a eles, permanecessem assombrando o público para que o problema não fosse resolvido e permanecesse fonte de reflexões.

Além do sucesso de público e de crítica, a montagem de *As Troianas* é também particularmente relevante na trajetória artística de Suzuki na medida em que demonstra seu objetivo em integrar os conceitos desenvolvidos por ele enquanto encenador com o método de treinamento de atores concebido simultaneamente ao espetáculo. Segundo a concepção de Suzuki, se fazia absolutamente necessária a integração dos dois processos, pois ele acreditava que aquele que tem interesse em realizar uma montagem de uma tragédia grega nos dias de hoje deveria basear-se menos no esforço de interpretar conteúdos e contextualizar o texto dramático e mais em encontrar a atuação apropriada, capaz de gerar uma energia análoga aquela de quando as peças eram apresentadas na Grécia Antiga; esse seria, então, seu maior desafio.

Até então, Suzuki havia trabalhado com textos e colagens que exploravam questões fundamentalmente existenciais e lidavam com sentimentos internalizados pelos personagens que eram trazidos a tona através de uma encenação que explorava elementos simbólicos. Já o teor épico e a escala social contida nos textos gregos obrigou diretor e atores a abandonarem elementos simbólicos serviam bem às produções anteriores e iniciarem a investigação acerca de conteúdos arquetípicos e de emoções elevadas ao paroxismo da intensidade.

Esse trabalho de contenção e o exercício de manter em cena o corpo em estado de tensão dramática, mesmo em silêncio e imóvel, já é fruto da contribuição do ator Hisao Kanze e do desenvolvimento do treinamento e sua clara influência do teatro *Nô*, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Suzuki desejava capacitar seus atores a trabalharem com personagens clássicos em grandes espaços e para grandes plateias, e estava imbuído em aplicar o treinamento à cena, e elementos como a contenção e o estado de permanência, a voz potente, as posturas, a definição dos gestos, as caminhadas, o foco na relação dos pés com o chão davam o tom da atuação, que por sua vez se mostrou a maior responsável pelo impacto do espetáculo.

No que diz respeito à dramaturgia, já consciente que adaptações e releituras de tragédias gregas são uma constante desde a época dos romanos, Suzuki preferiu pensar sua forma de adaptar o texto Eurípedes, e seu modo de abarcar as diversas fontes que compuseram o espetáculo, a partir das técnicas chamadas *Honkadori* e *Sekai* – que caracterizarão seu processo de composição dramatúrgica a partir de então.

*Honkadori* é um método clássico de composição de poesia japonesa através do qual novos poemas são compostos a partir de poemas bastante conhecidos. Da mesma maneira, Suzuki compõe seu espetáculo tomando como base um texto clássico, do qual ele seleciona trechos que exprimam o que há de essencial nos personagens e permitam a plateia identificar do que se trata a peça. Esses fragmentos são organizados e a eles são incorporados materiais adicionais, como poesias e canções populares, de modo a trazer, a partir de novos valores, um novo olhar que recontextualiza algo antigo.

Quando eu decidi encenar *As Troianas*, meu primeiro passo foi eliminar do texto todos os termos que precisassem de um conhecimento especial e deixar somente o necessário para que uma plateia moderna entendesse a situação básica de derrota na guerra que Eurípedes estava tentando retratar. Sobram as palavras que formam o cerne da peça – palavras que melhor expressam as emoções de cada personagem. Num certo sentido, sobram somente fragmentos nos quais os personagens desnudam seus reais sentimentos. Esses fragmentos podem ser lidos por eles mesmos e como tais fazer certo sentido. Mas de modo a encená-los no Japão de hoje, transformá-los em teatro moderno, os fragmentos devem ser organizados de forma nova e de acordo com nossa própria sensibilidade contemporânea. Em outras palavras, eu penso que eles devem encontrar seu lugar dentro de alguma forma necessária a essas novas condições.<sup>37</sup>

Ao texto de Eurípedes foram incorporados novos materiais, e em *As Troianas* o poeta contemporâneo Oota Makoto foi responsável por compor parte dos fragmentos poéticos e diálogos adicionais presentes na peça. Ele os escrevia e depois entregava para Suzuki, que por sua vez, decidia incorporá-los, ou não, e de que maneira.

---

<sup>37</sup> OOKA, SUZUKI, and NAKAMURA Apud GOTO, Yukihiro. *The Theatrical Fusion of Tadashi Suzuki*. Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumm, 1989), pp. 103-123. University of Hawaii Press, p.110.

Outra forma de abordar o processo dramaturgico de Suzuki é o *Sekai*. Um *Sekai* é uma situação, ambiente, ou personagens muito conhecidos, a partir dos quais eram criadas as peças *Nô* ou *Kabuki*. Esses escritores compunham novas peças por meio da aproximação de mundos diferentes, porem conhecidos, para compor uma nova situação. *As Troianas* consiste na reunião de dois mundos conhecidos – a lendária Troia e o Japão devastado do pós-guerra. Suzuki apropriou-se dos mitos e personagens de que trata o texto original e propondo uma relação direta com o Japão destruído logo após a Segunda Guerra Mundial, criando assim novas imagens poéticas a partir de fábulas e fatos históricos amplamente conhecidos; da aproximação do passado e do presente, e do ocidental com o oriental.

### 2.3.2 As Bacantes

A próxima grande produção de Suzuki foi a adaptação de *As Bacantes* de Eurípedes, e talvez somente ela tenha se aproximado da repercussão internacional de *As Troianas*. Após levar à cena o destino trágico das mulheres de Troia, Suzuki estreia, em 1978, sua primeira versão de um de seus dramas favoritos de Eurípedes, dada a maneira como o texto aborda questões ligadas à religião, política, família e gênero. No programa do espetáculo, Suzuki afirma:

Essa produção lida com o modo como a sociedade responde à introdução de uma forte presença estrangeira, religiosa ou cultural. Existem três tipos básicos de resposta: Agave compreende e aceita entusiasmada a nova religião, Pentheus luta contra ela furiosamente, e Cadmus toma a terceira opção formando uma aliança com ela.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> CARRUNTERS, Ian e YASUNARI, Takahashi. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p.155.

Suzuki já estava alerta do quanto um mito que remonta a antiguidade pode ser um veículo efetivo de confrontação com a realidade política dos dias atuais, e a fábula contida em *As Bacantes* ia perfeitamente ao encontro de seus anseios no que diz respeito a trazer à tona relações interculturais historicamente problemáticas entre ocidente e oriente, e buscar encontrar os modos através dos quais fosse possível para o teatro japonês resistir à dominação por parte das formas estrangeiras.

Esta produção é realizada como uma peça-dentro-da-peça. A história básica foi reestruturada como uma fantasia que encarnava as esperanças e aspirações de homens oprimidos por um governo totalitário e despótico. A peça fala de um momento de libertação festiva, que é cruelmente esmagado pelo déspota. As vítimas políticas são privadas de sua liberdade, sem poder esperar nada além de suas mortes, e sonhar com a história de Eurípides parece ser a única forma de expressar algum tipo de vingança. Assim, pode-se dizer que Penteu representa o governante despótico, enquanto Dionísio surge como vingador e libertador dos prisioneiros. No entanto, é apenas fantasia, e ao final da peça a dura realidade apresenta-se. Quando a orgia do povo oprimido começa a chegar ao fim, Penteu volta e os mata. Embora Suzuki não faça referências específicas ao Japão, a história é praticamente paralela à situação política do país nos tempos modernos. Durante a Segunda Guerra Mundial, comunistas e pacifistas foram presos e torturados pela polícia para mudar suas ideologias. Após a guerra, a democracia e a liberdade ideológica foram restituídas, mas no início dos anos 50 novas forças de repressão e censura tomaram lugar.

O espetáculo *As Bacantes* também foi alvo de reformulações e ao longo dos anos observaram-se diferentes versões. Dentre elas, a mais conhecida internacionalmente foi a segunda versão bilíngue, levada à cena em 1981.

Na primeira versão o elenco contava apenas com atores japoneses e tinha Shiraishi no papel de Agave e Hisao Kanze no papel de Dionísio. Dramaticamente, a peça era uma extensão dos conceitos e técnicas desenvolvidas ao longo do processo da montagem de *As Troianas*; elementos que vieram a se tornar marcas no trabalho de Suzuki, na medida também que o treinamento desenvolvido por ele foi evoluindo e provendo metodologias de ensaio. Na nova produção Suzuki continuou a explorar o embate entre o novo e o antigo, entre ocidente e

orientes; o espetáculo também contava com um elenco grande com ênfase no coro; permanecia o artifício de justapor mundos diferentes; investiu-se na mistura de matérias clássicas com elementos modernos – novamente fez-se uso de música popular; a violência permanecia estilizada e representada simbolicamente. Novamente o elenco trazia à cena uma atuação que explorava alterações rítmicas que variavam da imobilidade a extrema rapidez de movimento. A metáfora da qual Suzuki se vale constantemente, do homem doente ou louco e do mundo como um hospital foi materializada agora com personagens sentados em cadeiras de rodas.

Shiraishi continuava a chamar atenção pela expressividade de sua atuação e a fisicalidade energética dos atores, de modo geral, já havia ganhado em sofisticação e precisão. A virtuosidade de Shiraishi já havia sido integrada ao trabalho de Suzuki através do treinamento. A experiência obtida através do personagem Jizo e sua imobilidade em *As Troianas* gerou como lição que não importa o quão pesado e o quanto de dispêndio de energia o treinamento exija, essas são qualidades que devem ser internalizadas pelos atores, que por sua vez não devem assim demonstrar as dificuldades pelas quais passa o seu corpo e sim utilizar do controle dessas dificuldades para frear o que é tão somente instintivo e ordinário e acessar uma presença física extracotidiana.

Na segunda versão do espetáculo, de 1981, Suzuki pretendia avançar na promoção de um intercâmbio entre vanguardas de diferentes nacionalidades – esse era um dos principais objetivos do primeiro Festival Internacional de Toga que seria realizado em 1982. Sob essa perspectiva, a principal alteração da peça – cuja estreia se deu nos Estados Unidos – foi em relação ao elenco, que além dos atores da SCOT passou a contar também com atores americanos que haviam sido treinados por Suzuki ao longo de alguns meses, cada grupo falando sua própria língua, pondo em cheque a forma talvez mais poderosa de comunicação: a linguagem verbal.

Contribuíram certamente para essa experiência as oportunidades de colaboração internacional que surgiram a partir de suas viagens internacionais e das atividades desenvolvidas em Toga, além da confiança de Suzuki na base sólida e no terreno comum que o treinamento poderia prover, mesmo num coletivo de tal modo heterogêneo. O interesse dos norte-americanos por seus *workshops* levou Suzuki a crer na possibilidade de desenvolver uma espécie de língua

teatral comum baseada na expressividade física, e que essa abordagem poderia inclusive potencializar o tema gerador de *As Bacantes*.

Conforme ressalta Allain, ambas as versões sugerem que a busca de Suzuki por um caminho possível de integração entre diferentes culturas jaz em encontrar o meio-termo entre o impulsivo e o racional e a escolha por trabalhar com um elenco composto por diferentes nacionalidades enfatiza a importância de tais negociações:

O diálogo em japonês e inglês, embora as duas línguas não sejam nunca traduzidas, operam autonomamente em seus próprios mundos linguísticos, unidos somente por seu modo comum de emissão. Suzuki estava demonstrando que essa aproximação não era somente vital, mas também possível. (...) Para ele tal processo de montagem era fundamental para sua busca por um teatro universal. Performances como essa ressaltam o potencial de uma prática onde as culturas se atravessam.<sup>39</sup>

Em *As Bacantes* Suzuki novamente se preocupou em não confinar ao Japão as questões levantadas pela peça, e manteve a crença de que os conteúdos tratados pelo espetáculo deveriam ressoar tão relevantes para a plateia de hoje em dia quanto as montagens originais para os gregos antigos. Usar um elenco que misturava nacionalidades serviu de instrumento e experimento em prol desse objetivo.

Em 1989 uma nova versão de *As Bacantes* foi produzida, agora sem a participação de Shiraishi que havia deixado a SCOT no mesmo ano. É interessante ressaltar como esse foi um momento crucial no que diz respeito à metodologia de trabalho de Suzuki. O virtuosismo de Shiraishi sempre levantou a questão do quanto o treinamento e a forma de conduzir o trabalho dos atores manteriam o caráter universal pretendido por Suzuki e seriam capazes de produzir “novas Shiraishis”.

---

<sup>39</sup> ALLAIN, Paul. *The art of stillness*. Londres: Methuen Publishing Limited, 2002, p.162.



*As Bacantes.* Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



*As Bacantes*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

Nessa nova versão o caráter bilíngue do espetáculo foi mantido e, embora alguns trechos preenchidos por grandes narrativas tenham sido suprimidos, a encenação ganhou em visualidade e expressividade física. Shiraishi no papel de Agave foi substituída pela dançarina de *Butoh* Ashikawa Yôko, cujo maior desafio foi usar a própria voz como elemento expressivo. Apesar disso, suas habilidades como dançarina foram amplamente aproveitadas por Suzuki, o que lhe garantiu uma boa atuação. Por essa ocasião da montagem de 89, ficou claro que, após oito anos da versão anterior, o elenco, mesmo sem a presença de Shiraishi, já havia alcançado a maturidade necessária e a SCOT podia ser considerada um coletivo cuja base era formada por atores experientes e competentes.

O único espetáculo dirigido por Suzuki apresentado no Brasil, em 1993, foi a versão de 1990 de *As Bacantes*, então renomeada de *Dionísio*. Nessa versão Suzuki explora e critica a necessidade do homem por narrativas e histórias:

O fenômeno de processar experiências em histórias ou narrativas sempre desempenhou um papel importante na vida humana. Seja na forma de mitos, lendas, contos de fadas, ou fatos históricos, uma história nesse sentido é um agrupamento de informações ou sentimentos de uma dada comunidade. (...) ‘As Bacantes’ mostra o processo pelo qual os indivíduos se tornam bodes-expiatórios e são expulsos do mundo narrativo. (...) ‘Dionísio’ foca em como a crença apaixonada nos valores da história dados pelo grupo, e a dúvida acerca desses valores estão contidas em ‘As Bacantes’. Ambos os lados dessa dicotomia são apresentados no palco simultaneamente. Uma dramática coexistência de opostos.<sup>40</sup>

O espetáculo fala das histórias como elementos unificadores dos indivíduos de uma comunidade, que podem ser usados para o bem ou para o mal, embora sejam usualmente manipulados, principalmente pela religião ou por detentores autoritários do poder. Suzuki desejava expor não só a tensão que as narrativas podem provocar entre diferentes grupos, mas

---

<sup>40</sup> SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.89.

também reforçar como a necessidade por estórias persiste, embora elas não sejam mais capazes de prover as grandes narrativas que o homem contemporâneo busca, já que a paixão que elas suscitam e a dúvida que geram andam lado a lado nos dias de hoje.



*Dionysus*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



*Dionysus*. Fotos extraídas do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

O espetáculo veio ao Brasil por intermédio do diretor teatral brasileiro Antunes Filho, que já havia por mais de uma vez participado dos Festivais Internacionais de Toga. As apresentações em solo paulistano foram viabilizadas pela parceria entre SESC e Fundação Japão, e ocorreram nos jardins do Museu do Ipiranga. Bem recebido por público e crítica, Suzuki e sua presença exigente chamou à atenção dos jornais da época, que presenciaram os ensaios abertos à imprensa. O palco montado no Parque da Independência aproveitava como fundo a alameda emoldurada por palmeiras imperiais. Em cena o elenco permanecia atento a Suzuki que comandava com rigidez cada movimentação e exigia sincronia entre interpretação, som e iluminação de modo a conferir unidade a cada cena. Foram apenas três valiosas apresentações, mas que foram o suficiente para demonstrar ao público brasileiro o perfeccionismo de Suzuki e sua capacidade e cuidado no que diz respeito à adaptação do espetáculo ao espaço e na orquestração de todos os elementos que compõem sua encenação.

### 2.3.3 Clitemnestra

A próxima tragédia grega adaptada por Suzuki foi Clitemnestra, em 1983, cuja fábula gira em torno de um Pai (Agamenon), que se dedica à guerra tem uma amante e negligencia sua esposa e família. A mãe (Clitemnestra) também mantém um amante enquanto o marido está na guerra, e mata o marido quando ele retorna de uma campanha vitoriosa. Então, o filho (Orestes), em conspiração com sua irmã (Electra) mata a mãe. Sobre sua montagem, Suzuki fala:

Três grandes trágediógrafos atenienses, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, dramatizaram essa trama trágica da casa de Atreu, cada um a sua maneira. Eu tentei dar à luz a um drama completamente novo, *Clitemnestra*, diretamente relacionado ao nosso mundo contemporâneo, citando e reconstruindo os diálogos de seis peças escritas pelos três escritores desta tragédia (*Oresteia-Agamenon*, *Coéforas e Eumênides* – por Ésquilo; *Electra* por Sófocles; *Orestes e Electra* por Eurípedes). Minha

intenção é apresentar uma visão interna do homem contemporâneo, que está se tornando mais e mais isolado, porque ele vive em um estado caótico espiritualmente. Eu mostro isso através do exame da desintegração da família, que é considerada constituinte fundamental da sociedade. Suponho que o meu sentimento crescente de crise acerca do ser-humano, que cada vez mais existe no isolamento espiritual, obrigou-me a fazer esta tentativa de criar uma nova adaptação dramática da casa de Atreu.<sup>41</sup>

Novamente é possível observar a dimensão de crítica social que se impõe na produção. Mais uma vez Suzuki investe na semelhança entre Grécia antiga e a sociedade japonesa contemporânea. O que fascinou Suzuki na fábula da casa dos Atreus foi a questão do poder, e como ele saiu das mãos das mulheres para as dos homens no momento em que a Grécia passou pelo desmoronamento de seus antigos valores. Ele explorou no mito de Orestes a "destruição da família", tema que considera relevante para o Japão dado o aumento da violência familiar no país. Examinando o colapso da família, Suzuki se preocupou em refletir sobre o estado solitário em que o homem moderno encontra-se nos dias de hoje.

Em contraste com a fábula grega na qual o matricídio levado a cabo por Orestes é justificado pelo deus Apolo, na versão de Suzuki, Orestes não encontra salvação. O que atormenta o personagem reflete a situação indefesa do homem moderno, perturbado em meio a desintegração da família e os vários problemas associado a ela, como o vale que separa as gerações, casamentos desfeitos, e violência familiar. O espetáculo termina com um abraço incestuoso entre os irmãos Orestes e Electra, que são assassinados na sequência pelo fantasma da mãe, Clitemnestra, interpretada por Shiraishi. É interessante observar que fantasmas não aparecem nas tragédias gregas, mas são fundamentais no teatro *Nô*, e comuns no *Buranku* e no *Kabuki*.

---

<sup>41</sup> SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.37.



*Clitemnestra*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga



*Clitemnestra*. Foto extraída do livro: SCOT: Suzuki Company of Toga

A *Clitemnestra* de Suzuki acontece na mente de Orestes. Para diferenciá-lo dos demais personagens que torturam sua imaginação, Orestes fala em Inglês, e é o único personagem levado à cena por um ator não japonês, o americano Tom Hewitt. Do mesmo modo, somente Orestes se veste com farrapos, contrastando com os quimonos que caracterizavam os demais figurinos. Convencionar os personagens como parte das memórias de um homem associado à figura de Orestes colaborou para que a noção de realidade fosse mantida instável, favorecendo um estado de desorientação na plateia, e convidando-a a se deixar envolver pelo fantástico. O significado das palavras perde importância para a qualidade energética de sua emissão.

A tônica da atuação estava na emissão do texto, que se dava de forma energética e a partir de pontos fixos do palco.

As palavras tomavam a forma de maldições, julgamentos, confissões e comentários feitos pelo coro. As estradas e saídas dos personagens eram caracterizadas pela utilização das caminhadas trabalhadas no treinamento, e a imobilidade e concisão das ações cooperavam para o caráter de figuras mitológicas dos personagens. Entre os poucos objetos cênicos, destacavam-se cestos de lixo de metal com o logotipo da marca de cigarros Marlboro. Sem ferir a atemporalidade pretendida pela encenação, Suzuki pretendia – com a inserção de um objeto estampando uma marca tão presente na sociedade de consumo – apontar que os valores consumistas do mundo ocidental poderiam talvez ser uma das causas da falência da sociedade e da família; que dentro da cultura de consumo, mesmo a violência suprema de um matricídio era descartável. Assim, Suzuki assumia a crítica ao imperialismo americano e a importação por parte do Japão de valores ocidentais, sem perder a perspectiva de que, por outro lado, manter-se atrelado às tradições também não era a solução e poderia também se tornar justificativa para a perpetuação da violência. Suzuki expôs essa dualidade, presente

em sua vida desde a infância, sem a pretensão de oferecer respostas.<sup>42</sup>

Dado o investimento na imobilidade dos atores, em *Clitemnestra* outros elementos têm sua importância potencializada, como a música e a luz que ganham mais autonomia e passam a ser responsáveis por transições e mudanças de estado, compondo e colaborando com a preponderante imobilidades dos atores.

Ainda em 1983 foi produzida uma nova versão de *Clitemnestra*, sob o nome de *A Tragédia – A Queda da Casa dos Atreus*, com um elenco de setenta atores e ainda com Shiraishi no papel de Clitemnestra

James Brandon comenta como Suzuki conseguiu, em *A Tragédia*, usar referências do teatro tradicional japonês para realizar uma adaptação contemporânea que transcende suas fontes e se mantém alheia a definições de tempo e espaço específicos:

Segundo ele, são nítidas na montagem as similaridades com o estilo de atuação do *Kabuki* – o uso dos pés, os joelhos flexionados, as marchas. Mas o que chama a atenção de Brandon e a capacidade de Suzuki em associar o tradicional e o contemporâneo, em parte para criar uma disjunção no tempo cênico. Enquanto Oreste está vestido de jeans, Clitemnestra leva um quimono de *Kabuki*, promovendo uma imagem sem referência histórica definida, uma colagem de diferentes tempos e espaços. Brandon também chama a atenção para elementos que lhe fizeram recordar o teatro *Nô*, não no que tange técnicas ou atmosferas específicas, mas no modo como os atores permaneciam estáticos por cenas inteiras e a forma como seus corpos eram anulados pelos quimonos que lhes cobria completamente. Exceto pelas procissões do coro e por cenas ocasionais de violência, o domínio era das palavras. Longos discursos emitidos pelos corpos imóveis e rostos congelados serviam como que para mascarar a identidade de quem os proferiam. Como atores *Nô*, os *performers* treinados por Suzuki aprendem a projetar seus textos com enorme força psico-física, de modo a romper os obstáculos deliberadamente impostos a sua liberdade de expressão. Segundo Brandon, essa é a chave para entender a força de atuação no *Nô*, e êxito do trabalho de Suzuki, por sua vez, residia em sua capacidade de apresentar

---

<sup>42</sup> ALLAIN, Paul. *The art of stillness*. Londres: Methuen Publishing Limited, 2002, p.166

qualidade similar sem, no entanto, restringir-se a ela, mantendo o caráter contemporâneo da produção.<sup>43</sup>

*Clitemnestra* foi a terceira tragédia grega encenada por Suzuki, e segundo ele é possível observar um caminho percorrido ao longo do processo das três adaptações. Nesse sentido, ele mesmo conclui:

*As Troianas* foi escrita e concebida no estilo tradicional, enquanto que *As Bacantes* foi desenvolvida num estilo ocidental. Essa peça [*Clitemnestra*], no entanto, é minha tentativa – minha ideia é difícil de descrever em palavras – de criar uma peça que mostra a relação entre esses estilos. Em comparação com as peças anteriores, essa se pode dizer que foi concebida num estilo ‘contemporâneo’. Caracterizar essas três peças desse modo sugere, e com razão, que eu desejo que elas sejam realizadas dessas três diferentes formas. Eu espero que juntos, esses espetáculos sugiram como esse gênero ao qual nos referimos como drama pode realizar uma intersecção com a sociedade contemporânea.<sup>44</sup>

Percebemos assim como esses três espetáculos, na própria concepção de Suzuki, foram responsáveis pela consolidação e desenvolvimento de sua poética cênica, tanto como encenador e artista comentador de seu tempo, como também no que se refere a suas reflexões acerca da atuação e sua importância na cena, bem como a instrumentalização e a formalização de sua metodologia de treinamento para atores. Em *Clitemnestra*, Suzuki já tinha claro sua opção por trabalhar a palavra no paroxismo de sua potência energética, e os grandes monólogos, o uso de mais de uma língua num mesmo espetáculo e a imobilidade de seus atores em cena já eram

---

<sup>43</sup> BRANDON, James R.. *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre*. Asian Theatre Journal, Vol. 2, No. 1 (Spring, 1985), pp. 71-79. University of Hawaii Press.

<sup>44</sup> SUZUKI, Tadashi. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1986, p.122-123.

prova de sua confiança na expressividade do corpo que fala e no universalismo possível para além da necessidade de entendimento do diálogo por parte da plateia.

Após a montagem de *Clitemnestra* e *A Tragédia*, Suzuki continuou sua investigação acerca da tragédia, seja remontando e revisando diversas vezes seus espetáculos, ou trabalhando sobre novas produções como *Electra*, em 1995, e *Oedipus Rex*, em 2000.

Suzuki também se lançou ao desafio de adaptar obras de outros escritores de fundamental importância para a dramaturgia ocidental como Shakespeare e Tchekhov, exercitando assim sua capacidade de se adaptar a cada autor e a cada peça, sem perder as marcas características de seu trabalho, inclusive no que se refere ao treinamento e a preparação dos atores.

### Capítulo 3 - O ator no teatro de Tadashi Suzuki

Ao colocarmos em perspectiva a trajetória artística de Suzuki, vemos que o desenvolvimento de sua poética está intimamente ligado a sua pesquisa acerca da atuação. Sua incursão na tragédia grega em muito está ligada a sua dedicação em conferir a seus espetáculos uma qualidade análoga à dimensão divina presente no teatro antigo. Nesse processo, a figura do ator ganha importância central.

No entanto, mesmo quando Suzuki se refere a “deuses” sua proposição é pagã: o ator deve ter a sensação de falar através dos deuses no palco, mas a natureza dessas divindades não é determinada. Para Suzuki, a maneira pagã dos atores serem “porta-vozes dos deuses” no palco passa pelo total comprometimento energético e fisiológico do ator em cena, que deve estar treinado para reconhecer e controlar esse processo.

Como representantes automeados, os atuantes trazem a tona preocupações e medos humanos. Eles se tornam parceiros da plateia em um ritual, num espaço compartilhado e sagrado, onde a presença dos deuses é reconhecida por ambas as partes não obstante o quão individualmente esses deuses sejam intuídos.<sup>45</sup>

Para alcançar tal qualidade cênica, Suzuki valoriza e busca desenvolver em seus atores o que chama de *energia animal* – conceito fundamental de seu teatro.

Em um de seus textos mais conhecidos *Cultura É o Corpo*<sup>46</sup> Suzuki faz referência ao conceito de *energia animal* e expõe o que considera ser a diferença entre sociedades *cultas* e sociedades *civilizadas*. Ele define sociedade culta como aquela onde as habilidades perceptivas e

---

<sup>45</sup> ALLAIN, Paul. *The art of stillness*. Londres: Methuen Publishing Limited, 2002, p.5

<sup>46</sup> SUZUKI, Tadashi e MATSUOKA, Kazuko. *Culture Is the Body!* Performing Arts Journal, Vol. 8, No.2, 1984. The MIT Press. Possivelmente o ensaio mais conhecido de Tadashi Suzuki. Reúne de maneira sintética suas idéias acerca da atuação e de seu método de treinamento.

expressivas do corpo humano são usadas de modo completo e produzem os meios básicos de comunicação. A forma como as pessoas usam a *energia animal* presente em seus corpos para comunicarem-se uns com os outros constituem o fundamento de sua cultura e de suas práticas culturais.

Já a ideia de civilização está, na sua origem, ligada a radicalização das potencialidades do corpo humano, e exemplifica:

a invenção de dispositivos tais como o telescópio e o microscópio, é um resultado da aspiração e do esforço humano para “ver mais” (...) Os efeitos acumulados de tais esforços consistem na civilização.<sup>47</sup>

Uma sociedade civilizada, no entanto, nem sempre é uma sociedade culta, pois a materialização das aspirações da civilização tende a contar cada vez mais com a utilização de *energia não animal*, processo que se intensifica na medida em que as sociedades se modernizam:

Um critério utilizado por alguns sociólogos para estabelecer uma distinção entre sociedades modernizadas e pré-modernizadas é a proporção de energia animal para energia não animal usada nos processos de produção. Aqui, energia animal se refere à energia física proporcionada por seres humanos, cavalos ou gado, etc...; enquanto que energia não animal se refere à energia elétrica, nuclear e coisas do gênero. Uma maneira simples de mostrar se um país é modernizado é calcular a quantidade de energia não animal usada.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> SUZUKI, Tadashi e MATSUOKA, Kazuko. Culture Is the Body! Performing Arts Journal, Vol. 8, No. 2, 1984. The MIT Press, p. 29.

<sup>48</sup> Idem, ibidem, p.29.

Para Suzuki, conseqüentemente, o mesmo se observa no teatro. A maior parte das manifestações teatrais contemporâneas é “modernizada”, no sentido de que a energia não animal é largamente utilizada. A iluminação, a maquinaria do cenário, a construção do palco e do edifício teatral, tudo é o produto de uma variedade de atividades industriais.

Segundo o próprio Suzuki, no que diz respeito às formas tradicionais do teatro japonês, talvez apenas o *Nô* tenha mantido seu caráter pré-moderno, já que quase nenhuma energia não animal é utilizada. As vozes dos atores e o som dos instrumentos tocados no palco do teatro *Nô* são direcionados para a plateia sem o uso de amplificadores ou a sonorização mecânica. Os figurinos e máscaras das peças são confeccionados à mão, o palco é construído com base em princípios tradicionais de alvenaria, e mesmo hoje a utilização da eletricidade é sempre limitada ao mínimo. Sendo assim, o teatro *Nô* pode ser considerado a síntese do teatro pré-moderno, na medida em que se ocupa fundamentalmente em criar algo através da habilidade e do esforço humano, da energia animal.

A vida harmônica em sociedade depende das regras criadas para regular as formas como usamos a energia animal na vida cotidiana. Essas regras diferem entre regiões e culturas; práticas culturais fundadas na energia animal nos permitem confirmar essas diferenças. No entanto, é incorreto afirmar que Suzuki valorize apenas a energia animal. Ele defende sim a necessidade de pensarmos como as energias animal e não animal se inter-relacionam; como ponderar essa relação e encontrar o melhor meio de ambas as energias coexistirem.<sup>49</sup>

Suzuki acredita que o teatro tem a função de preservar a riqueza dessa forma de comunicação baseada no potencial expressivo presente no corpo de cada ser humano.

Já que o teatro europeu ou japonês tem acompanhado os tempos e também usado ‘energia não animal’ em todos os aspectos de suas atividades, um dos resultados negativos é que as potencialidades do corpo humano e da sensibilidade física têm sido por demais especializadas a ponto de uma separação. A modernização desmembrou nossas potencialidades físicas de

---

<sup>49</sup> SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. *The Drama Review*, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press.

nossa essência. O que eu estou tentando fazer é restaurar a totalidade do corpo humano no contexto teatral, não simplesmente através da volta a formas teatrais tradicionais como o teatro *Nô* e o *Kabuki*, mas aplicando seus valores singulares para criar algo que transcenda a prática atual no teatro moderno. Precisamos agrupar as funções físicas antes desmembradas para resgatar as forças do corpo humano com suas habilidades perceptivas e expressivas. Dessa maneira poderemos manter a cultura dentro da civilização.<sup>50</sup>

Hoje em dia, em tempos já *pós*-modernos, o desenvolvimento de tecnologias multimídias é um desafio crescente para noções como energia animal. Contudo, Suzuki acredita que é possível – e suas produções artísticas são prova disso – construir espetáculos que dialoguem com o seu próprio tempo, a partir da valorização da atuação e sem a necessidade de recorrer ao uso excessivo de tecnologias não animais.

Manter o fenômeno teatral vivo no século XXI está, mais do que nunca, ligado à capacidade dos artistas da cena de lidar com essas questões. Em textos e entrevistas mais recentes, Suzuki reafirma os mesmos conceitos, agora já sob a ótica de quem vive numa aldeia global – híbrida e fragmentada por excelência:

Devido ao desenvolvimento global de sistemas de informação e comunicações, as pessoas podem agora facilmente conhecer e se familiarizarem com outras culturas que não a sua própria. Em comparação com épocas anteriores, quando as pessoas experienciavam tudo em primeira-mão e cultivavam uma sabedoria para coexistirem uns com os outros, o nosso mundo é permeado por algo completamente novo. É agora possível conhecer e compreender as coisas sem realmente "estar lá". (...) Esta tendência irá certamente continuar a crescer no futuro, (...)

---

<sup>50</sup> SUZUKI, Tadashi e MATSUOKA, Kazuko. *Culture Is the Body!* Performing Arts Journal, Vol. 8, No. 2, 1984. The MIT Press, p. 30-31.

[mas] é perigoso, contudo, colocar demasiada confiança nesta energia não animal que afirma conectar as pessoas com velocidade sem precedentes, pois isso pode levar ao abandono ou perda de ricas possibilidades da energia animal armazenada em nossos organismos individuais.<sup>51</sup>

É nesse contexto que para Suzuki o evento teatral se distingue – e tampouco pode ser substituído por outras mídias como o cinema e a televisão – na medida em que possibilita a reunião, o encontro real entre as pessoas num mesmo tempo-espço; é um exercício de coexistir. Ao teatro cabe atuar como um contraponto à uniformização gerada pela valorização excessiva da energia não animal, e nesse sentido, quanto maior o uso da energia animal nas artes performáticas, maior será sua contribuição para a qualidade de vida dos homens no futuro.

O teatro, que emprega a energia animal, funciona como uma espécie de memória cultural, histórica de um grupo étnico. Suzuki acredita que

É através de exemplos de memória cultural que validamos a nossa identidade. Sem exemplos de memória cultural, tais como as artes, língua e religião, acabamos sem um senso de história e sem identidade. Quando nós confiamos na mídia derivada de energia não animal, corremos o risco de uma crise de identidade. Na superfície o sistema de comunicação funciona e parece que estamos começando bem, mas num nível mais profundo, espiritual, uma crise de identidade ocorre.<sup>52</sup>

Meios pós-modernos e globalizados de comunicação como a *Internet*, se por um lado conseguem realmente reunir pessoas diferentes, também tendem a ignorar diferenças

---

<sup>51</sup> SUZUKI, Tadashi. Director's Message - Programa da peça *Dyonisus*, cuja performance se deu nos EUA em 2001, p.1.

<sup>52</sup> SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. *The Drama Review*, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press, p.152.

culturais. A comunicação através da Internet é muito rápida, e Suzuki acredita que diante de um computador ou da internet é muito difícil alguém ter tempo de olhar para as especificidades de uma cultura com história ou tradição; aspectos que também atestam as diferenças entre as pessoas. É mais fácil confirmar o que é similar do que se envolver com o que é diferente.

Se a forma como os homens se relacionam com sua energia animal é o que os diferencia culturalmente, por conseguinte, os meios de comunicação baseados na energia animal são fundamentais para que verdadeiras trocas culturais aconteçam. É a partir desse pressuposto que Suzuki pensa seu teatro.

Para Suzuki, o conceito de energia animal no teatro também está ligado ao que, segundo ele, deveria ser uma característica essencial da manifestação teatral: ao subir ao palco o atuante precisa ter em mente que sua performance é uma questão “de vida ou morte”. Não se pode falhar quando o que está em jogo é manter a atenção da plateia. Favorecer essa sensibilidade animal e instintiva afasta o espetáculo de se tornar meramente um entretenimento estético e o aproxima de um evento interativo e transgressor.

Em *The Way of Acting*<sup>53</sup>, Suzuki chama a atenção para o que ele mesmo considera uma das principais características que o distinguem o *Nô* das demais formas teatrais: mesmo que um ator de *Nô*, no meio de sua performance, caia morto no palco, ele é imediatamente substituído e o espetáculo continua. Segundo ele é uma prática que prevalece desde o Período Meiji, e talvez tenha sua origem relacionada a alguma tradição de cerimônia religiosa, na qual a ordem da performance não pode ser perturbada independente do que aconteça. Por outro lado, tendo em vista que o teatro *Nô* teve sua origem no período feudal, possivelmente os atores daquele tempo considerassem a apresentação diante de seus senhores uma verdadeira batalha onde estivessem em jogo suas próprias vidas. Se eles perdessem a aprovação de seus senhores a reputação de suas famílias seria destruída e cairiam em desgraça. Daí a ideia de luta pela sobrevivência e da necessidade de substituição imediata, no caso de uma “baixa” no campo de batalha. Por conta disso, segundo Suzuki, o “*Nô* desenvolveu como parte de sua ética vocacional

---

<sup>53</sup> SUZUKI, Tadashi. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1986.

e estética, a necessidade de assumir essa batalha psicológica no palco”.<sup>54</sup> É esse estado de presença cênica que Suzuki deseja recriar fisicamente no atuante.

### 3.1 O ator como eixo central da poética cênica

Se o que seduz Tadashi Suzuki no teatro é a oportunidade de explorar a potencialidade da energia animal, é coerente que o ator seja o eixo central da sua poética cênica. Partindo da ideia da atuação como a autoexpressão da consciência do ator numa tentativa constante de descobrir a verdadeira natureza do que é ser humano, ele se dedica a investigar meios que estimulem o ator a resgatar sua expressividade inata, sua sensibilidade física e perceptiva. Suzuki acredita que o processo de autoconsciência e autoconhecimento aliado ao domínio técnico dos princípios de seu ofício formam a base a partir da qual o atuante tem a chance de explorar ao máximo seu potencial expressivo, criando a partir de si próprio, livre de clichês e estereótipos. Para Suzuki o ator vai ao encontro de si mesmo e afirma sua identidade quando se apresenta diante de uma plateia. Os demais elementos do espetáculo coparticipam na construção desse ato.

Para Suzuki o corpo do ator é a presentificação de suas experiências e de suas memórias, e a atuação é manifestação individual por excelência. No entanto o diretor japonês critica a ideia de um “corpo ocidental”, ou um “corpo oriental”. O desenvolvimento de um novo estilo de atuação deve passar por uma nova consciência do corpo.

Para Suzuki, o ator, uma vez em movimento, deve ter por objetivo manter-se absolutamente consciente de toda estrutura de seu corpo, como uma espécie de escultura em movimento. Vê-se aí claramente a influência do *Kabuki*, onde o clímax da narrativa é pontuado por *mies* – poses congeladas assumidas pelos atores. Mas as afinidades de Suzuki não se restringem as formas teatrais japonesas. Robert Wilson é um exemplo claro de diretor ocidental que atribui ao corpo de seus atores a qualidade de esculturas vivas. Meyerhold também se refere

---

<sup>54</sup> Idem, *ibidem*, p.45.

ao palco como um pedestal para esculturas representadas pelos atores; e na função de pedestal, todos os elementos da cena deveriam ser construídos esculturalmente.

Ator e diretor russo, um dos grandes renovadores da cena do século XX, Meyerhold trabalhou inicialmente com Stanislavski e depois deu início a suas próprias pesquisas e experimentações. Na sua busca por uma estética cênica mais simbólica e estilizada, e consciente do papel fundamental que o ator desempenha no teatro, uma de suas maiores preocupações era formar artistas que correspondessem às suas expectativas e inspirações construtivistas.

Além da *Commedia Dell'Arte*, do teatro espanhol, do teatro de feira e do circo, os escritos de Meyerhold fazem muita referência ao teatro japonês. Ele admira sua preocupação com a forma, reconhece a presença do grotesco, a recusa do psicologismo, e a função simbólica dos elementos, desde a arquitetura do teatro até os gestos e poses dos atores. Meyerhold e Suzuki compartilham a busca por penetrar esferas psicológicas através de um caminho puramente físico.

Meyerhold entendia que o movimento era o instrumento mais potente que um ator possui para expressar-se criativamente. Fazia-se necessária uma racionalização dos movimentos; o corpo dos atores deveriam assumir desenhos precisos. Como os movimentos, a organicidade e as emoções para Meyerhold também podiam ser precisas se determinadas por posições corpóreas definidas. Assim, ele desenvolveu, em seu *Estúdio da Rua Borondskaia*, uma pesquisa que priorizava o movimento no jogo do ator e a sua relação com o espaço e os objetos, numa estreita ligação com a música. Para o encenador russo, o ator deveria estar apto a saltar, dançar, cantar e fazer malabarismos.

A partir da pesquisa sobre a sistematização do movimento, o sentido de tempo e ritmo, a ligação entre a gestualidade e a emoção e a relação entre o movimento e a palavra, Meyerhold volta seus estudos para a Biomecânica – disciplina que estuda a mecânica dos organismos vivos. Influenciado pelo Cubo-futurismo, pelo Construtivismo e pelos princípios da Reflexologia, do Taylorismo e do Produtivismo, articulou a Biomecânica ao trabalho do ator e organizou uma série de exercícios biomecânicos que instruísem os atores nos elementos essenciais do movimento cênico, para que estes pudessem então transcendê-los e vinculá-los a ideia de emoção, de vida.

Outro artista decisivo na história do teatro ocidental que buscou referências no gesto simbólico característico do teatro japonês foi Bertolt Brecht. Ele propôs uma nova função para o ator: estudar o comportamento social e deflagrá-lo em cena, de maneira completamente consciente e estabelecendo uma relação direta com a plateia que deve poder analisar racionalmente o conteúdo abordado no espetáculo sem passar por catarses emocionais. Brecht buscou, de certa forma, um ator que pudesse servir de veículo para uma questão social maior e, portanto, cuja função fosse mostrar alguém; mostrar o que Brecht chamou de *gestus* social. O mesmo caráter narrativo e simbólico pode ser encontrado no teatro de Suzuki, que reconhece no teatro a função de por em questão e discutir a condição humana.

Jerzy Grotowski é outro grande nome do teatro ocidental cujo pensamento possui pontos de contato com o trabalho desenvolvido por Suzuki. Em sua passagem pelo festival de Nancy, em 1973, o sucesso do espetáculo *Sobre a Paixão Dramática II* – um espetáculo que explorava a fisicalidade da atriz gerando um resultado emocionalmente explosivo e violento – rendeu a Suzuki grande notoriedade, sendo na época aclamado “o Grotowski japonês”<sup>55</sup>. Na época em que foi feita tal comparação, a referência que se tinha de Grotowski coincide com a fase em que seu trabalho havia atingido grande aceitação internacional graças a alguns espetáculos memoráveis, nos quais as experimentações de suas pesquisas acerca do ator chegaram ao seu apogeu.

Diretor polonês que revolucionou o teatro na década de 1960, Grotowski idealizou um teatro que retomasse sua manifestação essencialmente ritualística, o qual chamou de *Teatro Pobre*. Seguindo Stanislavski, Grotowski confirmou o ator como a principal figura no fazer teatral e concluiu que fórmulas de interpretação só levam à reprodução de clichês e estereótipos.

Nesse sentido, avançou nas pesquisas sobre o método das ações físicas de Stanislavski e propôs a busca por um *ator santo* – indivíduo disposto ao sacrifício e ao engajamento total na investigação de si mesmo para se tornar um criador –, que através do que chamou de *via negativa* pudesse encontrar meios pessoais para ultrapassar os obstáculos que o

---

<sup>55</sup> BEEMAN, William O. *Tadashi Suzuki's Universal Vision*. Performing Arts Journal, Vol. 6, No. 2 (1982). The MIT Press, p.78

impedem de realizar o *ato total*. A via negativa é a negação da ideia de que se deve ensinar ao ator uma técnica pronta. A preocupação é deslocada para o que *não* se deve fazer. A principal proposição do treinamento do ator deve ser eliminar tudo que seja fonte de bloqueio de suas associações íntimas, seu poder de decisão, sua expressão e disciplina; e o impeça de experimentar uma real liberdade criativa. Grotowski se preocupou em desenvolver exercícios e meios objetivos para alcançar esse engajamento psicofísico total. Para Grotowski o ator não pode ter pudor de entrar em contato com os aspectos mais íntimos e mais dolorosos de si mesmo, mas deve pensar com o corpo, pensar em ação, e assim permitir desnudar-se completamente.<sup>56</sup>

Em agosto de 1973, mesmo ano em que se conheceram no Festival de Nancy, Grotowski foi ao Japão para assistir aos ensaios do *Waseda Little Theatre*, e convidou Suzuki a apresentar *Sobre a Paixão Dramática II* no Festival Teatro das Nações e em sua sede em Wrocław. No entanto, quando questionado acerca da comparação estabelecida entre os dois, o próprio Suzuki rejeita a ideia de que haja uma relação assim tão estreita com o diretor polonês, pois considera que seu trabalho acerca da atuação difere daquela de Grotowski – principalmente se levado em conta seu trabalho em suas últimas fases –, na medida em que uma das principais preocupações de Suzuki vem sendo a de buscar os meios de lidar com a unificação que ele considera fundamental entre o corpo físico e a palavra falada. Em suas próprias palavras:

Eu fui chamado de “Grotowski japonês” em Paris, mas na realidade, meu trabalho é muito diferente do dele. Grotowski em grande medida abandonou a “palavra”. Eu venho trabalhando dentro de uma estrutura japonesa para revitalizar a palavra japonesa e ajudar os atores a trazer a palavra para o corpo. O caminho de Grotowski de incentivar a independência do corpo e a ausência a palavra é, no fim das contas, muito limitada. Eu incluo a palavra dentro do corpo. Considero que há uma correspondência entre os dois.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Esse pensamento de Grotowski refere-se essencialmente ao seu período de criação ainda na Polônia. Num período posterior – quando desenvolve seu trabalho nos EUA e, principalmente, a partir de 1986 quando se muda para a Itália – suas pesquisas passam a conduzir para a ideia da *Arte como Veículo*.

<sup>57</sup> BEEMAN, William, SUZUKI, Tadashi, KADOGAMI, Kosho. O. *The Word Is an Act of the Body*. *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 2 (1982). The MIT Press, p.89-90

É certo que tais comparações foram feitas a partir da perspectiva ocidentalizada que se tinha então do trabalho de Suzuki, e é certo também que o diretor japonês demonstrou ao longo de sua trajetória um interesse maior do que aquele demonstrado por Grotowski acerca da questão textual e da adaptação dramática. De todo modo, pode-se dizer que a identificação entre Suzuki e Grotowski se dá principalmente pela forma de ambos abordarem o trabalho do ator como elemento central de suas poéticas. Em *Sobre a Paixão Dramática II*, a intenção de Suzuki era pesquisar as raízes da atuação e atingir níveis mais profundos de expressividade. Suzuki acredita que no palco o ator deve alcançar níveis de expressão diferenciados e extraordinários, e nesse sentido é conveniente a comparação entre os dois.

### **3.2 Treinamento Suzuki e a Gramática dos Pés**

O teatro de Tadashi Suzuki é não realista por excelência. Seus atores são desafiados a realizar a difícil tarefa de usarem o corpo e a voz de maneira não natural para expressarem emoções naturais. De modo a alcançar seus objetivos estéticos e materializar suas reflexões sobre a atuação Suzuki teorizou e desenvolveu um método próprio de treinamento – o assim chamado Método Suzuki – voltado para o desenvolvimento das potencialidades expressivas de um corpo extracotidiano. Suas pesquisas corroboram para a compreensão do papel do ator e seu processo de preparação. Refletir sobre as idéias de Suzuki acerca da atuação e sua proposta de treinamento, se não ajuda propriamente a responder, certamente colabora para levantar questões sobre o contexto atual da formação do artista teatral no Ocidente. Quais as necessidades do performer que o treinamento Suzuki pode suprir? Como se dá a transmissão de métodos de treinamento entre diferentes culturas?

Suzuki busca um ator capaz de transcender seus limites físicos e que não só seja capaz de se manter consciente do próprio corpo, mas também totalmente ciente e contribuindo para o ambiente que se estende em torno do corpo.

Suzuki acredita que a chave para o ator desenvolver a consciência do corpo é a exploração do movimento – assim como do estado de quietude e permanência entre os movimentos –, pois isso permite ao ator ser capaz de descobrir as diferentes sensações e sentimentos que resultam das diversas formas de entrar em contato com o solo. Suzuki não se utiliza do componente do sentimento em seu método num esforço para ajudar a manter o foco do ator e para manter a observação do corpo o mais objetiva possível. Isso absolutamente não impede que a exploração dos componentes do movimento estimulem a apreensão de sensações e sentimentos, dada a natureza psico-física intrínseca às ações corporais e vocais.

Suzuki desenvolveu seu método para preparar o corpo e a mente do ator baseado em exercícios rigorosos e de grande intensidade física que trabalham elementos fundamentais para a dilatação da presença cênica do ator. Os exercícios que compõem o treinamento (ou *disciplinas de atuação*) desenvolvem habilidades como: estado de permanência, foco, equilíbrio, concentração, controle da respiração, prontidão, disponibilidade, noção de coletivo e ampliação da percepção.

Em seus exercícios, Suzuki propõe movimentos muito detalhados e específicos, que exigem do ator o desenvolvimento de um alto nível de concentração e capacidade de observação consciente de si. Assim, a repetição é um elemento fundamental no treinamento – como é para muitas outras disciplinas e técnicas onde o domínio é priorizado. Ela é inicialmente necessária para que se apreenda a forma, mas logo passa a ter a função de fornecer os meios para que o ator possa examinar a si mesmo em relação a uma estrutura fixa, permitindo um aprofundamento dos efeitos do treinamento. A repetição da forma reforça a observação contínua do corpo e também ensina ao ator a ter precisão e respeito pela complexidade contida em cada pequeno detalhe do movimento.

No treinamento a fisicalidade é estendida para voz por meio de dinâmicas que conjugam ação, respiração e texto. Suzuki acredita que a expressão no teatro não se restringe simplesmente aos movimentos do corpo. Deve-se dar especial atenção a voz e todas as variações do corpo enquanto se fala.

Para Suzuki a fala deve estar totalmente relacionada ao uso do corpo. Movimento e palavra precisam se fundir de modo fluido, de forma que não pode haver palavra dita que não

esteja intimamente ligada às sensações e ritmos corporais. A palavra deve ser entendida como uma espécie de ação física; o ato de falar, uma variação de gesto. Quando o treinamento incorpora o uso da voz ao movimento nos exercícios é oferecido novos desafios ao ator. Suzuki sugere que o ator use a voz em situações inconveniente para o corpo, que geram esforço dada a dificuldade na emissão. Através da recitação de textos – trechos de obras clássicas que devem ser previamente memorizados -, Suzuki propõe a exploração de possibilidades de ritmo e controle da respiração. O uso de palavras e vocalizações naturalmente ativam o pensamento e desencadeiam sensações.

Outro aspecto fundamental do treinamento é o trabalho em grupos. Para Suzuki a consciência corporal individual deve incorporar a dinâmica do grupo, e ao fazer os exercícios de forma a sincronizar seus movimentos com todos os outros membros de um grupo, o ator é constantemente obrigado a examinar suas ações em relação ao ambiente. O foco no mundo exterior combinado com o foco no interior do corpo, exige que o ator expanda sua percepção através da compreensão contínua de como elementos externos exercem influência sobre seu corpo e sua expressão.

Dada a exigência física dos exercícios, aquecimentos ou relaxamentos são necessários, mas ficam sob a responsabilidade dos participantes. As principais disciplinas do treinamento são: quatro *Básicos* (sequências de movimentos com estruturas fixas nas quais os pés partem de posições do *ballet* clássico, e que introduzem princípios básicos do treinamento); as *Caminhadas* (inspiradas nas caminhadas do teatro *Nô*, e executadas na sequência explorando diferentes usos dos pés); *Estatuas* (sentadas ou em pé; em estilo livre ou pré-determinado); *Tenteketen* (caminhada lenta e contínua); *Shakuhachi* (três minutos de marcha – *stomp* – seguida de caminhada lenta). Algumas disciplinas fazem uso de música.

A maioria das técnicas performáticas asiáticas é transmitida pelos próprios atuantes. Formas como o *Nô* e o *Kabuki* não têm nenhum treinamento sistematizado além da transmissão direta de conhecimento de um ator para o outro, de geração em geração. Suzuki, por sua vez, propõe com seu treinamento criar uma nova abordagem e não simplesmente perpetuar velhas formas. Embora ele se inspire nas formas tradicionais do teatro japonês para construir seu

treinamento, seu objetivo não é copiar e sim recuperar o sentimento presente na fisicalidade do *Nô* e *Kabuki* e revitalizá-la.

O método de Suzuki não se diferencia dos demais por enfatizar a parte inferior do corpo e a região pélvica. Todas as artes cênicas – principalmente as orientais – invariavelmente usam tal ideia. O que diferencia sobremaneira sua abordagem é a especial importância que ele dá à relação do ator com os próprios pés e sua relação com o chão. Ele acredita que a sensibilidade física do ator depende de seus pés e da consciência física de como a posição dos pés pode despertar e ampliar essa sensibilidade.

Suzuki chama a atenção para o fato de cotidianamente não observarmos a importância dos pés. Esquecemos que o solo e o corpo humano são inseparáveis, e que na maior parte do tempo o corpo humano está em contato com o solo através dos pés. É necessário conscientizar o corpo dessa relação.

A marcha, ou a ação de bater com os pés no chão, remonta aos antigos rituais japoneses, onde sacerdotes batem com os pés no chão para entrar em contato e afastar os demônios e as energias ruins. Mas já nesses rituais o objetivo da ação de marchar e bater os pés não era somente afastar ou extinguir os inimigos malignos, mas também a partir deles gerar energia usada para ativar a vida humana.

Suzuki afirma que diversos gestos no *Nô* e no *Kabuki* vieram destas práticas. A marcha sempre foi presença constante nas artes cênicas japonesas tradicionais. Antigos palcos japoneses eram construídos sobre sepulturas ou valas onde se supunha ser habitação dos espíritos mortos.

Dou especial ênfase aos pés porque acredito que a consciência da comunicação do corpo com o solo nos leva a uma consciência ampliada de todas as potencialidades físicas do corpo. (...) Nas tradicionais formas teatrais japonesas o equilíbrio dos dois vetores voltados para o céu e para a Terra, em direção às alturas e às profundezas, tem sido muito importante na expressão física. (...) A ilusão de que a energia dos espíritos pode ser sentida

através dos pés para ativar nossos corpos é a mais natural e preciosa ilusão para nós, os seres humanos.<sup>58</sup>

Suzuki acredita que a importância dada à relação com a terra, com o chão, não faz parte apenas da cultura japonesa, mas de algum modo essa relação atávica também está presente em todas as demais culturas e suas manifestações artísticas.

Esta minha ideia tem sido frequentemente considerada como sendo japonesa, mas não é. Mesmo no balé clássico europeu no qual os bailarinos parecem saltar do chão para pairar no ar, a sensibilidade física básica, consiste em sentir uma afinidade com o solo. (...) Marchar ou bater com o pé no chão é um movimento físico universal necessário para que nos tornemos conscientes de nosso próprio corpo ou para criar um espaço “ficcional” que poderia ser chamado de espaço ritualístico, local onde podemos alcançar uma metamorfose pessoal.<sup>59</sup>

A sensação de “presença” está ligada a capacidade de o ator manter uma sensação de resistência no *hara*, centro psicofísico do corpo localizado entre os quadris (*koshi*). É necessário treinar essa percepção e o controle da região pélvica onde se encontra o centro de gravidade do corpo e o apoio diafragmático da respiração.

Outro conceito fundamental para Suzuki é a *permanência*. Para ele a permanência não é um estado físico menos energético que o movimento. Ao contrário, a permanência contém em si, ao mesmo tempo, o movimento e a força de frenagem; é um estado altamente energizado de mobilidade contida. A permanência está relacionada à concentração; o corpo deve estar estável e pronto para receber e reagir a todo tipo de impulso externo, reorganizando-se em

---

<sup>58</sup> SUZUKI, Tadashi e MATSUOKA, Kazuko. *Culture Is the Body!* Performing Arts Journal, Vol. 8, No. 2, 1984. The MIT Press, p. 31, 33-35.

<sup>59</sup> Idem, *Ibidem*, p. 33-34.

seguida. “Uma árvore é assim. Não importa de que direção o vento sopra. Se as raízes não estão estáveis em um dos lados, a árvore cairá.”<sup>60</sup>

Mesmo enquanto se movimenta pelo palco, o ator nunca deve abandonar completamente esse estado de tensão, pois a dilatação da energia é consequência direta do jogo de tensões entre forças opostas. Isso é o que nas formas tradicionais japonesas chama-se *hippari-ai*. A habilidade do atuante de encantar a plateia está diretamente ligada à qualidade de energia radiada pelo corpo em todas as direções. Essa energia é construída através um sistema coerente de contenção – ou *tame*. Como no *Nô*, o ator constrói sua presença criando a vontade de mover-se, ao mesmo tempo em que deliberadamente não se permite fazê-lo, até a tensão interna tornar-se insuportavelmente alta. Uma vez em movimento, o objetivo do ator passa a ser conscientizar-se de toda a estrutura de seu corpo como se ele fosse uma espécie de escultura em movimento.

### 3.3 As sessões do treinamento

A dinâmica o treinamento fica clara para os participantes desde as primeiras sessões, e sua estrutura bem como o modo dele ser conduzido se mantém constante ao longo do tempo. Conforme citado anteriormente, muito embora sejam essenciais, não há por parte do instrutor a condução de aquecimentos ou alongamentos, que ficam sob a total responsabilidade do participante.

O treinamento de Suzuki respeita uma estrutura hierárquica. O instrutor de um grupo deve ser o praticante mais experiente, e estar apto a demonstrar e corrigir os exercícios. Ele divide os exercícios em seções, demonstra cada um deles antes de sollicitar ao grupo que os repita, e na sequência faz as correções necessárias enquanto os exercícios estão sendo executados, falando diretamente ao grupo, que por sua vez deve se manter concentrado no

---

<sup>60</sup> SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. *The Drama Review*, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press, p.155.

exercício e apenas ouvir as orientações. Eventualmente alguma correção é feita através do toque ou do ajuste da postura corporal do participante.

Os participantes também não devem falar ou fazer perguntas durante a sessão de treinamento e, em caso de dúvidas, devem esforçar-se para aprender através da observação e da escuta e colocar o próprio corpo a prova, deixando para verbalizar suas questões e comentários após o término da aula, caso ainda seja necessário. No treinamento de Suzuki investe-se no aprendizado que se dá fisicamente e não através de perguntas.

Todos os exercícios demandam bastante esforço e resistência física, e nesse sentido é fundamental que ao longo do treinamento o participante não permita que sua energia esmoreça. Não é permitido descansar ou beber água entre as seções, nem desistir ou se recusar a fazer um exercício.

Os exercícios, por proporem formas precisas e que devem ser executadas de forma rigorosa, permitem que os participantes diagnostiquem seus padrões de movimento, suas tensões e dificuldades. O rigor dos exercícios gera nos participantes a necessidade de autoobservação para que seja possível a cada sessão superar as dificuldades individuais, ganhando aos poucos precisão, equilíbrio, força, controle muscular e respiratório. O participante deve buscar tal controle muscular a partir dos pés e de sua relação com o chão, sem perder a consciência do posicionamento do quadril – centro de equilíbrio do corpo, cujo controle é fundamental para o correto deslocamento do peso do corpo – e o foco na respiração, que deve ser precisa e suficiente.

No treinamento desenvolvido por Suzuki tudo deve ser realizado de forma precisa: quando é solicitado parar um movimento, isso deve ser feito instantaneamente, como um congelamento, no exato momento do comando ou, no caso de contagem de tempo, no momento preciso que foi estabelecido. As ações devem irromper, como que vencendo uma forte resistência.

Tal nível de exigência leva o participante a aprender evitar o excesso de autocrítica, e a manter-se concentrado no controle da própria vontade, buscando executar cada

exercício na perfeição de sua forma, respeitando e atentando para os seus mínimos detalhes, sem nunca desistir diante das dificuldades que cada exercício apresenta.

Outro ponto a favor do treinamento é que seus exercícios desenvolvem não só a relação do indivíduo com o seu próprio corpo, como também sua relação com o espaço e os demais participantes. Os deslocamentos espaciais também são orientados e devem ser realizados de forma precisa e, em todos os exercícios, é necessário que os participantes mantenham a noção de conjunto e permaneçam o tempo todo atentos a movimentação dos demais corpos no espaço.

A eventual divisão do coletivo em dois grupos além de permitir aos participantes terem a chance de observar a execução dos exercícios, é também uma estratégia que favorece quem realiza o exercício, pois a existência de platéia também serve de incentivo para quem está treinando, na medida que a atenção e a concentração são naturalmente aguçadas quando o indivíduo sabe que está sendo observado.

O treinamento enfatiza a necessidade de desenvolver a noção de centro de gravidade e lutar para mantê-lo estável. Gestos periféricos não são energéticos, portanto todo movimento deve sempre partir do quadril. No treinamento de Suzuki é fundamental que o participante se mantenha em absoluto estado de prontidão. O equilíbrio do corpo é a todo momento posto em xeque, pois os exercícios sempre propõe algum tipo de desestabilização, e trabalham justamente a capacidade do participante de responder prontamente, para imediatamente encontrar meios particulares de reestabelecer seu centro.

Em grande parte dos exercícios, o nível do corpo deve permanecer constante, de modo a mover-se paralelamente ao chão, como se as cabeças dos participantes tocassem constantemente um teto invisível que não permitisse nenhum molejo vertical. Isso só é possível através do foco na movimentação dos quadris, que deve ser mantida num plano fixo e constante através do espaço.

Nos exercícios que prevem marcha – bater os pés contra o chão (*stomp*) –, a perna oposta ao pé que realiza o *stomp* deve ser mantida flexionada, e a desestabilização gerada no corpo pelo impacto da batida contra o chão deve ser compensada e corrigida através do pronto

controle dos joelhos e quadris. O participante deve aprender a absorver o impacto e manter o equilíbrio e o controle muscular de modo a manter a imagem do teto invisível sobre sua cabeça. Outras vezes é solicitado interromper o movimento antes do pé atingir o solo com impacto total. Nesses casos, o impulso para baixo enfrenta uma resistência interna que freia o movimento no limiar do contato do pé com o solo, exigindo também precisão e um profundo controle corporal.

A atenção em relação ao espaço e aos demais participantes é particularmente desenvolvida através das *caminhadas*, que são realizadas em diagonais que atravessam todo o espaço da sala de treinamento. As caminhadas são realizadas em fila e os participantes devem manter uma velocidade constante e uma distância fixa entre si. Como os participantes não se tocam, é necessário que cada um tenha a noção de onde se encontra no espaço em relação aos demais através do desenvolvimento do sentido cinestésico. As diferentes caminhadas são realizadas imediatamente uma após a outra, assim, ao terminar sua trajetória o participante deve voltar ao final da fila para realizar a próxima, até que toda a sequência termine. Cada caminhada propõe uma diferente relação dos pés com o chão, e cabe aos participantes observar as possibilidades de composição e as diferentes sensações que cada uma dessas variantes podem promover.

No treinamento de Suzuki, os ritmos também são sempre trabalhados em seus extremos. Nos exercícios acompanhados de música e que prevêm o bater dos pés contra o chão, é particularmente interessante notar que a orientação não é responder ao ritmo da música, ao contrário, deve-se estar a frente dele, atacá-lo.

Para ajudar a treinar a sensibilidade e desenvolver a consciência dos participantes com relação ao ritmo, em vários exercícios o comando é constantemente variado nesse sentido. Na medida em que o grupo avança nos exercícios *básicos*, um ritmo é estabelecido para, em seguida, ser quebrado. Se o participante antecipa demais, acaba se movendo antes do comando. O comando ou o bater da vara gera um som que cria um impulso, atuando como uma instrução para o participante se mover. O movimento deve sempre acontecer na sequência de um comando, nunca antes ou depois, e não importa o quão pequeno possa ser o movimento, ele deve ser realizado de maneira energética e respeitando o tempo exato estabelecido para ser completamente executado.



Treino; Básico 1. Foto extraída do livro: The Art of Stillness



Treino; Básico 2. Foto extraída do livro: The Art of Stillness



Treino; Básico 3. Foto extraída do livro: The Art of Stillness



Treinamento; Exemplos de Caminhadas. Foto extraída do livro: The Art of Stillness



Treinamento; Estátuas sentadas e Estatuas de pé. Foto extraída do livro: The Art of Stillness

O exercício das *estátuas* constituem poses congeladas que os participantes devem realizar e sustentar imediatamente após o comando do instrutor. Nas estatuas em pé, o participante deve manter-se nas pontas dos pés, e todo movimento deve partir do quadril e ser realizado pelo corpo de uma só vez de forma absolutamente precisa e enérgica. As estatuas sentadas, além da modalidade chamada “estilo livre” (característica das estatuas de pé), possuem também três posições fixas. Os participantes ao realizarem e sustentarem suas poses devem manter pés e mãos sem contato com o chão. Todo o movimento parte do quadril, demandando muito controle dos músculos abdominais. Entre uma pose e outra, o participante é sempre orientado a retornar a posição inicial – posição esta de relaxamento, mas na qual é fundamental o corpo ser mantido em estado de extrema prontidão para que possa responder instantaneamente ao próximo comando. O essencial nesse exercício é que o participante desenvolva a capacidade de reestabelecer o equilíbrio a cada pose, evitando tremer ou balançar em demasia o corpo, nem demonstrar um despendio de energia excessivo.

As *estátuas* talvez constitua o momento em que mais fica claro o equívoco daqueles que afirmam que no treinamento de Suzuki não há espaço para o uso da imaginação. Nesse exercício a criação de imagens por parte dos participantes é incentivada de forma mais evidente. Nos momentos de “estilo livre”, a improvisação se faz necessária e permite ao participante dar vazão a diferentes possibilidades de composição corporal. As estatuas permitem ao participante identificar padrões e vícios na medida em que o participante se dá conta que recorre às mesmas formas repetidas vezes, e é a partir dessa consciência que ele amplia seu repertório, explorando possibilidades inéditas, aproveitando a surpresa da resposta espontânea e imediata do corpo aos comandos do instrutor.

O controle da respiração cumpre função primordial na organicidade por detrás das tensões, dos ritmos e das palavras. Não há por parte de Suzuki indicações claras com relação a respiração, apenas a orientação de que dado o esforço corporal empenhado nos exercícios o desafio do participante deve ser encontrar sua forma particular de conciliar a respiração de modo que ela seja eficiente ao mesmo tempo que permanece discreta aos olhos de quem assiste. Para executar exercícios como o *shakuhachi*, por exemplo, a respiração é fator fundamental, e deve ser trabalhada de forma a sustentar a energia ao longo dos 3 minutos de marcha (*stomp*) e

controlada no momento em que todos caem no solo para na sequência realizarem movimentos lentos.

A voz e a palavra são incorporadas gradualmente aos exercícios. Textos pré-determinados e previamente decorados são emitidos em uníssono, respeitando diferentes dinâmicas de volume e ritmo, sempre explorando a dificuldade de projetar vigorosamente a voz em posições corporais por vezes muito desfavoráveis.

O grupo deve se manter preparado, pois a qualquer momento do movimento pode lhe ser solicitado falar o texto. Os participantes devem sustentar suas posições enquanto o texto é recitado em coro, respeitando as pausas previamente estabelecidas para respiração. É orientado atentar para a potência de cada palavra, nenhuma delas deve ser desperdiçada ou deixar de ser ouvida, principalmente aquelas que iniciam ou terminam um período. As pausas para respiração são estabelecidas previamente e não são necessariamente pausas naturais; elas devem ser respeitadas por todos os integrantes do grupo, e nelas deve-se respirar profundamente buscando o apoio diafragmático da voz.

Com o desenrolar das sessões de treinamento, na medida em que os participantes já estão mais familiarizados com as diferentes possibilidades de contato dos pés com o chão e experimentaram diferentes ritmos e velocidades, outros movimentos de tronco e braços são adicionados. É nesse momento que a concentração e a consciência corporal são fatores essenciais, pois muitas vezes a atenção aos braços e mãos leva à perda de atenção nos joelhos e quadril, por exemplo, prejudicando os movimentos de perna. Frente as novas dificuldades, o participante passa a ter a clara noção que é impossível realizar os exercícios em sua plenitude a não ser que mantenha uma profunda concentração no corpo como uma unidade, ao mesmo tempo em que atenta para a sua relação com o espaço, os demais participantes e a plateia (mesmo que imaginária).

Com relação a condução do treinamento, a idéia de “luta” e os comando que lembram treinamentos de artes marciais podem parecer autoritários e ostensivos à primeira vista, mas com o tempo fica claro que a postura rígida e austera do instrutor ajuda a fazer do treinamento um exercício constante de controle mental onde a disciplina e o desafio à superação individual corroboram para que o participante se mantenha absolutamente atento a qualquer

estímulo externo ao mesmo tempo que se mantém concentrado na execução perfeita de cada movimento, o que acaba por reforçar o comprometimento do grupo.

### 3.4 Disciplinas de atuação

Suzuki chama os exercícios de seu treinamento de *disciplinas de atuação*, pois afirma que o ator que encara o treinamento como mero exercício físico engana a si próprio. Segundo ele, o ator deve se preocupar em manter sempre um envolvimento imaginativo e emocional com o exercício. Seja qual for a dificuldade física envolvida nos exercícios, eles não podem ser tomados por ginástica. Para Suzuki seu treinamento está relacionado à

descoberta de uma sensibilidade física interna ou com o reconhecimento de uma memória interna e profunda inerente ao corpo humano. Em outras palavras, tem relação com a habilidade de liberar essa sensibilidade física profunda e deixar que ela se expanda.<sup>61</sup>

A qualidade de energia que Suzuki busca em seus atores não pode ser encontrada no corpo do dia-a-dia; é necessário um corpo extracotidiano. Esta é a razão pela qual muitos atores quando iniciam o treinamento sentem que são forçados a mover-se mecanicamente e que as delicadas nuances de seus corpos desaparecem. Atores ocidentais, acostumados à interpretação realista, tendem a ter esse tipo de sensação e por vezes rotulam o treinamento como “muito japonês”. Para Suzuki, no entanto, esse tipo de percepção nada tem a ver com nacionalidade, e sim com a falta de hábito dos atores – principalmente das tradições realista e naturalista – dedicarem-se a treinamentos físicos rigorosos.

---

<sup>61</sup> SUZUKI, Tadashi e MATSUOKA, Kazuko. *Culture Is the Body!* Performing Arts Journal, Vol. 8, No. 2, 1984. The MIT Press, p. 34

Segundo Suzuki, é mais fácil para ele, no que diz respeito aos estrangeiros, trabalhar com aqueles que já foram treinados, por exemplo, em dança ou *ballet* clássico, e que estão conscientes da tradição que existe por detrás das formas que eles aprenderam. Ao contrário trabalhar com pessoas que não tiveram essa experiência faz da colaboração um processo mais difícil:

Quando eu trabalho com cantores de ópera ou com dançarinos do Bolshoi, a colaboração é fácil. Eles também passaram por um treinamento rigoroso. E é fácil ver que tipo de corpo e de sensibilidade corporal eles têm. São profissionais. E eles sabem que tipo de tradição moldou seus corpos.<sup>62</sup>

É possível que parte da diferença de percepção acerca do treinamento de Suzuki observada entre atores nipônicos e estrangeiros esteja relacionada ao fato dos japoneses estarem, grosso modo, mais familiarizados com as formas de teatro tradicionais, ou mesmo com artes marciais, onde os exercícios respeitam padrões que são absorvidos e repetidos sem questionamentos; tal perfil de participante apenas aceita que tais exercícios devem ser feitos para o benefício de sua prática e dirige seus esforços para executá-los da melhor maneira.

Deixando à parte discussões mais aprofundadas acerca das diferenças entre as culturas oriental e ocidental – que fogem ao escopo desse trabalho –, a prática revela que a disciplina e o rigor – por vezes mal compreendido e considerado muito “oriental” – do treinamento desenvolvido por Suzuki, constituem a base do sucesso de suas montagens de textos clássicos da dramaturgia ocidental.

O valor que Suzuki atribui ao treinamento contínuo e a consciência da tradição que está por detrás desse treinamento são coerentes e convergem para sua preocupação acerca da manutenção da riqueza proveniente da diversidade cultural, segundo ele ameaçada pelo generalizado processo de globalização. Suzuki acredita que, quando se trata da esfera da cultura,

---

<sup>62</sup> SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. *The Drama Review*, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press, p.157

os problemas que o mundo inteiro enfrenta atualmente estão ligados também ao fato de que as mudanças acontecem de forma tão rápida, que se perdeu o contato com a questão de como uma geração transmite suas experiências e seu conhecimento para a próxima. No teatro tradicional japonês, bem como em outras formas de expressão cênica orientais, o treinamento dos atores está menos ligado a métodos ou sistemas, e mais baseados na relação mestre discípulo, mas essa é uma prática que vem se perdendo. Ele considera fazer parte das funções do artista, especialmente daqueles que se dedicam a trabalhos coletivos que se propõem a ultrapassar fronteiras nacionais, buscar novas estratégias de transmissão. Esse objetivo está no âmago de suas colaborações internacionais, além das participações em festivais, palestras e *workshops*.<sup>63</sup>

Outra dificuldade relacionada ao Método Suzuki está relacionada ao fato de que também não é automático para os atores, principalmente para os iniciantes, fazer ligações diretas entre o treinamento e a cena, muito embora o treinamento trabalhe com preposições que auxiliam o trabalho de composição tão necessário ao intérprete por ocasião de um espetáculo. O que o treinamento se propõe é sugerir a repetição de padrões codificados que permitem ao participante tomar consciência dos padrões de sua fisicalidade além de praticar uma série de elementos como observação, atenção, concentração, prontidão, todas elas necessárias para a formação e o desenvolvimento das potencialidades expressivas de um profissional da atuação, seja qual for a linguagem que este venha a trabalhar. Os resultados obtidos através do método de Suzuki estão ligados aos fundamentos da atuação, e como cada um transfere para a cena os efeitos internalizados através da prática contínua do treinamento, isso sim, pode implicar num significativo ganho na qualidade da expressão cênica do ator. Dessa maneira é possível dizer que o treinamento nada tem a ver com o resultado da obra artística em si, e ao mesmo tempo tem tudo a ver.

É claro que quando se trata de companhias teatrais dirigidas diretamente por Suzuki, a transposição do treinamento para o espetáculo é mais natural e direta. A rotina dos treinamentos diários é fundida com o ensaio dos espetáculos, e o treinamento acaba por incorporar trechos de diálogos e ações da peça em que o grupo está trabalhando no momento. Os movimentos que os atores levam à cena têm sua origem nos treinamentos, e é nesse sentido que,

---

<sup>63</sup> SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. *The Drama Review*, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press, p.157

segundo o próprio Suzuki, em seus espetáculos ele promove, em certa medida, uma reconfiguração estética de seu treinamento:

O treinamento e o ensaio não se separam. Todas as ações necessárias à performance no palco já estão integradas ao treinamento, e enquanto os atores estão trabalhando nos movimentos eles começam a vocalizar certas falas do texto. Os atores unificam o movimento e o diálogo porque isso foi parte do treinamento. (...) é como no *ballet* clássico. Eles começam pelo movimento. O movimento existe antes da música. E então o coreógrafo desenvolve o *ballet* a partir do conjunto de movimentos. Como no *ballet* clássico meu treinamento tem posições básicas, mas, no entanto, elas podem ganhar mais liberdade como na dança moderna. (...) Os movimentos básicos estão relacionados à como usar as pernas e os pés. Isso é fundamental no meu trabalho. Quando um ator articula o texto ele não mexe o torso e os movimentos fundamentais não mudam.<sup>64</sup>

Sobre a evolução do treinamento ao longo dos anos, é certo dizer que ele sofreu mudanças desde sua criação, na medida em que é natural que certas ideias e conceitos mudem com o passar do tempo. No entanto Suzuki afirma que o conceito permanece o mesmo, e o que muda, eventualmente, é a mecânica do treinamento:

Ele se tornou mais detalhado. (...) Existe agora um nível de treinamento para iniciantes e outro para avançados. Para os iniciantes o treinamento está essencialmente ligado a aprender a controlar o centro de gravidade.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> SANT, Toni. *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. *The Drama Review*, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press, p.150

<sup>65</sup> Idem, *Ibidem*, p.150

Desde as primeiras descrições do treinamento feitas por James Brandon<sup>66</sup>, exercícios foram suprimidos ou modificados enquanto outros foram incorporados, porém, de um modo geral as disciplinas como um todo se mantêm pouco alteradas, e os princípios chaves do treinamento, como o próprio Suzuki afirma, se mantêm os mesmos.

Atualmente o método Suzuki de treinamento continua se disseminando, influenciando e desafiando estudiosos e profissionais das artes cênicas por toda parte. Pode-se dizer que o treinamento é – de todos os desdobramentos do trabalho de Suzuki – o elemento que ganhou maior divulgação e notoriedade internacionalmente.

---

<sup>66</sup> BRANDON, James R. *Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method*. The Drama Review: TDR, Vol. 22, No. 4, Workshop Issue (Dec., 1978). The MIT Press

#### 4. Atuação de Suzuki dentro e fora do Japão

Toda a atividade de Suzuki ao longo de sua trajetória demonstra sua preocupação com o futuro do teatro e sua função no contexto de um mundo cada vez mais globalizado e tomado pelas mídias de massa. O impacto do teatro sobre a sociedade contemporânea é certamente pequeno se comparado com outros meios de comunicação que, como diz Suzuki, utilizam fontes de energia não animal. Contudo, Suzuki acredita que o teatro se mantém vivo a mais de dois mil anos por se constituir numa forma do homem dar vazão a sua necessidade de reafirmar sua existência e sua condição humana. É nesse sentido que o diretor japonês acredita que o futuro das artes do palco depende do engajamento daqueles que, como ele, acreditam, investem e fomentam a potência do teatro como espaço de encontro e de manutenção da cultura:

Se imaginarmos, ao longo destes mais de dois mil anos e em regiões por todo canto do planeta, como apenas poucas pessoas experimentaram esta forma de comunicação em comparação com outras formas que surgiram e desapareceram ao longo dos tempos, pode-se ter grande orgulho do fato de que o teatro ainda prevalece, mesmo que agora apenas um pequeno número de pessoas venha a apreciá-lo. No futuro, se o teatro sobreviver e se ele ainda for necessário como teatro, isso só poderá acontecer com a ajuda de pessoas que sentem que essa longevidade em si é uma coisa maravilhosa, e daqueles que, indiferentes as mudanças que o mundo possa trazer, lutam para manter uma consciência através desta forma de comunicação que permite ao indivíduo participar da criação da história.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> SUZUKI, Tadashi in “The Promise of Theatre”, 2010. Disponível em <http://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>

Essa perspectiva aponta para o caráter atuante e empreendedor de Suzuki. Afora suas produções artísticas, Suzuki demonstrou ao longo dos anos de sua carreira seu potencial administrativo e de disseminação cultural, envolvendo-se em diversas atividades que variam desde a função de pedagogo, através dos *workshops* que ministrou em diferentes países, até a função de organizador e diretor artístico de outras companhias e complexos teatrais além daquele que fundou em Toga. Sua trajetória e participação no universo das artes cênicas excedeu a função de encenador; disseminou sua arte e suas reflexões acerca do teatro, agregando funções e responsabilidades, como veremos a seguir.

É digna de nota a habilidade e o envolvimento de Suzuki em atividades e projetos, mesmo que de teor administrativo, em prol do vigor de seus projetos e ambições artísticas. A partir de 1982, Toga passa a abrigar a *Japan Performing Arts Foundation* (JPAF), dirigida por Suzuki, com o objetivo principal de organizar o festival de Toga, produzir espetáculos, buscar patrocínios e organizar as demais atividades do complexo artístico.

A combinação de rigor artístico, consciência de sua responsabilidade social e capacidade administrativa rendeu muitos convites para Suzuki. Ainda motivado pela ideia de descentralizar a cultura no Japão, em 1989, Suzuki aceita o convite para dirigir a *Acting Company Mito* (ACM), atividade que mantém até 1994. Mesmo com sua companhia fixada em Toga, Suzuki coordenava apresentações da SCOT em Mito depois do período dos festivais.

Isozaki foi o arquiteto responsável pelo complexo artístico de Mito – *Art Tower Mito* (ATM). Diferentemente de Toga, em Mito financiamento não era um problema, dados os altos investimentos que a cidade se propunha a fazer na área cultural. O complexo – de arquitetura moderna e mais próxima do que se vê no ocidente – ainda mantém o princípio caro a Suzuki e Isozaki de regatar e atualizar elementos dos antigos edifícios teatrais. No caso de Mito, a inspiração foi o *Globe Theatre* e o conceito já trabalhado em Toga de valorizar uma espacialização que proporcionasse uma experiência mais direta e interativa entre artista e plateia.

Em 1995, Suzuki assume a direção do *Shizuoka Performing Arts Centre* (SPAC), um instituto cultural fundado pela prefeitura de Shizuoka, cidade localizada a 130 km de Tóquio. Dedicado ao teatro e a dança, o complexo artístico – embora próximo à cidade – é localizado nas montanhas e remonta a sensação de isolamento de Toga, mas diferentemente do vilarejo não está

ligado a nenhuma comunidade nem reflete uma arquitetura regional específica. Isozaki foi novamente o responsável por projetar e integrar os edifícios – um teatro ao ar livre, um teatro fechado, um estúdio de ensaio, dormitórios, casas para hóspedes, restaurantes e um escritório administrativo –, todos construídos simultaneamente. Como em Mito, ele opta por desenvolver um projeto moderno, sem as referências históricas que caracteriza seu trabalho em Toga.

Após a inauguração do complexo, a maior parte da SCOT se mudou para Shizuoka, e Toga se tornou um espaço essencialmente administrativo e educacional, voltado fundamentalmente para o treinamento e desenvolvimento de jovens diretores. O estúdio de treinamento em Shizuoka se localiza numa região de montanhas afastada da área urbana, contudo quando a SCOT percebe a necessidade de ensaios mais intensivos Suzuki retorna com sua companhia para Toga, cujo isolamento permanece sendo maior. O teatro principal do complexo artístico de Shizuoka – situado no centro da cidade – é usado especialmente para eventos e apresentações de espetáculos de grande porte, na medida em que estes são favorecidos pela localização, que permite, via de regra, plateias maiores se comparadas àquelas do vilarejo de Toga.

É interessante observar também que Shizuoka é a cidade natal de Suzuki, o que agrega ao anseio de promover a descentralização da arte o desejo pessoal de trabalhar a favor da comunidade em que cresceu. Em 1999, Suzuki leva para a cidade a segunda edição das Olimpíadas Teatrais, que marca a inauguração de todo o complexo pronto, fazendo de Shizuoka um polo teatral internacional, como já havia sido feito com Toga.

As Olimpíadas Teatrais é um festival de artes internacional, organizado por diretores de teatro e dramaturgos mundialmente famosos: Tadashi Suzuki, Robert Wilson, Theodoros Terzopoulos, Yuri Lyubimov e Wole Soyinka. O Comitê Internacional das Olimpíadas Teatrais é atualmente formado por treze membros de treze países diferentes, e fica localizado em Atenas, Grécia. O festival foi realizado pela primeira vez na Grécia, em 1995, e depois em Japão, Rússia e Turquia. A quinta edição foi realizada em Seul, na Coreia, entre os meses de setembro e novembro de 2010. Artistas, críticos, produtores, estudiosos e espectadores de todo mundo se reúnem para prestigiar o festival que se propõe a promover a estética teatral e estabelecer um fórum de discussão da arte contemporânea, além de fortalecer o desenvolvimento

das artes cênicas do país anfitrião a nível internacional. As Olimpíadas Teatrais também se caracterizam por valorizar a interação e a colaboração entre artistas orientais e ocidentais.



Teatro da Acting Company of Mito (ACM). Imagem retirada do livro SCOT -Suzuki Company of Toga



Visão aérea do Shisuoka Performing Arts Centre (1998). Imagem retirada do livro *The Theatre of Tadashi Suzuki*

O envolvimento nas Olimpíadas Teatrais, no festival que passou a acontecer anualmente, na primavera, em Shizuoka, além de outros eventos de similar importância, foram tomando a atenção de Suzuki – já acostumado a acumular atividades artísticas e administrativas simultâneas – e contribuíram também para o fim do Festival Internacional de Toga em 1999.

Desde sua primeira viagem internacional, Suzuki vem realizando muitos intercâmbios com o ocidente também através de aulas, palestras e *workshops*. Talvez a mais importante experiência de intercâmbio internacional na trajetória de Suzuki tenha sido a parceria com a diretora norte-americana Anne Bogart que gerou a fundação, em 1992, da *SITI Company* (*Saratoga International Theatre Institute*), cuja sede está localizada em Saratoga, nas proximidades de Nova Iorque.

Tudo começou em 1988, quando Bogart foi convidada para palestrar no Festival Internacional em Toga. Nessa ocasião, os dois diretores foram apresentados formalmente e foram plantadas as sementes do que haveria de se tornar uma produtiva parceria. Ao partilhar suas ideias, os dois artistas descobriram que as suas preocupações sobre a cena teatral mundial eram estimulantemente parecidas. Ambos dividiam a crença de que a abordagem física para a arte de atuar deveria ser encarada como pedra angular do teatro, ambos queriam lutar contra o estado corrupto das artes sob a égide do capitalismo, e ambos endossavam a responsabilidade do teatro diante das grandes questões culturais e políticas. O diálogo continuou e o desejo que tinham de ajudar a mudar a função e o impacto do teatro numa escala internacional, acabou servindo de inspiração para o projeto conjunto, a criação da *SITI Company*.

Mesmo para aqueles que nunca haviam tido a oportunidade de ir ao vilarejo de Toga ou de assistir a espetáculos da SCOT, o impacto do trabalho de Suzuki podia ser sentido dada disseminação internacional de seu treinamento desde o final da década de setenta. Assim, na ocasião da fundação da *SITI Company* em 1992, já era possível sentir a influência de Suzuki nos EUA há mais de uma década e seu método já fazia parte de vários programas de treinamento, incluindo os das Universidade de Wisconsin-Milwaukee – que introduziu o método nos EUA em 1980 -, a Juilliard, a Universidade da Califórnia-San Diego e a Universidade de Delaware. Na StageWest, em Springfield, o então diretor artístico Eric Hill – que havia sido treinado diretamente por Suzuki – idealizou a companhia de teatro ali residente a partir dos princípios

aprendidos com o diretor japonês.<sup>68</sup> No entanto, foi com a *SITI* que Suzuki teve a oportunidade de aprofundar o diálogo com os artistas norte-americanos. Sobre a sua presença nos EUA, Suzuki comentou:

Provavelmente, não há tal coisa como um teatro universal, mas os artistas de teatro têm a possibilidade de abordar os problemas universais. [...] No passado, era possível para os artistas, como indivíduos, lutar suas próprias batalhas estéticas. Mas isso não é mais possível. Em vez disso, nós estamos engajados em uma batalha contra o sistema. Estou aqui [EUA] na esperança de que esta "nação da possibilidade" possa oferecer um campo para esta batalha que precisa ser travada, um lugar onde possamos gerar dados para artistas no Japão, ou na Europa, ou particularmente artistas que agora estão trabalhando na ex-União Soviética.<sup>69</sup>

Suzuki e Bogart vislumbravam a *SITI* como um espaço que incentivasse novos artistas; um ambiente propício para criação de novos trabalhos e desenvolvimento de pesquisa, além de um laboratório para o desenvolvimento de seus métodos de treinamento. No programa da temporada inaugural da *SITI*, Suzuki e Bogart expressavam suas intenções:

Precisamos de um lugar que irá desenvolver o artista para o teatro de hoje e garantir esse desenvolvimento no próximo século. Propomos a formação de um centro cultural que é localmente e internacionalmente conectado, onde a arte de atuar para o teatro é comemorada, investigada, e incentivada. O objetivo deste instituto internacional de teatro é promover e desenvolver novos trabalhos e ser um centro cultural onde novas abordagens de teatro para o próximo século são desenvolvidas e

---

<sup>68</sup> COEN, Stephanie. *The Body Is The Source: Four Actors Explore the Rigors of Working With Master Teachers Anne Bogart and Tadashi Suzuki*. American Theatre. (January, 1995), pp 31-35.

<sup>69</sup> LAMPE, Eelka. Collaboration and Cultural Clashing: Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute. TDR (1988-), Vol. 37, No. 1 (Spring, 1993), pp. 151-152. The MIT Press.

colocadas em prática. [...] Este instituto deve se manter ligado a outras organizações similares em todo o mundo. Interconexão internacional é vital para a criação de novas abordagens para a atuação. [...] Este instituto deve refletir a cultura mundial, através da integração das tradições e das inovações de outras culturas.<sup>70</sup>

Contudo, os dois artistas apresentavam diferenças marcantes em seu método de trabalho com os atores e, conseqüentemente, no estilo de suas encenações. Cada um deles propõem diferentes desafios durante os ensaios: Suzuki, com sua metodologia de treinamento, cria um espaço perigoso onde o ator tem que abrir mão de seu ego, enquanto Bogart cria um espaço seguro onde o ator pode experimentar e optar pelo risco. Enquanto Suzuki com sua “gramática dos pés” propõe a criação e o desenvolvimento de um vocabulário cênico exigente e preciso – tanto no que se refere à exploração do movimento quanto da imobilidade – e a busca pela unificação do corpo e da voz no momento da emissão da palavra. O método de treinamento de Anne Bogart, chamado de *viewpoints*, também trabalha para criar uma linguagem comum entre os atores a partir das variáveis espaciais e temporais do movimento.

Antes de Anne Bogart, a primeira artista a articular o trabalho com os chamados *viewpoints* foi Mary Overlie (1946)<sup>71</sup>, coreógrafa, bailarina e professora. Ela lecionava na Universidade de Nova Iorque quando Bogart a conheceu, em meados da década de setenta. Bogart estava na época preocupada com a formação dos atores norte-americanos e encontrou na pesquisa de Overlie um campo frutífero para embasar sua própria investigação a partir de técnicas que explorassem a fisicalidade do ator. Interessada nas possibilidades criativas do encontro entre dança e teatro, ela expandiu e sofisticou os *viewpoints*, conforme haviam sido concebidos originalmente por Overlie, de modo a torná-los mais adequados a linguagem teatral – muito embora a técnica desenvolvida por Bogart permaneça aplicável aos profissionais da dança.

---

<sup>70</sup> LAMPE, Eelka. Collaboration and Cultural Clashing: Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute. TDR (1988-), Vol. 37, No. 1 (Spring, 1993), p. 148. The MIT Press.

<sup>71</sup> Mary Overlie (1946) idealizou “Os Seis *Viewpoints*”, que compreendem: Espaço; Forma; Tempo; Emoção; Movimento e História. Disponível em: <[http://www.sixviewpoints.com/Theory\\_3.html](http://www.sixviewpoints.com/Theory_3.html)>.

De todo modo, os *viewpoints* não propõem algo essencialmente novo; seu mérito está na sistematização de um ferramental que articula questões com as quais todo ator tem de lidar: as variáveis relacionadas ao tempo e ao espaço. Essas duas dimensões se fazem presentes na vida de todo ser humano, e o ator deve ganhar consciência disso para despertá-las e explorar o auge de seu potencial expressivo e extracotidiano.

Os *viewpoints* se constituem numa técnica improvisacional que explora pontos de atenção que ajudam o ator – tanto em treinamento como por ocasião da montagem de uma cena – em seu processo de criação e ampliação de repertório. São trabalhadas nove variáveis do tempo e do espaço aplicadas ao movimento e à relação do ator com o espaço e com os elementos que o compõem: Tempo (tempo, duração, resposta cinestésica e repetição); Espaço (relação espacial, gesto, forma, arquitetura e topografia). Não há nenhuma proposição de organização hierárquica, e aqueles que participam das chamadas “sessões de *viewpoints*” exploram de forma individual e coletiva cada uma das variáveis nas suas particularidades e nas possibilidades geradas através das mais diversas combinações.<sup>72</sup>

Bogart e Suzuki, aceitando e respeitando suas diferenças, não tentaram fundir artificialmente seus estilos, adquiridos culturalmente e individualmente, mas se permitiram arriscar e se abriram para uma experiência que no mínimo renderia a aprendizagem fruto da coexistência criativa e da parceria de dois artistas empenhados em refletir e praticar sua arte.

A *SITI* inaugurou seus trabalhos em Saratoga com a apresentação dos espetáculos *Dionysus*, dirigido por Suzuki, e *Orestes*, de Charles L. Mee Jr., dirigido por Bogart. Durante os primeiros anos de atividade, os membros da *SITI* receberam treinamento diretamente de Suzuki, e muitos dos atores participaram de montagens dirigidas por ele. Em 1994, Suzuki se afastou do comando da *SITI* para focar seus esforços no trabalho que começava a desenvolver em Shizuoka e passa para membros da companhia a responsabilidade de ministrar seu treinamento. O trabalho da *SITI Company* e os *workshops* oferecidos em Saratoga, atualmente ainda são responsáveis por grande parte da divulgação do trabalho de Suzuki e pela disseminação de seu treinamento entre os atores ocidentais.

---

<sup>72</sup> Para o aprofundamento e o detalhamento dos *viewpoints* e das proposições de Anne Bogart, ver: BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nova York: Theatre Communication Group, 2005.

Hoje em dia, são vários os grupos e companhias teatrais pelo mundo que se utilizam, cada um a seu modo e sua medida, do treinamento e dos preceitos de Suzuki acerca da atuação. Somente uma pesquisa minuciosa – que não faz parte do escopo desse trabalho – seria capaz de levantar e detalhar quais são esses grupos e a influência do método de Suzuki em cada uma desses processos. No entanto, é interessante citar os exemplos de aplicação do treinamento de Suzuki na Inglaterra conforme levantados por Paul Allain em seu livro *The theatre practice of Tadashi Suzuki*. A própria pesquisa realizada por Allain, bem como aquela realizada por seu compatriota Iam Carrunthers, são ambas fortes indícios da relevância e do interesse suscitados por Suzuki entre aqueles que se dedicam a pesquisa teatral no ocidente. Allain aponta três exemplos: um teatral, um parateatral e outro que mescla pesquisa acadêmica com atividade artística. O primeiro demonstra como a influência de Suzuki pode ser sentida na Royal Shakespeare Company:

Scott Handy, um ator britânico que interpretava o personagem Ariel na peça “A Tempestade” na Royal Shakespeare Company durante a temporada de 1998 e 1999. De modo a criar um sentido de iluminação e de natureza etérea para Ariel, Handy paradoxalmente usou o treinamento de Suzuki para “aterrar” a si próprio, um artifício que tem paralelos com as técnicas para apresentar os fantasmas no teatro *Nô*.<sup>73</sup>

O exemplo parateatral se refere a um trabalho realizado na *London Academy of Music and Dance*:

O trabalho é coordenado por Roy Leighton, que treina alunos de teatro na LAMD, mas também ajuda advogados e leiloeiros a aprimorar habilidades para apresentação em tribunais e nos salões de leilão, como braço comercial da LAMD. Isso está

---

<sup>73</sup> ALLAIN, Paul. *The theatre practice of Tadashi Suzuki*. Londres: Methuen Drama, 2009, p.191.

baseado na experiência de Leighton ao fazer o treinamento de Suzuki no Japão.<sup>74</sup>

A terceira aplicação a que se refere Allain é um projeto na Universidade de Kent, liderado por Frances Barbe, performer e coreógrafa:

Em 2001 ela iniciou uma investigação de três anos acerca do impacto da técnica de Suzuki e do Butoh na prática britânica, através de seu próprio trabalho criativo. Ela explora o potencial de colaboração entre música, circo e dança, centrada nas respostas a textos clássicos.<sup>75</sup>

No Brasil podemos destacar duas companhias teatrais do eixo São Paulo-Rio de Janeiro que entraram em contato com o método de Suzuki – através da *SITI Company* – e que divulgam abertamente a influência dessa experiência em seus processos criativos, além de terem se tornado disseminadoras do treinamento.

Em São Paulo, o destaque vai para o grupo *Opovoempé*. A companhia inicia suas atividades em 2004 com o projeto *Guerrilha Magnética* idealizado pela diretora do grupo Cristiane Zuan Esteves, caracterizado por uma série de intervenções na rua e em espaços públicos paulistanos. *Opovoempé* construiu sua trajetória artística a partir da proposição de trabalhar as possibilidades geradas pelas intervenções em espaços públicos e o diálogo entre o artista e o espaço em que ele habita. Desde sua fundação, as intervenções da companhia não se deram apenas em ruas, feiras e praças, mas também em supermercados, estações de trem e vitrines de lojas. Seu trabalho varia da teatralidade exacerbada à invisibilidade, e o nome da companhia reflete suas intenções: investir na ideia de pessoas em movimento; pessoas cuja existência e o modo de operarem sejam caracterizados por uma postura essencialmente ativa diante do mundo.

---

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*, p.191

<sup>75</sup> ALLAIN, Paul. *The theatre practice of Tadashi Suzuki*. Londres: Methuen Drama, 2009, p.191-192.

Cristiane Esteves teve a oportunidade de participar de treinamentos na sede da *SITI Company* em Saratoga, e essa experiência levou a diretora a fazer do método Suzuki de treinamento e dos *viewpoints*, a base do trabalho do grupo. *Opovoempé* eventualmente abre seus treinamentos e seus membros oferecem oficinas e *workshops* com base no que absorveram da experiência na sede da companhia novaiorquina.<sup>76</sup>

No Rio de Janeiro, é possível destacar a *Cia. dos atores*. Quando foi fundada, em 1988, na capital carioca, sob a direção do também ator Enrique Diaz, a Cia. dos atores tinha, segundo eles mesmos, o objetivo de experimentar novas possibilidades cênicas. A companhia mantém até os dias de hoje seus integrantes originais, o que certamente colabora para a manutenção de sua permanente pesquisa de linguagem. Com mais de dez espetáculos montados, a *Cia. dos atores* recebeu diversos prêmios e possui uma carreira nacional e internacional reconhecida pela imprensa especializada do Brasil, Estados Unidos e Europa. O grupo se afirmou como um dos mais importantes e originais do teatro brasileiro; em seu processo de ensaio todos os seus integrantes influem ativamente no processo criativo, trazendo contribuições, dividindo-se em subgrupos de pesquisa, trocando e acrescentando ideias até o momento em que o diretor faz o trabalho de edição e organização do material. A companhia acredita que tudo pode ser apropriado e reutilizado para um espetáculo, sem que haja a preocupação com contextualizações históricas acerca de cada elemento utilizado. Outras marcas do grupo são a combinação de vários fluxos narrativos numa só peça e a exploração da metalinguagem, na medida em que o processo de criação do espetáculo é incorporado ao próprio espetáculo. A oportunidade de realizar trabalhos fora do Brasil e a vontade de investir em intercâmbios artísticos levaram alguns de seus membros a entrarem em contato com o trabalho de treinamento desenvolvido pela *SITI Company*. É possível reconhecer os frutos dessa experiência em seus espetáculos e na preparação e disponibilidade física dos atores. Atualmente a companhia é uma das grandes responsáveis pela divulgação no Brasil do Método Suzuki e dos *viewpoints* através de workshops e oficinas ministradas por seus integrantes.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Para o aprofundamento acerca do trabalho da companhia, vale acessar o *site* do grupo na *internet*: [www.opovoempe.org](http://www.opovoempe.org)

<sup>77</sup> Para o aprofundamento acerca do trabalho da companhia, vale acessar o *site* do grupo na *internet*: [www.ciadosatores.com.br](http://www.ciadosatores.com.br)

Desde 2002, Enrique Diaz também é responsável pela direção do grupo *Coletivo Improviso* – composto por atores, bailarinos, coreógrafos e músicos –, que desenvolve uma linguagem cênica baseada na integração de disciplinas artísticas, observação e interação com espaços urbanos. O caráter físico e performático do trabalho do *Coletivo Improviso* deflagra de modo ainda mais nítido a influência da experiência junto a *SITI Company*.

O trabalho das companhias teatrais brasileiras citadas acima, apenas a título de exemplo, são indícios de que a pesquisa acerca da atuação e a poética cênica de Suzuki vêm sendo absorvidas e apropriadas por artistas ao redor do mundo. Esse diálogo artístico, desprovido de fronteiras, é sem dúvida uma das grandes motivações do diretor japonês. Em suas próprias palavras:

Como eu nasci no Japão, o reduto principal dos meus esforços como artista de teatro tem sido o Japão. Contudo, Eu venho colaborando com inúmeros artistas fora do Japão numa variedade de enterprises teatrais, através das quais eu cheguei à convicção de que para qualquer artista, lar não é uma questão de onde se nasce ou opera. Antes, existe um lar dentro do coração, que nos une por fortes emoções e através da solidariedade, onde o ser humano pode encontrar repouso. Agora, do alto da minha idade avançada, eu posso dizer sem hesitação que ter essa convicção é a principal razão para que eu venha me mantendo capaz de permanecer ativo no teatro por tantas décadas. E embora eu possa não ter muitos anos pela frente, eu gostaria de continuar e manter, com essa convicção, meus esforços no teatro até o fim dos meus dias.<sup>78</sup>

A capacidade de Suzuki de articular parcerias artísticas foi, desde as primeiras incursões em festivais fora do Japão, e permanece até os dias de hoje, elemento fundamental para o desenvolvimento de sua poética cênica e para a disseminação de seus conceitos acerca da

---

<sup>78</sup> SUZUKI, Tadashi in “The Promise of Theatre”, 2010. Disponível em <<http://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>>

atuação, tanto no que se refere à importância e a função do ator na cena quanto ao tipo de formação e treinamento a qual este deve ser submetido para ampliar e explorar suas capacidades expressivas. Seus espetáculos, suas pesquisas e sua atuação como artista e agente cultural são prova de que é possível resgatar elementos da tradição e criar pontes entre diferentes culturas sem perder o engajamento necessário a todo homem preocupado com as questões de seu país e de seu tempo.

## Considerações Finais

Mais do que um dos mais conhecidos diretores teatrais japoneses, Suzuki é um pensador e praticante cujo trabalho ao longo das últimas décadas vem exercendo influência a nível mundial. Ele trabalha sob a hipótese de que o elemento humano é o mais essencial à cena e, para tanto, busca desenvolver em seus atores o que chama de *energia animal*. Para Suzuki é necessário recuperar o caráter ritualístico e a dimensão divina presente na origem do teatro e, nesse sentido, a maneira pagã dos atores serem “porta-vozes dos deuses” no palco passa pelo total comprometimento energético e fisiológico do ator em cena, que deve estar treinado para reconhecer e controlar esse processo. Esse conceito aliado à ideia de que o público deve ser considerado parte integrante do acontecimento teatral norteiam a criação de Suzuki, que deseja fazer de seus espetáculos eventos interativos e transgressores.

A pedra de toque de sua filosofia é a crença no potencial que o ator possui de trabalhar e ampliar a força expressiva de sua energia animal e atribui ao teatro, portanto, como contexto dessa expressão, uma importância social e espiritual crucial nos dias de hoje, tendo em vista o processo de massificação cultural que o mundo vem sofrendo em tempos de globalização.

A pesquisa de Suzuki integra as reflexões sobre a função e o futuro do teatro, bem como as pesquisas estéticas e de renovação de linguagem que se desenvolveram ao longo do século XX. Do mesmo modo, a função e a importância da figura do ator vêm sendo colocadas em perspectiva, e a pesquisa em torno da sua potencialidade expressiva ganha constantemente novas dimensões.

Muito já se polemizou acerca do teatro e do ator, e talvez a crítica mais forte tenha sua origem no movimento Simbolista. No final do século XIX, os simbolistas já defendiam uma arte que tivesse por objetivo menos explicar a realidade do que significá-la. Eles substituíam por sugestões e alusões às descrições e explicações dos naturalistas. Negavam à realidade material qualquer valor em si mesma, e viam nela apenas um veículo imperfeito para transmissão de ideias abstratas. Os simbolistas preferiam a leitura solitária de um drama a sua encenação no teatro. No texto *Um Teatro de Andróides*, o dramaturgo e ensaísta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), um dos maiores representantes do Movimento Simbolista, expõe sua convicção de

que a cena é o lugar onde morrem as obras-primas da literatura dramática, na medida em que a representação teatral é apoiada em elementos acidentais e humanos. Segundo o autor, toda a obra-prima é um símbolo e o símbolo não suporta a presença ativa do homem. O ator inevitavelmente imprime sua identidade e sua poesia pessoal à cena e essas afetações destroem a essência da obra-prima dramática que, por sua vez, podem ser apreendidas em toda sua grandeza através da leitura. Seria, então, necessário afastar completamente o ser vivo da cena. Ele lança questões a respeito do que poderia vir a substituí-lo: esculturas, sombras, projeções de formas simbólicas, figuras de cera. Embora não conclua a favor de nenhuma possibilidade em específico, entende que o uso de figuras que possuam a aparência da vida sem ter vida poderia aproximar o teatro do que chamou das “forças extraordinárias” às quais os poemas se referem. Teríamos seres ausentes de consciência, como diria Kleist, cuja identidade não interferiria na essência da obra de arte.

Gordon Craig (1872-1931), teatrólogo inglês de importância decisiva para a história do teatro ocidental do séc. XX, também levanta a questão de saber se o ator é propriamente um artista e, no texto intitulado *O Actor e a “sur-maionnette”*, conclui que a representação do ator não constitui arte por estar sujeita a ser modificada pela emoção. Os gestos do ator, a expressão do seu rosto, a sua voz, tudo está à mercê das emoções. De acordo com ele, a arte só se desenvolve segundo um plano ordenado e tudo que é acidental é contrário à arte. Nesse sentido, o corpo do homem seria impróprio para servir de instrumento à arte, pois trai o pensamento e, muitas vezes, triunfa sobre a inteligência. Segundo Craig, isso se dá porque é da própria natureza humana lutar pela liberdade de expressão e se recusar a ser porta-voz de outro homem ou mesmo ser escravo do próprio pensamento. A solução para o ator seria recriar uma nova maneira de representar baseada, fundamentalmente, nos gestos simbólicos. Ao invés de aplicar-se em personificar um caráter e interpretá-lo, deveria buscar representá-lo e interpretá-lo até um dia estar apto a criar ele próprio.

O pensamento de Maeterlinck e Gordon Craig é absolutamente coerente com o ideário simbolista: a presença humana como fator acidental que compromete o fenômeno teatral enquanto obra de arte. À parte de toda polêmica, é inegável a legitimidade da preocupação de Maeterlinck – diante do teatro que lhes oferecia o naturalismo da época –, com o esvaziamento

em cena da poesia presente nos grandes textos clássicos; problema que ficou ainda mais evidente nas tentativas de representar a dramaturgia produzida pelos autores simbolistas.

Entretanto, é possível contrapor a essa visão que nega ou polemiza o valor artístico da profissão de ator recorrendo a outro pensador do teatro, contemporâneo aos simbolistas, o suíço Adolphe Appia (1862-1928). Segundo ele, a arte dramática, que para além do texto tem sua essência na encenação, busca nas outras artes alguns elementos. Segundo Appia, o movimento, a mobilidade é o princípio conciliatório que regulará a união das diversas formas de arte, uma vez que ele une o espaço e o tempo na mesma expressão; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras, tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão.

O movimento em cena está presente no texto e na música – as artes do tempo. Mas ele não é em si um elemento, ele é um estado. Trata-se, pois, de examinar que elementos das artes seriam capazes de abandonar a imobilidade que lhes é própria. Para Appia, o corpo vivo e móvel do ator é o representante do movimento no espaço. O corpo humano, em cena, é o elemento conciliatório. Daí a importância fundamental do ator para a arte dramática. Para Appia, o ator é o portador do texto e, além disso, seu corpo plástico coloca-o em relação direta com a arquitetura e o aproxima da escultura - as artes do espaço. Assim, o ator reúne, através do movimento, o que é necessário para a obra de arte integral.

Em verdade, até mesmo Craig, aparentemente tão inflexível, sinaliza saídas possíveis para o ator através de uma evolução da busca pela teatralidade, da exploração da expressão a partir, principalmente, de gestos simbólicos; o conceito de *sur-marionnette*, objetivamente, se constituiria no estabelecimento de um modelo a ser perseguido pelo ator.

Atualmente, pensando em todos os movimentos derivados do Simbolismo e do imbricamento deste com o Realismo/Naturalismo, é impossível não concluir que a história do fenômeno teatral ao longo do séc. XX, e agora no séc. XXI, só confirma que a força artística do trabalho do ator reside justamente na sua condição humana, com todas as contradições e idiossincrasias que isso implica. Mesmo em tempos de busca voraz pelo não palpável, é a pesquisa da teatralidade aliada ao movimento humano na sua plenitude que aponta o meio de se atingir a essência, o subjetivo e o humano no teatro.

É sob essa perspectiva que o teatro de Suzuki discute a possibilidade de sobrevivência do teatro – inclusive de suas formas tradicionais – em face da competição gerada pelo avanço tecnológico e pelos novos modos de mediação de interatividade humana. Sua busca por uma cena que transcenda diferenças culturais baseada na preservação das diferenças e na potência expressiva da fisicalidade do ator – cujo corpo é depositário de sua história e presentificação de sua memória – está ligada a sua intenção de valorizar o teatro e o espetáculo na sua qualidade de espaço de encontro e de troca efetiva entre seres-humanos. Suzuki acredita no acontecimento teatral como oportunidade do homem estabelecer contato com si mesmo, com o outro e com o ambiente que o cerca.

Para Suzuki, a atuação se dá, por excelência, dentro do corpo, mais do que na relação que o corpo pode estabelecer com a ideia de um personagem ficcional. Nesse sentido, atuação não está ligada à imitação e sim à batalha física e mental travada pelo ator consigo mesmo. A energia física manipulada pelo ator gera a resposta imediata do espectador na plateia.

Paul Allain aponta para a influência de Maurice Merleau-Ponty – filósofo existencialista cujos escritos chegam ao Japão na década de sessenta – em especial seu livro *Fenomenologia da Percepção*<sup>79</sup>:

Esse livro foi ao encontro dos impulsos teatrais de Suzuki e com sua posterior tentativa de localizar a percepção no corpo físico autorreflexivo, seja do ator ou do espectador. Resumidamente, num trabalho complexo, Merleau-Ponty tenta remover as divisões e categorizações que a análise implica. Ele explora a autopercepção enquanto um processo sensorial centrado em nosso ser físico, em contraposição ao dualismo sujeito-objeto de Sartre que implica na significância de como o outro (objeto) no vê. A visão de Merleau-Ponty deu credibilidade para o “mundo enquanto campo de experiência” no qual nos encontramos, uma ênfase experiencial que dominou o pensamento e a prática de Suzuki desde então. Mais diretamente, promoveu a noção de

---

<sup>79</sup> PONTY, Maurice Merleau-. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins fontes, 2006.

performance como autoencontro e autorrevelação diante da plateia.<sup>80</sup>

Assim, Suzuki ao pensar na atuação como meio para o ator expressar sua consciência e ir ao encontro de si mesmo se apoia na ideia de Merleau-Ponty de que uma existência para vir à tona precisa da presença de outra, e que a consciência da existência de si e do outro, bem como a reciprocidade dessa relação, fazem parte do mesmo fenômeno. O ator afirmaria sua existência ao se apresentar diante da plateia, que atuaria, portanto, como coparticipante desse processo, experimentando também em si o estado criativo do ator.

A busca de Suzuki por uma cena que estabeleça uma relação tal entre quem atua e quem assiste que promova a oportunidade do homem de afirmar sua existência se estende, como vimos, para além do ator como eixo central da cena, e inclui a estruturação do teatro enquanto atividade de grupo, a criação e o uso do espaço teatral, e a superação de barreiras culturais e nacionais em prol de um trabalho criativo baseado na universalidade. Seus escritos e sua prática se revelam importantes subsídios para as recentes pesquisas sobre as artes cênicas e as relações inter e intraculturais. Sua atividade como diretor de produções multiculturais e como realizador de festivais que reuniram pessoas de todo o mundo refletem sua abordagem aguerrida para lidar com muitas das questões fundamentais de nosso tempo. É importante reiterar que o objetivo desse trabalho foi tão somente lançar luz e compartilhar pontos de vista acerca da importância da contribuição artística de Tadashi Suzuki, na expectativa de fomentar outros possíveis desdobramentos em pesquisas futuras.

---

<sup>80</sup> ALLAIN, Paul. *The art of stillness*. Londres: Mathuen Publishing Limited, 2002, p.18.

## Bibliografia

- AKIHIKO, Senda; TATSUMI, Hijikata e SUZUKI, Tadashi.** *Fragments of Glass: A Conversation between Hijikata Tatsumi and Suzuki Tadashi.* TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 62-70. The MIT Press.
- ALLAIN, Paul.** *The art of stillness.* Londres: Methuen Publishing Limited, 2002.
- \_\_\_\_\_. *The theatre practice of Tadashi Suzuki.* Londres: Methuen Drama, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Suzuki Training.* TDR (1988-), Vol. 42, No. 1 (Spring, 1998), pp. 66-89. The MIT Press.
- ALLAIN, Paul e HARVIE, Jan.** *The Routledge Companion To Theatre And Performance.* Londres: Routledge, 2005.
- ARTAUD, Antonin.** *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Max Limonad, 1984.
- APPIA, A.** *A obra de teatro viva.* Lisboa: Editora Arcadia, sem ano.
- BARBA, Eugenio.** *A arte secreta do ator.* São Paulo: Ed. Unicamp, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Além das ilhas flutuantes.* São Paulo: Hucitec, 1991.
- BEEMAN, William O.; SUZUKI, Tadashi e KADOGAMI, Kosho.** *The Word Is an Act of the Body.* Interview. *Performing Arts Journal*, Vol. 6, No. 2 (1982), pp. 88-92. The MIT Press.
- BOGART, Anne e LANDAU, Tina.** *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition.* Nova Iorque: Theatre Communications Group, 2005.
- BRANDON, James R.** *Time and Tradition in Modern Japanese Theatre.* *Asian Theatre Journal*, Vol. 2, No. 1 (Spring, 1985), pp. 71-79. University of Hawai'i Press.
- BRANDON, James R.** *Training at the Waseda Little Theatre: The Suzuki Method Source.* *The Drama Review*, Vol. 22, No. 4, Workshop Issue (Dec., 1978), pp. 29-42. The MIT Press.

- BRANDON, James R.** *A New World: Asian Theatre in the West Today*. TDR (1988-), Vol. 33, No. 2 (Summer, 1989), pp. 25-50. The MIT Press.
- BRECHT, Bertold.** *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter.** *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CARRUNTERS, Ian e YASUNARI, Takahashi.** *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CARLSON, Marvin.** *Teorias do teatro*. São Paulo, Unesp, 1995.
- CARVALHO, Enio.** *O que é o ator*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CAVAYE, Ronald; GRIFFITH, Paul e SENDA, Akihiko.** *A Guide to Japanese Stage*. New York: Kodansha International, 2005.
- CHEKHOV, Michael.** *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- COEN, Stephanie.** *The Body Is The Source: Four Actors Explore the Rigors of Working With Master Teachers Anne Bogart and Tadashi Suzuki*. American Theatre. (January, 1995), pp 31-35.
- CONRADO, Aldomar.** *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CORDEIRO, Renata.** *Viagem ao Japão*. São Paulo: Landy, 2004.
- CRAIG, E. G.** *Da arte do teatro*. Trad. de Redondo Jr. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DIXON, Michael B. e SMITH, Joel A.** *Anne Bogart: Viewpoints*. Smith & Kraus, 1995.
- GOODMAN, David.** *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of Gods*. London: East Gate Book, M. E. Sharpe, 1988.

- GOODMAN, David G.** *The Return of the Gods: Theatre in Japan Today*. World Literature Today, Vol. 62, No. 3, Contemporary Japanese Literature (Summer, 1988), pp. 418-420. University of Oklahoma.
- GOODMAN, David.** *New Japanese Theatre* The Drama Review, Vol. 15, No. 2, Theatre in Asia (Spring, 1971), pp. 154-168. The MIT Press.
- GOTO, Yukihiro.** *The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi* . Asian Theatre Journal, Vol. 6, No. 2 (Autumn, 1989), pp. 103-123. University of Hawai'i Press.
- GROTOWSKI, Jerzy.** *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUNJI, Masakatsu.** *Kabuki*. New York: Kodansha International, 1985.
- GREINER, Christine.** *Buto - Pensamento em evolução*. Escrituras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Nô e o ocidente*. Annablume, 2000.
- ISHII, Tatsuro.** *Kazuko Yoshiyuki on Acting*. The Drama Review, Vol. 29, No. 4, International Acting (Winter, 1985), pp. 31-38. The MIT Press.
- JANUZELLI, Antonio.** *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.
- KIERNANDER, Adrian.** *Ariane Mnouchkine and The Theatre Du Soleil (Directors in Perspective)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- KOWSAR, Mohammad.** *The Tale of Lear by Tadashi Suzuki: Review*. Theatre Journal, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), pp. 108-110. The Johns Hopkins University Press.
- KUSANO, Darci Yasuco.** *Teatros Bunraku E Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva.
- KUSNET, Eugenio.** *Ator e método*. São Paulo: Hucitec, 2003.

- LAMPE, Eelka.** *Collaboration and Cultural Clashing: Anne Bogart and Tadashi Suzuki's Saratoga International Theatre Institute.* TDR (1988-), Vol. 37, No. 1 (Spring, 1993), pp. 147-156. The MIT Press.
- LEHMANN, Hans-Thies.** *Teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LO, Jacqueline e GILBERT, Helen.** *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.* TDR (1988-), Vol. 46, No. 3 (Autumn, 2002), pp. 31-53. The MIT Press.
- McDONALD, Marianne.** *Ancient Sun, Modern Light.* New York: Columbia University Press, 1992.
- MARRANCA, Bonnie e DASGUPTA, Gautam.** *Interculturalism and Performance.* New York: PAJ Publications, 1991.
- MARTIN, Carol and TAKESHI, Kawamura.** *Kawamura Takeshi: New Ideas in/for Japanese Theatre.* An Interview. The Drama Review, Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 109-113. The MIT Press.
- MARTON, Patricia.** *"The Trojan Women" in Japan.* The Drama Review, Vol. 19, No. 1, Post-Modern Dance Issue (Mar., 1975), p. 118. The MIT Press.
- NES KIRBY, Victoria.** *Festival Mondial du Theatre.* The Drama Review, Vol. 17, No. 4, International Festival Issue (Dec., 1973), pp. 5- 30. The MIT Press.
- NUNES, Sandra Meyer e COIMBRA, Pedro H. P. F.** Gramática dos pés: vetores que unem tradição e inovação. *Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica da UFSC.* Santa Catarina: UFSC, p.1-6, 2009.
- OIDA, Yoshi.** *O ator invisível.* São Paulo: Beca, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Um ator errante.* São Paulo: Beca, 1999.
- ORTIZ, Renato.** *O Próximo e o Distante.* São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORTOLANI, Benito.** *The Japanese Theatre.* New Jersey: Princeton University Press, 1990.

**PAVIS, P.** *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

**PICON-VALLIN, Beatrice.** *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006.

**POTTER, Nicole.** *Movement for actors*. Nova Iorque: Allworth Press, 2002.

**PRONKO, Leonard.** *The Chronicle of Macbeth by William Shakespeare, Tadashi Suzuki: Review*. Theatre Journal, Vol. 45, No. 1, German Theatre After the F/Wall (Mar., 1993), pp. 110-112. The Johns Hopkins University Press.

**ROUBINI, J.J.** *A Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1980.

**RUST, C. M.** *Bodily Awareness: The Theatre Writings of Michael Chekhov and Tadashi Suzuki*, Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, Ohio, 2007.

**SANT, Toni.** *Suzuki Tadashi and the Shizuoka Theatre Company in New York*. Interview. The Drama Review, Vol.47, No. 3, Fall 2003. The MIT Press.

**SANTOS, Juliana R. M. dos.** *Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação*. Dissertação de Mestrado, USP/Escola de comunicação e Artes. 2009.

**SEVERINO, Antonio J.** *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2010.

**STANISLAVSKI, C.** *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *A criação do papel*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1999.

**SUZUKI, Tadashi e MATSUOKA, Kazuko.** *Culture Is the Body!* Performing Arts Journal, Vol. 8, No.2, 1984. The MIT Press.

**SUZUKI, Tadashi.** *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991.

\_\_\_\_\_. *The way of acting – The theatre writings of Tadashi Suzuki*. Nova Iorque: Theatre Communications Group, 1986.

\_\_\_\_\_. Director's Message - Programa da peça Dyonisus, cuja performance se deu nos EUA em 2001.

**TADASHI, Uchino.** *Images of Armageddon: Japan's 1980s Theatre Culture*. TDR (1988-), Vol. 44, No. 1 (Spring, 2000), pp. 85-96. The MIT Press.

**WEBBER, Horie.** *Japanese Theatre and the West*. Londres: Routledge, 1994.

**WEIDMAN, Mark.** *Dionysus by Tadashi Suzuki: Review*. Theatre Journal, Vol. 55, No. 1, Ancient Theatre (Mar., 2003), pp. 140-141. The Johns Hopkins University Press.

**YAMASHIRO, José.** *História da Cultura Japonesa*. São Paulo: IBRASA, 1985.

**ZARRILLI, Philip.** *Acting Re(Considered): A Theoretical and Practical Guide*. Londres: Routledge, 2002.

#### **- Websites**

<http://www.ciadosatores.com>

<http://www.opovoempe.org>

<http://www.scot-suzukicompany.com>

<http://www.sixviewpoints.com>

<http://www.siti.org>

## Anexo

### CULTURA É O CORPO<sup>81</sup>

A Teoria e a Prática de meu Método para Treinamento de Atores

Tadashi Suzuki

Em minha opinião, uma sociedade “cultura” é aquela onde as habilidades perceptivas e expressivas do corpo humano são usadas em sua completude; quando elas promovem os meios básicos de comunicação. Um país civilizado nem sempre uma sociedade culta.

É verdade que a civilização se originou ligada às funções do corpo humano; isso pode ser interpretado como uma expansão das funções do corpo humano ou como a extensão das faculdades físicas – dos olhos, dos ouvidos, língua, das mãos e pés. Por exemplo, a invenção de dispositivos tais como o telescópio e o microscópio, é um resultado da aspiração e do esforço humano para “ver mais”, radicalizando a faculdade da visão. O efeito acumulado de tais esforços consiste na civilização - o produto da expansão e da extensão das potencialidades físicas.

O que temos que levar em consideração, então, é o tipo de energia necessária para materializar tais aspirações. Isso nos leva a pensar em modernização. Um critério que alguns sociólogos norte-americanos utilizam para distinguir entre sociedades modernizadas e pré-modernizadas é a proporção de energia animal em relação à energia não animal usada nos processos de produção. Aqui, energia animal se refere à energia física proporcionada por seres humanos, cavalos ou gado, etc.; enquanto que a energia não animal se refere à energia elétrica, nuclear e afins. Uma maneira simples de mostrar se um país é modernizado é calcular quanto de energia não animal é usada. Grosso modo, nos países africanos e do oriente próximo, por exemplo, a proporção de energia animal usada é muito alta comparada àquela de países tais

---

<sup>81</sup> Tradução Patrícia Castilho, a partir do original: SUZUKI, Tadashi. Culture is the Body!. In SUZUKI, Tadashi. *SCOT: Suzuki Company of Toga*. Toga: SCOT, 1991, p.18-19.

como os Estados Unidos e o Japão, onde a energia derivada do óleo, eletricidade e energia nuclear é usada em todos os processos de produção.

Se aplicarmos esse pensamento no teatro, perceberemos que a maior parte do teatro contemporâneo é “modernizada”; a energia não animal é largamente utilizada. A iluminação é feita através da eletricidade. Elevadores e palcos giratórios são operados através de energia elétrica. O próprio prédio do teatro é o produto final de uma série de atividades industriais desde as bases de concreto até os apetrechos de cena e cenário.

Por outro lado, o teatro japonês Nô é um exemplo sobrevivente do teatro pré-moderno no qual quase nenhuma energia não animal é usada. Tomemos como exemplo a música. No teatro moderno ela é gravada e reproduzida através de amplificadores e alto-falantes, enquanto as vozes do ator-bailarino e do coro e o som dos instrumentos tocados no palco do teatro Nô são direcionados para a plateia. Os figurinos e as máscaras das peças Nô são confeccionados à mão, e o próprio palco é construído baseado nos princípios tradicionais de alvenaria. Embora a eletricidade seja usada para iluminação nos dias de hoje (algo que eu ainda coloco objeções – antigamente isso era feito através de velas e tochas), ela é limitada ao mínimo, nunca como a iluminação elaborada e colorida do teatro moderno. O teatro Nô se ocupa em criar algo através da habilidade e do esforço humano. Tanto é que o teatro Nô pode ser considerado o epítome do teatro pré-moderno! É uma criação da energia-animal.

Na medida em que o teatro europeu ou japonês tem acompanhado os tempos e também tem usado energia nãoanimal em todos os aspectos de suas atividades, um dos resultados negativos é que as potencialidades do corpo humano e da sensibilidade física têm sido super especializadas a ponto de uma separação. Tal como a civilização especializou o trabalho dos olhos e criou o microscópio, a modernização desmembrou nossas faculdades físicas de nossa essência.

O que eu estou lutando para fazer é restaurar a totalidade do corpo humano no contexto teatral, não simplesmente através do retorno à formas teatrais tradicionais como o teatro Nô e o Kabuki, mas aplicando seus valores singulares para criar algo que transcenda a prática atual no teatro moderno.

Precisamos agrupar as funções físicas uma vez desmembradas; para resgatar as habilidades perceptivas e expressivas, bem como as forças do corpo humano. Fazendo isso, poderemos manter a cultura dentro da civilização.

No meu método de treinamento de atores, dou especial atenção aos pés, porque acredito que a consciência de comunicação do corpo com o solo nos leva a uma grande consciência de todas as funções físicas do corpo.

Uma parte básica de meu método de treinamento consiste em que os atores marchem sobre o chão por um certo período de tempo, seguindo o ritmo de uma música, ou melhor, que eles andem batendo os pés no chão com uma postura semi-agachada. Então, no momento em que a música pára, os atores relaxam seus corpos totalmente, caindo sobre o chão. Eles deitam completamente parados e quietos. Depois de algum tempo, a música recomeça, mas desta vez a música deve ser vagarosa e suave. De acordo com a mudança da música eles vagarosamente ficam de pé da maneira que quiserem, eventualmente atingindo a posição ereta, de volta a uma postura natural. Esse treinamento consiste em um par de movimentos contrastantes, que seriam: o dinâmico e o estático (movimento e repouso), em outras palavras emissão e repressão da força física. O propósito desse treinamento é desenvolver a concentração do corpo através do controle da respiração.

O ponto essencial dessa primeira parte do treinamento é manter a marcha com uma força constante, sem oscilações na parte superior do corpo. Se o ator não concentrar sua atenção para os pés, pernas e quadris, o qual deve estar bem disciplinado, é impossível ele continuar a marchar ininterruptamente, não importa quanta energia ele gaste. Além disso, sem a força espiritual e a vontade de controlar sua respiração, a parte superior do corpo começa gradualmente a oscilar e então o ritmo da marcha se torna irregular. Se você bate com os pés no chão, a força naturalmente influencia a parte superior do seu corpo e o faz oscilar. Conforme eu peço aos atores para marcharem tão vigorosamente quanto possível, uma reação parte de baixo para cima em seus corpos, sendo que quanto mais fortemente eles marcham, maior a oscilação da parte superior do corpo. Se eles tentam minimizar a oscilação, eles têm que reprimir a força com seus quadris. Eles devem marchar cientes das relações entre as metades superior e inferior do corpo as quais estão ligadas na altura dos quadris.

É claro que o meu método não apresenta nenhuma novidade ao enfatizar o fato de que a construção do corpo humano e o equilíbrio das forças que o suportam estão centralizadas na região pélvica; mas quase todas as artes cênicas invariavelmente usam tal ideia. O que é específico do meu treinamento é que os atores são levados a essa sensação através da marcha e do contato dos pés com o chão. Isso vem do fato de eu acreditar que a sensibilidade física básica depende do seu pé. Na rotina do dia-a-dia, temos a tendência a não observar a importância dos pés. É necessário estar ciente do fato de que o corpo humano está em contato com o solo através dos pés; que o solo e o corpo humano são inseparáveis. Na verdade o último é parte do primeiro. Isso significa que quando morremos voltamos para a terra – para fazer o corpo, que geralmente funciona de maneira inconsciente de sua relação, ciente deste fato criando uma forte sensação de impacto através do impacto do solo com os pés.

Esta minha ideia tem sido frequentemente considerada como sendo muito japonesa, mas não é. Mesmo no ballet clássico europeu no qual os bailarinos parecem saltar do chão para pairar no ar, a sensibilidade física básica consiste em sentir uma afinidade com o solo.

Novamente nas formas de teatro tradicionais, tais como o No e o Kabuki, o equilíbrio dos dois vetores voltados para o céu e para a Terra, para as alturas e para as profundezas tem sido muito importante na expressão física. Exceto que nas tradicionais formas teatrais japonesas essas duas forças de vetores opostos se encontram na região pélvica, e a energia derivada deste encontro tende a se irradiar horizontalmente. Contudo, quanto mais alto a metade superior do corpo tende ir mais baixo a metade inferior do corpo afunda para contrabalancear este movimento. A sensação de que o pé está plantado firmemente no chão é, assim, aumentada. Isto é simbolizado em certos movimentos com passos que deslizam (Suri-ashi) ou marcha (Ashi-byoshi) os quais expressam afinidade com a terra.

O falecido Shinobu Origuchi, um famoso letrado e antropólogo japonês, disse que ao examinar as artistas cênicas japonesas, ele percebeu que os artistas invariavelmente marchavam em algum momento da apresentação e que a aparição no palco significa encaminhamento de espíritos malignos para baixo da terra; o ato de marchar é chamado Hembai. Deste ponto de vista, o ato de deslizar (Suri-ashi) nas peças Nô, pode ser considerado como movimentos preparatórios para iniciar uma marcha. Segundo Origuchi, a essência da dança

tradicional japonesa é vagar pelo palco, o que originalmente significava a santificação do local mandando os espíritos malignos para baixo. A sequência de movimentos no meu treinamento se divide em duas partes – a primeira, esticar todo o corpo, concentrando as forças nos quadris, marchando sob um ritmo constante; então, depois de cair sobre o chão, permanecer deitado sem mover, levantando novamente, seguindo a música como uma marionete, deixando que uma energia calma tome conta do corpo. Tudo isso é conseguido mudando completamente a qualidade do que poderíamos chamar de corpo bruto, sem concentração, do dia-a-dia. É por isso que muitos principiantes sentem que são forçados a se mover mecanicamente e que as delicadas nuances de seus corpos desaparecem. Atores nos EUA, que estão próximos de ter uma interpretação realista, tendem a se sentir assim. Mesmo que eles comecem a marchar com força e seriamente, logo eles perdem a concentração e seus corpos se “afrouxam”. Existem pessoas que assistem a isso e consideram meu treinamento particularmente japonês; que dizem que o treinamento é inapropriado para atores americanos porque suas pernas são longas comparadas às dos atores japoneses. Contudo isso não tem nenhuma relação com o comprimento das pernas ou da estamina, mas com a descoberta de uma sensibilidade física interna ou com o reconhecimento de uma memória interna e profunda inerente ao corpo humano. Em outras palavras, tem relação com a habilidade de revelar essa profunda sensibilidade física e deixar que ela tome conta. Desta forma, não é necessariamente só os atores japoneses que têm a tendência a assimilar o objetivo de meu treinamento em seus corpos. Tanto faz de na Europa ou no Japão, marchar ou bater com o pé no chão é um movimento físico universal necessário para que tornemos mais conscientes de nosso próprio corpo ou para criar um espaço “ficcional”, que também poderia ser chamado de espaço ritualístico, onde podemos alcançar uma metamorfose pessoal.

A marcha ou bater com os pés no chão tem sua origem nos antigos rituais japoneses.

Em suas “Seis Dissertações Sobre a História da Tradicional Arte Cênica do Japão”, Shinobo Origuchi menciona o Ritual de Abertura da Muralha de Pedra Celestial, no mito de criação japonês, como a origem da Dança “Kagura”, e fala a respeito da dança rítmica para acalmar os espíritos, que uma deusa chamada Ameno-Uzumeno-Mikoto dançava, virando uma tina de madeira e marchando sobre ela ao mesmo tempo em que batia nela um pedaço de madeira. Ele diz:

“Talvez a tina simbolizasse a Terra. A deusa marchava e batia com o pedaço de madeira sobre ela enquanto emitia sons muito altos; ações que supostamente acordavam e traziam para fora o espírito que se acreditava estar debaixo da tina, ou dormindo, ou se escondendo, para que fosse mandado para o corpo sagrado oculto do deus próximo.”

O que ele quer dizer é que o objetivo da ação de marchar e bater não é somente afastar ou extinguir os inimigos malignos, mas também gerar energia que é usada para ativar a vida humana. Como resultado, é conseguido um efeito semelhante àquele do exorcismo pelo fato de que é através da aquisição do espírito maligno que é possível vencê-lo. O fato dos atores do Nô e Kabuki frequentemente marcharem sobre o palco é uma prática ligada a essa velha tradição.

Assim, os antigos palcos japoneses eram construídos sobre sepulturas ou valas onde se supunha estarem as almas dos mortos. Isso levou ao costume, que se mantém até mesmo nos dias de hoje, de se fazer um buraco ou enterrar um pote debaixo da construção de um novo palco Nô. Isso não é feito somente por um efeito técnico - o chão ser oco resulta um melhor som das batidas do pé -, é um procedimento usado para criar uma ilusão que o ator pode conjurar espíritos terrestres ou o espírito de ancestrais que voltaram a Terra, de modo a tomar suas energias. A ressonância reforça o sentimento físico de resposta aos espíritos. Mesmo hoje em dia, tal ilusão é necessária aos atores no palco. Porque a ilusão de que a energia dos espíritos pode ser sentida através dos pés para ativar nossos corpos é a mais natural e preciosa ilusão para nós, os seres humanos. O teatro Nô é consagrado por manter tais ideias até nossos dias. Os túmulos e valas podem ser considerados como sendo os úteros através dos quais fomos nascidos. Neste sentido a própria Terra é uma “Mãe”. Os atores podem exercer seus papéis sob a promessa de que eles estão ligados com toda a humanidade que integra os indivíduos.

Talvez não seja através da parte superior do corpo, mas sim da inferior, que a sensibilidade física comum a todas as raças é expressa conscientemente; ou sejamos mais específicos, o pé. O pé consiste na última parte do ser humano que literalmente ainda mantém contato com a terra, a única base de apoio de toda a atividade humana.

(Extraído de “A gramática dos Pés”)