

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Câmpus São Paulo

GLAUCE PRISCILA RIBEIRO DE CARVALHO

A VOZ E O SILÊNCIO

NO TEATRO DE TADASHI SUZUKI

SÃO PAULO

2023

GLAUCE PRISCILA RIBEIRO DE CARVALHO

A VOZ E O SILÊNCIO
NO TEATRO DE TADASHI SUZUKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com a área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli.

SÃO PAULO

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

C331v Carvalho, Glauce Priscila Ribeiro de, 1981-
A voz e o silêncio no teatro de Tadashi Suzuki / Glauce Priscila Ribeiro de Carvalho. --
São Paulo, 2023.
163 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro japonês. 2. Arte - Filosofia. 3. Silêncio. 4. Suzuki, Tadashi, 1939-. I. Storolli,
Wânia Mara Agostini. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0952

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

GLAUCE PRISCILA RIBEIRO DE CARVALHO

A VOZ E O SILÊNCIO
NO TEATRO DE TADASHI SUZUKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, com a área de concentração em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Dissertação aprovada em 18/10/2023

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Wânia Mara Agostini Storolli
UNESP

Prof.^a Dr.^a Michiko Okano Ishiki
UNIFESP

Prof.^a Dr.^a Juliana Reis Monteiro dos Santos
UFSJ

Para Joaquim

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar este agradecimento na perspectiva de uma budista que me tornei, honrando minhas origens cristãs e agradecendo a Deus pela minha vida, família, amigos e por este mestrado. Certos hábitos permanecem como parte dos acordes que me compõem.

Quero poder honrar o legado de bons exemplos e suporte à educação que vem desde minha bisavó materna que voltou a estudar para manter seus filhos, a minha avó materna que não pôde estudar, mas fez de tudo para dar estudo aos seus filhos e principalmente a minha mãe, que me mostrou a importância do estudo, me estimulou desde criança com cuidados, histórias, livros e conselhos.

Agradecer ao meu pai, que é uma pessoa da terra e mesmo tendo estudado pouco, me ensinou tanto sobre sonhos, o tempo e o poder das pequenas ações.

Ao Rodrigo Latini, meu marido, que me dá suporte para poder estudar, vibra com as minhas conquistas, é um companheiro sempre disposto a aprender e mudar.

Ao meu filho, Joaquim, amor da minha vida, meu companheiro desde que comecei este mestrado, sempre presente nas aulas, leituras e escritas.

Às minhas irmãs Glayds e Wayne, que sempre me inspiraram e me inspiram, e fizeram e fazem parte de quem sou.

A Abner, Natasha, Bruno e Caíque, sobrinhos e amigos.

Ao Lele, que há 10 anos cuida de mim com latidos, lambidas e me levando para passear todos os dias.

Ao Fabiano Lodi pelo artigo, dissertação e dicas que foram combustíveis para este mestrado.

À Juliana Monteiro, pela pesquisa acadêmica que norteou minha experiência na SCOT .

À Michiko Okano, cujo trabalho me fez ter outros olhos sobre o Japão enquanto ainda morava lá.

Agradecer à Luciana Brandão pelo compartilhamento de textos e companhia no treinamento de 2019. Aos companheiros dos treinamentos, alguns em especial que estão nesse mestrado de forma poética: Christopher Staley, Hector Flores Komatsu, Miguel Martins Pessoa.

Aos/às integrantes da SCOT em especial à Yoshie Shigemasa, produtora e à Aki Sato-Johnson, pelas infinitas traduções, cuidado, conversas e amizade; À Vila de Toga, que agora faz parte do pedaço de mundo de que sinto saudade, com seus campos de arroz, teatros, águas geladas e paisagens mutantes. Agradeço ao Kameron Steele pelas entrevistas e pelo treinamento, ao Mattia Sebastian pela entrevista e principalmente ao Tadashi Suzuki que inspira este trabalho.

Agradecer à Aline, amiga que desde 2013 plantou em mim a organização para concretizar planos exclusivos para mim, como este mestrado.

Agradeço toda empatia da Wânia, minha orientadora, que em momento algum duvidou da minha capacidade como mestranda e mãe. Pelo incentivo, seu olhar atencioso, pela sua condução cheia de estímulo, sensibilidade e liberdade.

Ao Vinícius, amigo que sempre esteve presente nos momentos importantes, como quando quase perdi o Enem em 2000, me questionando quando decidi trabalhar ao invés de estudar, vibrando quando decidi iniciar uma faculdade aos 27 anos e sendo inspiração nessa caminhada acadêmica.

À Anna Ligia Pozzetti pelas traduções em japonês e por sempre me alimentar com as pesquisas apresentadas pelo *komorebicast*.

Ao Grupo de Pesquisa Vozes Performáticas coordenado pela Profa. Dra. Wânia Storolli e às/aos colegas Adriana Mello Petry, Érico Veríssimo, Frederico Cunha Santiago, Gabriela Flores, Gisele Lavallo, Luciana Marcon, Marcella Vicentini, Paula Ernandes, Paola Ribeiro e Raphael Calheiro.

À Camilla Liberalli, pelo olhar atento ao revisar esta dissertação.

E por fim, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa, que me permitiu estar integralmente dedicada à realização desta dissertação.

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

Mana, teus cabelos, mana, são os arvoredos.
Mana, teus cabelos, mana, são os arvoredos.
Toca fogo neles, mana, de manhã bem cedo.
Toca fogo neles, mana, de manhã bem cedo
(coco tradição oral)¹

¹ Coco de tradição oral coletada em 1928 por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte. Quando comecei a fazer teatro com a Cia Trapos Farrapos em 2000, antes dos ensaios, cantávamos essa música no aquecimento. Soube depois que sua letra faz menção à perda do cabelo, um emblema importante na transformação para o masculino, para o espírito guerreiro e ato marcante da feminilidade. Obrigada Beatriz, Douglas e Vinícius que fizeram parte do início da minha jornada no teatro.

RESUMO

A presente pesquisa investiga a voz e o silêncio no Teatro de Tadashi Suzuki através da análise da individualidade e materialidade da voz e do elemento cultural japonês MA 間, compreendendo este como espaço de conexão, possibilidade e ressonância. No eixo da pesquisa, o objeto de investigação é o Teatro de Tadashi Suzuki, que une o teatro tradicional japonês ao contemporâneo, tendo como enfoque a filosofia, o espaço teatral, o Método de treinamento para Atores e seus espetáculos, destacando o uso peculiar da materialidade da voz e todas as formas de pausa, duração, entre-espaço e silêncio representados pelo MA. A pesquisa conecta o pensamento de Adriana Cavarero, Mladen Dolar e Paul Zumthor sobre voz com o trabalho de Tadashi Suzuki e também as pesquisas sobre "MA" de Michiko Okano, Masakatsu Fujita e Yoshi Oida, revelando uma nova interpretação do silêncio/pausa/vazio como um espaço que abre caminho para a presença do outro, bem como uma nova conexão tanto física quanto abstrata. O estudo redefine a obra teatral, explorando os vazios e pausas como elementos que ampliam a perspectiva e a relação entre palco e plateia.

Palavras-Chave: Tadashi Suzuki; voz; silêncio; entre-espaço; MA間; teatro contemporâneo; ressonância.

ABSTRACT

This research investigates voice and silence in Tadashi Suzuki's Theater through an analysis of the individuality and materiality of the voice and the Japanese cultural element MA 間, understanding it as a space of connection, possibility, and resonance. In the research framework, the object of investigation is Tadashi Suzuki's Theater, which bridges traditional Japanese theater with the contemporary, focusing on philosophy, theatrical space, the Actor Training Method, and his performances, highlighting the unique use of the materiality of the voice and all forms of pause, duration, in-between space, and silence represented by MA. The research connects the thoughts of Adriana Cavarero, Mladen Dolar, and Paul Zumthor on voice with the work of Tadashi Suzuki and also the research on "MA" by Michiko Okano, Masakatsu Fujita, and Yoshi Oida, revealing a new interpretation of silence/pause/void as a space that paves the way for the presence of the other, as well as a new physical and abstract connection. The study redefines theatrical work, exploring gaps and pauses as elements that broaden the perspective and the relationship between the stage and the audience.

Keywords: Tadashi Suzuki; voice; silence; between-space; MA間; contemporary theater; resonance.

NOTAS

Método de romanização da escrita japonesa

A língua japonesa é representada graficamente pela composição de dois silabários: o *hiragana* e o *katakana*, com cerca de 50 letras e o *kanji*, conjunto de caracteres ideográficos de origem chinesa, com mais de 3000 ideogramas. O *hiragana* é o silabário cursivo de aspecto arredondado utilizado principalmente na transcrição literal de um *kanji*. Já o *katakana* é o silabário de aspecto geométrico usado para a transcrição dos termos estrangeiros ao idioma (Bossong, 2003).

Quanto à transliteração de palavras japonesas, adota-se o método Hepburn, sistema de transcrição da língua japonesa para o alfabeto romano, conforme os sons da língua inglesa, criado em 1867 por James Curtis Hepburn (1815-1911). O sistema Hepburn consiste em um sistema de transcrição romanizada que transcreve os sons da língua japonesa para a língua portuguesa.

Mais uma nota

A você que se dispõe a acompanhar minhas palavras, quero fazer um convite.

Antes, deixa eu me apresentar:

Meu nome é Glauce, sou natural do interior de São Paulo, da cidade de São José dos Campos. Sou filha de uma mulher de Passa Quatro e um homem de Marmelópolis, ambas cidades localizadas no Sul de Minas Gerais. Cresci com afetos mineiros num solo paulista. Desde criança, aprendi pelo exemplo da minha mãe e do meu pai que boas conversas e encontros se fazem e são nutridos com uma xícara de café. Café esse que, sinceramente, tem um sabor do qual eu não gosto muito, mas que tomo todos os dias porque gosto do aroma, da pausa e do encontro que ele proporciona.

Escrevo esse texto no dia 11 de agosto de 2023, ao lado do meu filho de dois anos, tranquilamente adormecido, e acompanhada pelo meu cachorrinho.

Na tentativa de dizer quem eu sou, posso dizer que gosto: de ler o final dos livros, de *spoiler*, de tomar café pelo ritual do encontro e chá pelo sabor. Sinto um imenso prazer em organizar, desde gavetas a eventos, gosto de criar espetáculos, *performances* e dos minutos que antecedem uma apresentação.

Mas eu não sei acabar. Não sei terminar.

Como a gente termina? Como acabar, esse texto, por exemplo?

A verdade é que eu não acredito em finais.

Então, deixo, assim, a porta aberta para te convidar para essa leitura.

Se quiser pegar um café ou um chá, te espero aqui.

Obrigada pelo seu tempo.

Glauce

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Tadashi Suzuki - 2010	21
Figura 2	Mapa do Japão - Província de Toyama - Vilarejo de Toga	32
Figura 3	Vista do Toga Art Park	33
Figura 4	Placa que fica na entrada do Toga Art Park	34
Figura 5	Entrada do Toga Art Park no inverno de dezembro de 2020	35
Figura 6	Gurume-kan no inverno de dezembro de 2020.....	37
Figura 7 a	Frente do Folder do Toga Art Park.....	38
Figura 7 b	Interior do Folder do Toga Art Park	38
Figura 8	Mapa Toga Art Park ilustrando a localização dos teatros.....	39
Figura 9	<i>Toga Sanbo</i>	41
Figura 10 a	Open Air Theatre no verão.....	42
Figura 10 b	Open Air Theatre no Inverno	42
Figura 11	Toga Studio.....	43
Figura 12	New Toga Sanbo.....	44
Figura 13	Centro de Intercâmbio Criativo(<i>Kuryokan</i>)	45
Figura 14	Rock Theatre.....	46
Figura 15	Toga Dai-Sanbo	46
Figura 16	Escritório	47
Figura 17	Centro de Informações ao hóspede	47
Figura 18 a	Fachada do Gurumekan.....	48
Figura 18 b	Interior do Gurume-kan	48
Figura 19 a	Área de Acampamento	49
Figura 19 b	Arredores do acampamento	49
Figura 20	Todos os participantes do Programa de 2019	57

Figura 21	Espetáculo <i>King Lear</i>	60
Figura 22	Desenho cena a cena do espetáculo <i>King Lear</i>	60
Figura 23	Teatro <i>Toga Sanbo</i> em um protocolo de segurança	62
Figura 24	Filas para a entrada do teatro <i>Toga Sanbo</i> e a barraca da produção com os integrantes da SCOT e artistas voluntários num dia de espetáculo com chuva.....	63
Figura 25	Treinamento Suzuki de 2019	65
Figura 26	Treinamento Suzuki de 2021	65
Figura 27	SCOT Winter Season de 2020	66
Figura 28	Participantes do Suzuki Toga Summer Camp de 2019.....	73
Figura 29	<i>Basic 3</i> Posição neutra.....	75
Figura 30	<i>Basic 3</i> – Parte 1	76
Figura 31	<i>Basic 3</i> Parte 2	76
Figura 32	Cena do espetáculo <i>Dionysus</i>	84
Figura 33	Cena do espetáculo <i>King Lear</i>	85
Figura 34 a	Santuário de ISE. <i>Himorogi</i>	99
Figura 34 b	Santuário de ISE. <i>Himorogi</i>	99
Figura 35	Estação de Nagoya do dia 21 de julho de 2019	101
Figura 36	Região de Takayama do dia 21 de julho de 2019	102
Figura 37	Região de Toyama do dia 21 de julho de 2019	102
Figura 38	Entrada do Parque das Artes no verão de 2019	103
Figura 39	Materiais entregues no início do Programa de 2019	104
Figura 40	Dormitório do Toga Art Park	105
Figura 41	Interior do Dormitório.....	105
Figura 42	Caminho do Dormitório até a Sala de Ensaio (<i>Kuryokan</i>)	106
Figura 43	Área do Toga Art Park próximo à Sala de Ensaio (<i>Kuryokan</i>)	107

Figura 44	Hall de entrada do Centro de intercâmbio criativo (<i>Kuryokan</i>).....	107
Figura 45	Cronograma de atividades de 2019.....	108
Figura 46	Mapa simplificado dos teatros e espaço Toga Art Park.....	109
Figura 47	Vista panorâmica do Toga Art Park.....	109
Figura 48	Espaço em frente a sala de treinamento.....	112
Figura 49	<i>Stomping</i>	114
Figura 50	Início do <i>Shakuhachi</i>	118
Figura 51	<i>Slow ten</i>	120
Figura 52	<i>Sitting Statue</i>	121
Figura 53	<i>Stand Statue</i>	122
Figura 54	<i>Presley</i> parte 1	124
Figura 55	<i>Presley</i> parte 2	125
Figura 56	Desenhos de direção de <i>Trojan Women</i>	133
Figura 57	Espetáculo <i>The Trojan Women</i>	134
Figura 58	Cena inicial do espetáculo <i>Greetings from the Edge of the Earth</i>	140
Figura 59	Espetáculo <i>Greetings from the Edge of the Earth</i>	141
Figura 60	Cena final do espetáculo <i>Greetings from the Edge of the Earth II</i>	144
Figura 61	Cena do espetáculo <i>Greetings from the Edge of the Earth II</i>	145
Figura 62	Utsumi – Japão	159
Figura 63	Metrô de Ginza – Japão	160
Figura 64	Cruzamento de Shibuya – Japão	160
Figura 65	Cartaz Exposição <i>You can't take a Picture of that, it's already gone</i>	160

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SCOT: Suzuki Company of Toga

SMAT: Suzuki Method of Actors Training. É o Método Suzuki de Treinamento de Atores

SCOT Summer Season: um festival de teatro que acontece em Toyama anualmente durante o verão, no vilarejo de Togamura, local onde fica a sede da SCOT – Suzuki Company of Toga.

SCOT Winter Season: no ano de 2020, durante o período de pandemia do coronavírus, o festival aconteceu no inverno somente para quem estava no Japão.

Suzuki Toga Summer Camp: o Suzuki Toga Summer Camp, o Acampamento de Verão Suzuki Toga é um evento que abriga o programa de ensino do Método Suzuki de Treinamento de Atores, apresentando as bases físicas do método juntamente com suas ideias centrais. Este programa engloba a observação dos treinamentos e ensaios dos membros da SCOT, palestras e discussões abordando tanto as técnicas quanto o teatro de Suzuki, a exibição de filmes relacionados ao treinamento, aos espetáculos da SCOT e ao início da companhia

WFS: Waseda Free Stage (Waseda Palco Livre) Waseda Jiyû Butai

WLT: Waseda Little Theatre (Waseda Teatro Pequeno) Waseda Shôgeijô

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 O TEATRO DE TADASHI SUZUKI	21
2.1 Estruturas subjetivas	25
2.1.1 Do tradicional ao contemporâneo	25
2.1.2 Filosofia	29
2.2 Estruturas materiais	31
2.2.1 Toga Art Park	31
2.2.2 Teatros	40
2.3 Estruturas artísticas	49
2.3.1 A SCOT e os Artistas	49
2.3.2 A fisiologia do treinamento	52
2.3.3 O Método Suzuki de Treinamento de Atores	55
2.3.4 Os espetáculos	58
2.3.5 A produção	61
2.3.6 Os festivais	64
2.3.6.1 Suzuki Toga Summer Camp	64
2.3.6.2 SCOT Summer Season	65
2.3.6.3 Theatre Olympics	67
2.3.7 I SCOT	68
3 A VOZ NO TEATRO DE TADASHI SUZUKI	69
3.1 Voz, carne, ossos e afetos	70
3.2 A voz no treinamento Suzuki	73
3.3 Corpo e voz nos espetáculos	80
3.3.1 <i>Dionysus</i> em diversas vozes	82
3.3.2 Um contraponto em <i>King Lear</i>	85
3.4 A unicidade da voz	91
3.5 Espaço sonoro e ressonâncias	93

4 O ENTRE-ESPAÇO DAS PAUSAS, DOS SILÊNCIOS E ESPAÇOS VAZIOS	96
4.1 MA: Uma nova perspectiva	97
4.2 Percorrendo entre-espços: Os caminhos que nos preparam	99
4.3 A dimensão do Espaço-Tempo no treinamento.....	111
4.3.1 <i>Stomping</i>	114
4.3.2 <i>Shakuhachi</i>	117
4.3.3 <i>Slow Ten</i>	119
4.3.4 <i>Sitting and standing statues</i>	120
4.3.5 <i>Presley</i>	123
4.4 O MA 間 entre palco e plateia.....	129
4.4.1 <i>The Trojan Women</i> e a Suspensão do Tempo	132
4.4.2 Pausas e Durações em <i>Greetings I</i>	137
4.4.3 Ressonâncias do último ato - <i>Greetings II</i>	143
 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 150
 REFERÊNCIAS	 152
 APÊNDICE A – Exposição	 159
APÊNDICE B – Espaços vazios	162
 ANEXOS A - Jornal Toyama Shimbun	 163

1 INTRODUÇÃO

De agosto de 2017 a maio de 2021 tive² a experiência de morar em Nagoya, no Japão. Foram 3 anos e 9 meses em contato com a cultura oriental, diferente e contrastante em relação à ocidental em tudo o que engloba cultura: língua, alfabeto, geografia, clima, comida, costumes, hábitos, leis, valores, símbolos, arte etc. Eu, uma artista brasileira do interior do estado de São Paulo, com um trabalho artístico em sua maior parte prático, entrei num período de hiato do meu fazer teatral e busquei a teoria, assim como outras experiências, no país em que estava imersa. O contato cultural, primeiramente, aconteceu lendo sobre as histórias e assistindo aos teatros tradicionais do Japão: *Nô*, *Kabuki* e *Bunraku*. Esses espetáculos me trouxeram outro tempo, outra música, um espaço teatral fixo, um figurino exuberante, máscaras e maquiagens expressivas, uma voz potente e uma atuação com grandes pausas. Repeti diversas vezes essa experiência na esperança de que a repetição me aproximasse daquela arte, e de que a observação me desse um entendimento maior, me despertasse outra sensibilidade.

O que mais me impressionou foi o tempo dos espetáculos, quase que dilatado. A duração do andar do ator em cena, que prendia a minha atenção; uma tranquilidade nas pausas, no tempo dos espetáculos – que em média duravam 4 horas –; a precisão dos gestos; o silêncio – que posso adjetivar como poderoso, cheio –, que me conectava às performances e causava interesse do início ao fim.

Em paralelo, comecei a estudar japonês. Conheci o universo do *kanji*, um sistema de ideogramas pelo qual a escrita japonesa é composta. Durante as aulas me deparei com o *kanji* MA 間, que significa pausa, vazio, silêncio, entre-espaço, num sentido de possibilidade, que gera uma ligação. Esse *kanji* é associado às artes e explica aquela sensação de conexão sentida nos espetáculos durante as pausas, uma expectativa gerada pelo palco vazio, pelo silêncio e pelo que está por vir.

² Ao descrever vivências pessoais, especialmente ao narrar e analisar as minhas experiências subjetivas enquanto espectadora, usarei tanto a primeira pessoa do singular quanto a primeira pessoa do plural.

Posteriormente, em 2018, ainda trilhando o objetivo de me aprofundar na teoria teatral, li o livro de Anne Bogart³, *A preparação do diretor* (2011), e especificamente quando a artista escreve sobre o teatro de Tadashi Suzuki – que hibridiza o teatro tradicional no Japão e o teatro contemporâneo –, considero que, de certa maneira, ali se iniciou minha pesquisa para essa dissertação. A partir desse encontro, quando Anne Bogart fala sobre o trabalho de Suzuki, ela despertou a minha curiosidade para assistir a seus espetáculos e conhecer mais sobre o artista. As obras do teatro tradicional com as quais eu já tinha entrado em contato colaboraram para toda essa imersão que estava por vir. Em agosto de 2018 assisti a três espetáculos dirigidos por Suzuki que aconteceram dentro do SCOT Summer Season, um festival de teatro que acontece em Toyama anualmente durante o verão, no vilarejo de Togamura, local onde fica a sede da SCOT – Suzuki Company of Toga. Saí desse festival emocionada com os espetáculos, a encenação, a atuação dos artistas e o espaço teatral. Voltei para casa com o livro *Culture is the body* (2015) – que virou base desta dissertação – e com a certeza de que voltaria àquele lugar.

Iniciei uma busca sobre o material já produzido em português acerca do teatro de Tadashi Suzuki e meu primeiro encontro foi com um relato de experiência do artista Fabiano Lodi (2015). Este foi maravilhoso para que eu me inspirasse a realizar a inscrição no Suzuki Toga Summer Camp de 2019 (Acampamento de verão Suzuki Toga), que é um programa que ensina os exercícios, as fisicalidades básicas e as ideias do Método Suzuki de Treinamento de Atores (SMAT)⁴, e para que eu conhecesse o mestrado de Juliana Monteiro (2009) que ele referenciava, um trabalho sobre o método e a encenação de Suzuki, o qual me apresentou o doutorado de Michiko Okano (2007), que me deu outra perspectiva filosófica e artística sobre o vazio e silêncio e me apresentou lugares no Japão que não conheceria se não fosse por ela. Carinhosamente fui guiada pela mão desde o Japão até aqui pela pesquisa e olhar sensível dessas artistas.

Em julho de 2019 participei do Suzuki Toga Summer Camp para aprender o Método Suzuki de Treinamento de Atores junto com outros 39 artistas de 19 nacionalidades diferentes; na sequência, de agosto a setembro de 2019, assisti aos

³ Anne Bogart é uma diretora de teatro e ópera norte-americana. Atualmente é uma das Diretoras Artísticas da SITI Company, que fundou com o diretor japonês Tadashi Suzuki em 1992. É professora adjunta na Columbia University.

⁴ Suzuki Method of Actor Training (SMAT).

espetáculos e trabalhei como voluntária nas cinco semanas do Theatre Olympics 2019, um festival internacional de teatro que Suzuki organiza junto com outros artistas. Neste período, conheci mais dois de seus espetáculos e pude perceber a logística por detrás do palco, o dia a dia simples e disciplinado da companhia, buscando dar o melhor em cada detalhe da produção, da parte técnica, do ensaio, ministrando o treinamento, mostrando na prática que a filosofia se estendia para além do fazer teatral. Voltei para casa depois de quase 2 meses imersa no treinamento, festival e trabalho como voluntária nos bastidores, com a certeza de que continuaria meus estudos sobre este modo de fazer teatral. Em março de 2021, já com este mestrado em curso, participei do treinamento novamente, mas dessa vez como observadora, por estar grávida de 4 meses do meu filho Joaquim e por ter o interesse de ter um outro ponto de vista do trabalho.

Por fim, esta dissertação visa unir minha experiência no Japão com as reflexões de diversos pensadores, resultando no tema central da voz e do silêncio no teatro de Tadashi Suzuki.

No primeiro capítulo apresento o Teatro de Tadashi Suzuki, suas bases filosóficas, estruturais e artísticas. O Teatro de Suzuki é a espinha dorsal desta pesquisa que representa ao mesmo tempo o tradicional e o contemporâneo. Utilizo como base para o capítulo o livro *Culture is the body* (2015) de Suzuki, diversos artigos científicos, dissertações e teses que tratam do treinamento e filosofia da SCOT refletidos a partir da minha experiência no Japão.

No segundo capítulo apresento uma reflexão sobre como Suzuki trabalha a unicidade da voz em seus espetáculos para a partir daí aproximá-lo das teorias desenvolvidas por Adriana Cavarero, filósofa italiana e autora do livro *Vozes Plurais Filosofia da Expressão Vocal* (2011), *Mladen Dolar* (2006) e *Paul Zumthor* (2018)

No terceiro capítulo aprofundo esse trabalho com o MA, o elemento cultural japonês que nos dá um outro ponto de vista sobre pausas, duração, vazio, entre-espaço, a comunicação entre palco e plateia e ressonância entre artista e público. Através do treinamento e de algumas cenas de espetáculos, faço uma análise do MA sendo tempo suspenso, duração e ressonância. Estas reflexões têm como base o doutorado de Michiko Okano *MA: entre-espaço da comunicação no Japão* (2007) e o artigo *Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o MA, o Awai e o Ainda* (2021) de Masakatsu Fujita . Além disso, também me vali do pensamento de Yoshie

Oida (2007), Peter Brook (2016), Anne Bogart (2011), Cassiano Quilici (2015) entre outros.

Busco nesta pesquisa relacionar os atravessamentos entre os autores com a experiência no Japão: um Suzuki aos olhos de uma brasileira na relação sobre a teoria e o vivido.

O vazio entre palco e plateia, o silêncio que gera comunicação, uma das semânticas do MA que busco aprofundar nesta dissertação. A ressonância, o MA como possibilidade, num halo de ação que gera espaço para o outro. O silêncio e a voz no teatro de Tadashi Suzuki.

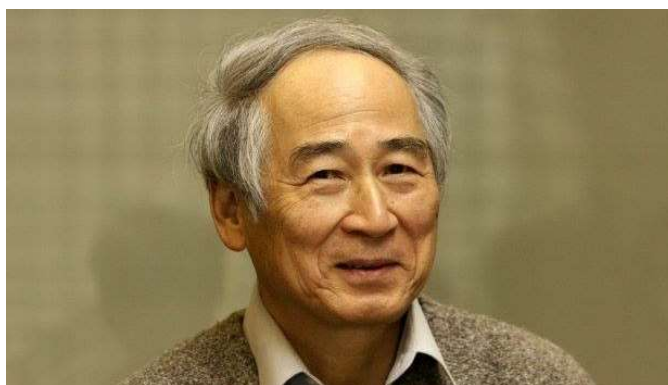
2 O TEATRO DE TADASHI SUZUKI

“Arte, o que eu penso, por exemplo, o objetivo dos animais é bem nítido, eles querem sobreviver, então eles só fazem o que é preciso para isso, ou seja, caçar para comer, se defender, dormir e etc....

Mas, homens sempre pensam em qualquer ação, porque caçar, porque comer, sempre sentem dúvidas. Por isso os homens criaram um sistema ou regra. Arte é um ato que destrói essas regras, esses sistemas, conceitos, e preconceitos. Isso é o que eu penso que é arte.”
(Yōdō Okuda, 2020)⁵

Tadashi Suzuki é um importante diretor teatral que exerce influência tanto na cena contemporânea japonesa como na cena mundial. Seu teatro é o reflexo de sua filosofia, ética, cultura, força política e também do trabalho dos membros de sua companhia, a SCOT, resultando em uma estrutura concreta e abstrata que atrai artistas não apenas no Japão, mas também ao redor do mundo. Essa estrutura abrange uma ampla gama de elementos interconectados que vão além dos teatros, espetáculos e o método de treinamento de atores que desenvolveu. Desde as tarefas essenciais nos bastidores – como preparar refeições e limpar os espaços – até a organização das cadeiras para as apresentações, a recepção do público, o transporte interno, a hospedagem, a divulgação e a entrega dos folhetos; além de aspectos técnicos – como produção, luz, som, figurinos, treinamentos, ensaios e direção –, tudo reflete a dedicação e disciplina tanto de Suzuki quanto de cada membro da sua companhia, visando proporcionar uma experiência teatral completa, mobilizando públicos e artistas de todas as partes do mundo.

Figura 1 - Tadashi Suzuki



Fonte: Vinickas (2010)

⁵ Yōdō Okuda é um monge budista japonês. Ele morou no Brasil por 8 anos. Fala português fluentemente. Foi um amigo generoso que nos recepcionou no Japão e fez com que nos sentíssemos em casa desde o dia em que chegamos ao aeroporto de Nagoya. Dentre nossas conversas, perguntei a ele o que era arte e essa foi sua resposta.

Apresento de maneira abrangente as estruturas que compõem a prática teatral de Suzuki, delineando as dimensões materiais, artísticas e subjetivas, desde o início de sua jornada teatral, com sua participação no teatro estudantil da Universidade de Waseda aos 19 anos, até os dias de hoje, um renomado diretor de teatro, criador do Método Suzuki de Treinamento de Atores, idealizador de diversos espaços teatrais, festivais de teatro e colaborador internacional. Essa introdução serve como base pela qual abordarei a temática da voz e silêncio em seu teatro.

Nesta pesquisa, emprego uma variedade de fontes que abrangem teses, dissertações, artigos, livros, vídeos, entrevistas que discutem o teatro em questão, além de livros escritos pelo próprio artista. Além dessas fontes acadêmicas e midiáticas, a pesquisa é atravessada pela minha perspectiva do tema em estudo por meio da participação em dois programas de treinamento em 2019 e 2021, bem como pela presença como espectadora no SCOT Summer Season de 2018 e 2019, além do envolvimento como voluntária no Theatre Olympics de 2019 e participação como público no SCOT Winter Season de 2020.

Abordar uma cultura diferente demanda sensibilidade, o que se torna relevante ao olharmos artistas de bagagens distintas e valores culturais coletivos arraigados.

Em vez de perpetuar estereótipos, o intuito é transmitir ao leitor a complexidade dessa superestrutura cultural, evidenciando um teatro que se constrói através de minuciosos detalhes. A SCOT será o alicerce desta pesquisa, servindo como um exemplo concreto por meio do qual explorarei a voz e o silêncio.

Tadashi Suzuki - 鈴木 忠志

Tadashi Suzuki nasceu em 1939 na província de Shizuoka no Japão e ainda criança acompanhou a democratização e reconstrução do Japão ocupado pelos Estados Unidos em 1945. Cresceu num ambiente familiar plural, com elementos do Japão tradicional (*Bunraku*, xintoísmo e budismo) e elementos da cultura moderna estrangeira (música e literatura clássica ocidental). Na adolescência dedicou-se à produção de poesia e leitura de clássicos ocidentais. Em 1958, junto com a graduação em Ciências Políticas e Econômicas na Universidade de Waseda, com 19 anos, entra para o grupo de teatro estudantil Waseda Jiyû Butai⁶. Nesse ambiente influente e

⁶ Waseda Free Stage (WFS): Waseda Palco Livre.

politicamente engajado, ele teve um breve momento como ator e logo se tornou membro do setor de direção em 1960, iniciando uma colaboração e amizade com o dramaturgo Minoru Betsuyaku⁷. Assumindo a direção, ele começou a moldar suas ideias sobre atuação dentro do contexto do teatro *shingeki*⁸, que estava se desenvolvendo na época. Em dezembro de 1961, Betsuyaku, Suzuki, o ator Hiroshi Ono⁹ e outros doze membros fundaram a Waseda Free Stage Company, iniciando a carreira profissional. (Goto, 1988, p. 38-46).

O ano de 1966 se destaca como um marco significativo para a companhia, quando em março ela passou por uma reestruturação e adotou o novo nome de Waseda Shôgekijô¹⁰. Nesse processo, novos membros se juntaram à equipe como a atriz Ikuko Saito¹¹ e o ator Kosure Tutsamori¹². Além disso, esse ano assinala uma transformação no estilo de trabalho do grupo, com a adesão ao movimento *Angura*¹³. Outra parceria crucial foi estabelecida no mesmo ano, garantindo um espaço para ensaios e apresentações: o café *Mon Cherry*, localizado próximo à Universidade de Waseda em Shinjuku, permitiu que a companhia construísse, com seus próprios recursos, um pequeno teatro no segundo andar. O esforço coletivo resultou na realização desse projeto em apenas seis meses, tendo sido finalizado em outubro de 1966. O Waseda Shôgekijô era uma “caixa preta” e sua capacidade variava de 70 a 120 pessoas. Nesse ambiente, Tadashi Suzuki absorveu a crucial importância do corpo do ator, o elemento mais fundamental e significativo do teatro. (Goto, 1988, p. 50).

⁷ Minoru Betsuyaku (1937-2020): dramaturgo, romancista e ensaísta do pós-guerra do Japão, foi associado ao movimento de teatro Angura como escritor no gênero *nonsense* e ajudou a lançar as bases do “teatro do absurdo” japonês com suas obras inovadoras e provocativas que desafiaram convenções e exploraram a complexidade humana.

⁸ O teatro *shingeki* se refere ao teatro novo no Japão que surgiu no início do séc. XX como uma reação às formas tradicionais de teatro *Nô* e *Kabuki*. Trouxe influências ocidentais para o cenário teatral japonês, incorporando técnicas de atuação realistas, temas contemporâneos e baseados na dramaturgia textocêntrica europeia que abordava questões sociais, políticas e psicológicas de forma direta. Trouxe as mulheres de volta ao palco.

⁹ Hiroshi Ono (1945-1974): ator e colaborador próximo de Tadashi Suzuki que desempenhou um papel fundamental trabalhando em várias de suas produções.

¹⁰ Waseda Little Theatre (WLT): Waseda Teatro Pequeno.

¹¹ Atriz que permaneceu na companhia até a sua morte em 2012. Desempenhava a função de diretora executiva.

¹² Ator que permaneceu na companhia até seu falecimento em 2019. Era um ator principal de diversos espetáculos.

¹³ O movimento *Angura*, *Shogekijo* ou *Movimento Teatro Pequeno* surgiu no Japão nas décadas de 1960 e 1970 como uma contracultura e movimento artístico. *Angura* significa “*underground*” e buscava desafiar as convenções tradicionais, explorando formas inovadoras de expressão artística com abordagens experimentais e políticas radicais em áreas como teatro, literatura, música e outras manifestações artísticas. Seu principal alvo era o *Shingeki*.

Logo em 1967, a atriz Kayoko Shiraishi¹⁴ ingressa na companhia, e com essa nova organização ganha notoriedade investigando o teatro como um sistema artístico e experimentando suas ideias referentes ao trabalho de atriz/ator.

Ao participar do Festival de Teatro das Nações, em Paris (1972), Suzuki foi fortemente influenciado pelo contato com o diretor Jean Louis Barrault, e elenca três pontos importantes que reverberaram a partir desse encontro: refletir a estrutura de um grupo de teatro com a sistematização de um método de treinamento de atores; a criação e uso do espaço teatral; e a promoção de festivais internacionais de teatro pela importância das parcerias, intercâmbios e da superação de barreiras culturais.

Essas reflexões foram a gênese 1) da mudança da sua companhia de Tóquio para o vilarejo de Toga em 1976, onde constrói 6 teatros no decorrer de 1976 a 2013 em parceria com o arquiteto Arata Isozaki¹⁵, com características e ambientes cênicos que refletem uma abordagem interdisciplinar da arte e do espaço; 2) do seu método de treinamento; e 3) da criação de festivais nacionais e internacionais de teatro, na participação de diversas organizações dentro e fora do Japão, como a Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), BeSeTo¹⁶ Theater Festival, do complexo teatral Toga Art Park, como membro do comitê do Theatre Olympics¹⁷, fazendo diversas colaborações internacionais, articulando seus pensamentos teatrais em vários livros que foram traduzidos em diversos idiomas e todas as pessoas que ele motiva e que hoje compartilham da sua filosofia. (Goto, 1988, p. 4-11).

Em sua tese, Goto trata detalhadamente sobre esse encontro com o diretor Jean-Louis Barrault. No vídeo sobre o Symposium on the Suzuki Method with SITI Company, em uma conversa entre Anne Bogart e Tadashi Suzuki, com tradução simultânea de Kameron Steele, podemos conhecer esse episódio importante pela narrativa irreverente do próprio Suzuki, com detalhes de sua impressão, falando dessas sementes que foram plantadas ali. (Suzuki, 2017, 37min23s.).¹⁸

¹⁴ Kayoko Shiraishi é uma atriz japonesa conhecida por seu trabalho no teatro e no cinema. Nasceu em 1945 em Tóquio. É importante na cena teatral japonesa e internacional, colaborando com diversos diretores e companhias teatrais, incluindo Tadashi Suzuki.

¹⁵ Arata Isozaki (1931-2022), arquiteto e urbanista japonês. Unindo influências tradicionais e modernas em suas obras, desempenhou um papel importante na arquitetura pós-guerra no Japão e internacionalmente.

¹⁶ BeSeTo é uma abreviação para Beijing, Seoul e Tokyo. BeSeTo Theater Festival é uma iniciativa do Japão, China e Coréia do Sul de aprofundar a interação entre artistas performáticos.

¹⁷ A Olimpíada de Teatro é uma organização que promove o intercâmbio teatral, incentivando o diálogo entre diferentes atores, independentemente de diferenças ideológicas, culturais e linguísticas.

¹⁸ Entrevista disponível do minuto 37min23s. até 48min03s.

No decorrer dos anos e trabalhos, Suzuki ganha reconhecimento nacional e internacional e no ano de 1984, o grupo muda de nome para SCOT – Suzuki Company of Toga. Desde então, continua a se dedicar à criação de espetáculos, ao seu método, à organização e participação em festivais internacionais. É reconhecido internacionalmente como renovador da cena contemporânea japonesa, o “Grotowski japonês”, um dos grandes diretores de teatro do século XX, que estabelece pontes entre as formas do teatro tradicional japonês e a encenação contemporânea (Monteiro, 2009).

O trabalho da SCOT se estende através de uma filosofia que se manifesta tanto na organização interna do grupo quanto na estrutura do Toga Art Park, conhecido como a “meca teatral”, e em seus teatros, assim como nas performances. Essa filosofia também transparece nos pequenos gestos, como quando Suzuki auxilia na organização da plateia durante a entrada dos espetáculos do festival, ou quando os membros expressam cuidado por Suzuki em suas atividades diárias.

2.1 Estruturas subjetivas

Toda obra nasce de um projeto que tem muito da crença e da cultura dos envolvidos: o onde, o quem e o quando e o porquê. Essas estruturas que nomeei como “Estruturas subjetivas” do teatro de Tadashi Suzuki nos dão um breve panorama do espaço-tempo em que o teatro, treinamento e pensamento foram sendo edificados. Busco aqui pontuar, em forma de fragmentos de narrativas que temos hoje, um esboço das raízes que fundaram e fundam seu teatro, para que possamos entender voz e silêncio por outra perspectiva. Caminhar por essas bases até que pouco a pouco possamos olhar a partir de outro ponto de vista.

2.1.1 Do tradicional ao contemporâneo

Cheguei ao Japão no fim de agosto de 2017 e em outubro já assistia à primeira apresentação de teatro *Nô* no Nagoya Noh Theater mesmo sem entender nenhuma palavra sequer. Tudo me era excêntrico: a arquitetura do teatro, os sons, a disposição da plateia, o palco, a atuação, o tempo, a duração do espetáculo, a língua, todos os

atores presentes em cena durante todo o espetáculo, a ausência de cenário, uma paisagem sonora de tambores e flautas criando a atmosfera cênica.

No primeiro momento utilizei o audioguia em inglês e fiquei extremamente incomodada, pois parecia que estava perdendo parte do espetáculo. Dispensei o audioguia, me desapeguei do entendimento para me entregar à sensação, à música e à língua, e senti que estava começando a estar presente ali, mesmo não entendendo, estava numa outra fruição, algo que foi ao encontro do que li da impressão que a pesquisadora Darci Kusano teve em seu primeiro contato com o mundo Nô: um ver, ouvir, sentir com o corpo todo. (Kusano, 1984).

A primeira vez que ouvi sobre o teatro *Nô* foi no ano de 2000, através do espetáculo *Maria Peregrina* da Companhia Teatro da Cidade¹⁹, num texto de Luis Alberto de Abreu²⁰. O espetáculo era composto por três narrativas interligadas à história de Maria Peregrina, uma andarilha que viveu debaixo de uma árvore durante quase 20 anos no bairro de Santana, zona norte de São José dos Campos, SP, e que se transformou em uma santa popular após a sua morte. O autor, que estava pesquisando o teatro narrativo e a dramaturgia clássica japonesa, propôs ao grupo adotar uma nova forma de ver o teatro, fazendo uma aproximação das histórias contadas à beira do fogão com a estrutura narrativa regrada do teatro *Nô*. Nesse espetáculo, uma das histórias era a recriação de um texto *Nô*, uma adaptação à realidade do Vale do Paraíba, ao teatro popular. (Jornal Estado De São Paulo, 2001)

Essa estrutura formal e regrada do Teatro *Nô*, a espontaneidade e informalidade das histórias à beira do fogão, esse acorde dissonante da minha memória gerando uma música familiar: *Maria Peregrina* foi um portal que me aproximou de um teatro do outro lado do mundo e agora a partir desse laço me reconecto. O teatro clássico oriental e o teatro popular do ocidente comungando em algum lugar da minha memória e me fazendo sentir em casa num outro tempo de fruição da arte.

O teatro *Nô* é uma das influências do teatro de Suzuki. É uma arte dramática japonesa que tem uma rica história de 600 anos e uma enorme influência sobre a

¹⁹ Companhia teatral sediada na cidade de São José dos Campos com pesquisa continuada no Teatro Narrativo. O grupo foi fundado em 1990 e hoje tem sua sede, o CAC - Centro de Artes Cênicas Walmor Chagas, um espaço dedicado a formação de atores e de público.

²⁰ Dramaturgo brasileiro, roteirista de cinema e TV. Professor e consultor de dramaturgia e roteiro. Idealizador da Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André e do Instituto Narradores de Passagem, na mesma cidade.

cultura japonesa. Sua origem sagrada está ligada à cosmologia xintoísta sobre a formação do universo e a origem profana tem raízes nas apresentações populares *dengaku* e *saragaku*, canções e danças apresentadas pelos agricultores e sacerdotes durante os festivais desejando uma boa colheita (Kusano, 1984). Essas origens estão inter-relacionadas e sofreram uma grande transformação até se configurar no que é o teatro *Nô* consolidado por Zeami no século XIV e XV e que é o *Nô* hoje em dia, um teatro clássico japonês, patrimônio cultural reconhecido pela Unesco. Um teatro que tem uma estrutura fixa, um palco vazio com a imagem de um pinheiro ao fundo, centrado na música, no canto e na encenação, no trabalho do ator com movimentos codificados e estilizados.

Essa influência não significa um transplante de linguagem ou movimentos, mas sim o que Suzuki chama de recriação de estados físicos internos, como os atores incorporam a essência do teatro, como brincam com as sensibilidade físicas experimentadas e como na atuação celebram esses estados internos do corpo (Suzuki, 2015).

[...] no contexto do meu trabalho, eu nunca tento “traduzir” os textos da tragédia grega usando técnicas de *Nô* e *Kabuki*. Nem eu simplesmente substituo o cenário grego por um japonês. Se existem partes do meu trabalho que se assemelham à arte de palco de estilos clássicos como *Nô*, *Kabuki* e do ballet, é porque as sensibilidade físicas desses estilos foram fundidas em um amálgama contemporâneo. A relação única formada no corpo do ator entre esses elementos ecléticos serve para reviver o texto grego antigo, permitindo assim que o público contemporâneo o acesse. (Suzuki, 2015, p. 46, tradução nossa)²¹

A trajetória de Suzuki através das influências das artes tradicionais, encontros e colaborações com diversos artistas fundamentaram seu método de treinamento, a organização estética dos seus espetáculos e sua filosofia. Desde a conexão com a religião xintoísta e budista que permeava seu ambiente familiar, até a influência de seu tio – um músico de teatro *Bunraku* – e suas interpretações no *shamisen*²²; o início de sua incursão no universo teatral com *Shingeki* e posteriormente no *Angura*; o

²¹ [...] in the context of my work, I never try to “translate” the texts of Greek tragedy using Noh and *Kabuki* techniques. Nor do I merely replace the Greek setting with a Japanese one. If there are parts of my work that closely resemble the stage artistry of classic styles like Noh, *Kabuki* and ballet, it is because the physical sensibilities of these styles have been fused into a contemporary amalgam. The unique relationship formed in the actor’s body between these eclectic elements serves to revive the ancient Greek text, thus enabling the contemporary audience to access it.

²² *Shamisen* é um instrumento musical japonês com três cordas, capaz de produzir uma ampla gama de timbres, sendo utilizado tanto em apresentações tradicionais de teatro *Kabuki* e do teatro de bonecos *Bunraku*.

encontro com atores como Hiroshi Ono, com sua atuação sutil, e Kayoko Shiraishi, de energia cativante e reverenciada como uma interpretação do movimento neo-kabuki; a observação de um ator *Nô*, fora de seu ambiente usual, reproduzindo as habilidades adquiridas por meio de treinamento rigoroso, todas essas influências e encontros em seu caminho foram base para seu teatro.

Dô em japonês quer dizer “caminho”. Toda arte do Japão é caminho. *Ikebana* é *kadô* – caminho do florescer, das flores; caligrafia é *shodô* – caminho da escrita; cerimônia de chá é *sadô* – o caminho do chá; arte marcial é *karatedô* – caminho das mãos vazias; *judô* – caminho suave; *kendô* – caminho da espada. É o aprendizado de um percurso, daquele que trilha sua experiência e vai se aperfeiçoando.

Suzuki é conhecido por ser um artista que hibridiza o teatro tradicional e o contemporâneo em seus espetáculos, mais do que fazer essa “colagem”, ele faz escolhas, é um artista desenvolvendo e criando regras, como ele mesmo diz, para um teatro vivo e em constante transformação, que leva em conta sua cultura, que tem suas raízes tradicionais e tem também uma influência do Ocidente. A linha entre Oriente e Ocidente no Japão de hoje vai ficando borrada e é difícil distinguir ao olhar para o mundo atual. Seu teatro tem múltiplas camadas de significação e de relações. Sua complexidade não pode ser vista imediatamente. No artigo *Heterotopias teatrais e a concepção de energia – Suzuki e a cena contemporânea japonesa* (2021), as autoras Fernanda Raquel²³ e Christine Greiner²⁴ analisam esse outro espaço da arte criado por Suzuki em meio a outra realidade, dentro do conceito de geografia humana criado por Foucault, descrevendo lugares e espaços que existem de forma não hegemônica.

Notamos ainda como a própria pesquisa de Suzuki pode ensinar sobre a riqueza de não se reduzir as experiências de criação a padrões dados a priori, seja no sentido dos métodos e sistematizações, ou no que se refere a noções dadas de identidade. Transitando entre as tradições e as experiências subversivas (japonesas e não japonesas) que acabaram preparando as possibilidades para a aliança com Viewpoints, Suzuki desmanchou, pouco a pouco, as ilusões da identidade pura, assim como as suas armadilhas. (Greiner; Raquel, 2021, p. 15)

²³ Fernanda Raquel é pesquisadora das artes cênicas com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Atriz formada pela Escola de Arte Dramática (USP), também tem bacharelado em Ciências Sociais (UNICAMP). Professora assistente no Instituto de Artes da UNESP.

²⁴ É professora livre-docente em Comunicação e Artes pela PUC-SP. Ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais; tendo atuado no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo.

2.1.2 Filosofia

Após uma carinhosa e organizada recepção, a primeira coisa que os integrantes da SCOT fizeram quando o grupo de artistas de várias partes do mundo, do qual eu fazia parte, chegaram em Togamura em julho de 2019 foi entregar uma pasta com o cronograma diário do início ao fim da nossa estadia, um fôlder com informações sobre o Toga Art Park e alguns textos sobre a filosofia do grupo, para que fosse lido antes do Treinamento Suzuki. Em 2021, na segunda vez em que participei do treinamento em Togamura, devido à pandemia eu era a única estrangeira dentre os 19 participantes japoneses, e aconteceu a mesma coisa: nos levaram até o refeitório onde seriam dadas as instruções e protocolos a serem seguidos, nos entregaram uma pasta com textos e nos deram aproximadamente 1 hora para que fosse lido ali. O texto em 2019 foi *A técnica e teoria fundamental de atuação*, e em 2021 foi *Para o futuro do teatro* junto com um jornal de fevereiro de 2021 de uma matéria sobre o trabalho da SCOT em Togamura, mostrando resistência, resiliência e constância ao longo dos anos e principalmente neste período de pandemia. Suzuki falava sobre descentralização, sobre a importância do apoio do governo às artes, sobre o Toga Art Park hoje ser uma referência e sede de um festival internacional²⁵.

O grupo possui uma perspectiva abrangente em relação ao futuro do teatro, à missão da SCOT no teatro e ao que consideram essencial sobre atuação e cultura estar intrinsecamente ligados ao corpo. Essas reflexões transcendem a esfera artística, incorporando a ideia de que a arte é ligada à política. Isso é evidente, por exemplo, no texto que aborda a globalização e a atual caracterização da sociedade pela economia de mercado e pela comunicação digital, os quais podem ser encontrados no site da SCOT. (SCOT SUZUKI COMPANY OF TOGA, 2009).

A maioria de nós nunca havia assistido a nenhum espetáculo da SCOT ou com a direção de Suzuki, não conhecia Togamura, mas já conhecíamos o Treinamento e alguns já até o praticavam ou estavam familiarizados com ele.

Parte de sua filosofia já estava escancarada pelo fato de estarem situados num vilarejo, pela forma como a produção nos contactou desde a inscrição para o treinamento, pela respeitosa forma de apresentação das dependências do local, dos funcionários do parque e pela instrução de deixar o espaço limpo como o recebemos.

²⁵ A matéria na íntegra se encontra nos anexos.

Nós seríamos responsáveis pela limpeza do nosso espaço de trabalho, de dormir e de alimentação, nada diferente do que eu já havia presenciado no meu dia a dia morando no Japão e que faz parte dessa cultura que tem responsabilidade sobre o coletivo.

Uma das primeiras expressões que aprendi em japonês foi *ganbatte kudasai*, cujo significado é *por favor dê o seu melhor, faça o seu melhor*. Em vários momentos, principalmente nas aulas, a professora repetia essa expressão. Particularmente, penso que essa expressão representa uma das características do Japão, em cada simples detalhe, as pessoas no dia a dia buscam a perfeição.

Kameron Steele²⁶, diretor e ator estadunidense, membro da SCOT e responsável pela tradução para o inglês do livro *Culture is the body*, destaca a busca de Suzuki por uma arte que se aproxime à perfeição, mesmo ciente de que ela nunca será alcançada plenamente. Ele está em uma jornada incessante por maneiras de superar obstáculos, de viver na questão, e não na resposta.

Para Suzuki, essa noção quixotesca de se esforçar para alcançar um objetivo impossível se correlaciona com a tenacidade inerente, quase maníaca, necessária para ser um artista. Na prática, isso significa cultivar uma consciência da lacuna entre o eu ideal e o eu real, identificando os obstáculos para fechar essa lacuna e experimentar maneiras de superá-las. Para cada obstáculo individual superado, um novo deve ser descoberto para substituí-lo. É a busca incessante de obstáculos e engajamento intencional dos desafios que apresentam, que nos permite evoluir como artistas – e seres humanos. “Vá em direção à dificuldade”: Este é o mantra central da ética da Suzuki. (Suzuki, 2015, p XIII, tradução nossa)²⁷

Suzuki desenvolveu uma relação entre corpo, mente e ambiente em um projeto de teatro que segue ainda em movimento. Essa ação engajou sua companhia desde Tóquio. Muitos integrantes participam dela desde 1960, quando ainda era Waseda

²⁶ Kameron Steele é ator e diretor estadunidense, graduado em Estudos de Performance pela Northwestern University e tem mestrado em Belas Artes em direção teatral pelo California Institute of the Arts. Membro da SCOT desde 1991 trabalhando como ator, assistente de direção, professor e tradutor, aparecendo em *King Lear*, *Waiting for Romeo*, *Ivanov*, *Greetings from the Edge of the Earth* e *Dionysus*. Entre 1998 e 2007 também trabalhou no Watermill Center, de Robert Wilson, aparecendo nas turnês das produções de *Persephone*, *The Days Before*, *Woyzeck* e *Prometheus*. Trabalha com sua própria companhia The South Wing em Nova York e ALASUR em Mendoza, além de ser professor convidado de teatro no Williams College em Massachusetts por 3 anos.

²⁷ For Suzuki, this quixotic notion of striving to achieve an impossible goal correlates to the inherent, almost maniacal tenacity required to be an artist. In practice, this means cultivating an awareness of the gap between the ideal self and the actual self, identifying the obstacles to closing that gap and experimenting with ways to overcome them. As each individual obstacle is overcome, a new one must be discovered to replace it. It is this incessant search for obstacles and willful engagement of the challenges they present that allows us to evolve as artists-and as human beings. "Go toward the difficulty": This is the central mantra of Suzuki's ethic.

Palco Livre. Monteiro (2021, p. 15) destaca o envolvimento coletivo na criação artística em que “alguns pontos discutidos e reivindicados por Suzuki e seu método foram a criação de comunidade e o engajamento coletivo com o fazer”.

Para entender a filosofia do teatro de Suzuki precisamos olhar para sua cultura e entender suas bases. No livro *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas* (2015), Christine Greiner ressalta que no Japão, em todas as práticas e definições, há referências a duas noções primordiais: a impermanência e a aliança entre natureza e cultura. Precisamos ter em mente que não existe essa separação cartesiana, e para conseguir olhar para o trabalho de Suzuki, os teatros *Nô*, *Kabuki*, *Bunraku* ou outra arte oriental precisamos deslocar o olhar das nossas referências, estar abertos a novas perspectivas, para assim conseguir fruir em uma outra forma de arte.

2.2 Estruturas materiais

Apresento as Estruturas materiais para conhecimento e compreensão do Toga Art Park, explorando seu impacto na encenação e destacando o ambiente propício que fomenta o processo criativo. Falar das Estruturas materiais é falar do que nos afeta, do que pode ser visto: o espaço, os teatros e também o entre-espaço.

2.2.1 Toga Art Park

Toga Art Park ou Parque²⁸ das Artes de Toga é um complexo teatral situado no vilarejo de Togamura que fica a 2 horas e meia de Tóquio, nas montanhas da província de Toyama, no Japão, e tem aproximadamente 900 habitantes. O acesso é via carro ou por ônibus em horários bem restritos. A região compreende uma área verde composta de alojamentos, teatros, anfiteatros, sala de ensaio, escritório e refeitório; toda estrutura envolta pela natureza.

²⁸ Vídeo disponível em *Toga: uma aldeia teatral Tadashi Suzuki* <https://www.youtube.com/watch?v=luTu3bP5wNI&list=WL&index=2> com um breve panorama de 1984 do Festival Internacional, a viagem a partir de Tóquio alguns espaços e espetáculos.

Figura 2 - Mapa do Japão - Província de Toyama - Vilarejo de Toga



Fonte: SCOT Suzuki Company of Toga (2009)

Conhecida mundialmente como “meca teatral”, é a base da Suzuki Company of Toga (SCOT), onde acontecem o intercâmbio internacional entre SCOT e outros grupos, a implementação de programas nacionais e internacionais sobre o Método Suzuki, além da realização de palestras, encontros e festivais de teatros como o SCOT Summer Season e o Theatre Olympics.

O Parque das Artes nasceu em 1973, quando a aldeia de Toga transferiu cinco casas *gassho-zukuri* para o vale do rio *Kamimomose*. Na época, a região foi nomeada como Aldeia Cultural *Toga Gassho*. As casas no estilo *gassho-zukuri* são construídas em madeira e têm seu telhado de palha, num formato que lembra “mãos juntas em oração”, significado do nome que recebem. Essas casas são dispostas de forma a ter resistência ao vento e a suportar a neve pesada que cai durante o inverno nessa região. (Toga Art Park Introduction, 2022)

Figura 3 - Vista do Toga Art Park



Fonte: The 9th Theatre Olympics (2018)

Tadashi Suzuki transfere sua companhia em 1976 de Tóquio para Toga, remodela uma das casas *gassho-zukuri* da Aldeia Cultural Toga Gassho em um teatro e dá continuidade às atividades da sua companhia, na época chamada Waseda Shogekijo. Em 1982 o arquiteto Arata Isozaki, numa parceria com Suzuki, projeta um novo anfiteatro de estilo grego chamado Open Air Theatre, que foi inaugurado no primeiro festival internacional de teatro no Japão, o Festival de Toga, e no ano seguinte começaram os *workshops* de verão com o Treinamento Suzuki.

Suzuki, que estava situado em Tóquio e tendo seu trabalho reconhecido, relata que mudar definitivamente para Toga não era um plano, mas uma circunstância do Japão de 1976 e sua mentalidade de “quanto maior melhor”. Num texto de 1984 Suzuki fala como foram os 10 anos em Toga e quais seus planos:

O que causou a minha percepção de Toga para mudar? Além da perspectiva social marginalizada que eu respirei lá, o ambiente natural dinâmico de Toga também me impactou profundamente. Assim como fiquei intrigado com as revelações que fizemos sobre atuar no espaço íntimo de Waseda Shôgekijo, as casas de telhado de palha de Toga me envolveram em sua simbiose inerente a expansão, ao clima de montanha em constante mutação, implacavelmente desafiando-me com uma nova sensação de espaço. A qualidade vital e proteica de Toga ainda me inspira, e sem dúvida continuarei a trabalhar lá até que eu morra. Essa firme convicção decorre do fato de que, no Japão de hoje, seria quase impossível conceber um ambiente de criação mais adequado às minhas sensibilidades filosóficas e artísticas. Naturalmente, limitando a discussão ao próprio edifício do teatro, eu não objetaria se algum rico patrono aparecesse de repente disposto a construir

um teatro de acordo com minhas especificações exatas. Sendo incuravelmente ambicioso, eu gostaria de nada mais do que fazer de Toga uma sede da qual eu pudesse expandir minha visão teatral para Nova York, Paris ou mesmo para o Polo Norte, construindo teatros sob medida precisamente para minha sensibilidade artística! (Suzuki, 2015, p. 88, tradução nossa)²⁹

Figura 4 - Placa que fica na entrada do Toga Art Park



Foto da autora.

Em 1994, a administração das instalações da Aldeia Cultural Toga Gassho é transferida para a Prefeitura de Toyama e muda seu nome para Toga Art Park da Prefeitura de Toyama. Devido aos esforços da Prefeitura de Toyama e da Cidade de Nanto, da SCOT – Suzuki Company of Toga, o Parque tem se desenvolvido através da construção de teatros, salas de ensaio, dormitórios, e vem se transformando num importante centro de artes cênicas, onde todos os anos as atividades são dedicadas ao desenvolvimento do SCOT Summer Season, produções teatrais realizadas por atores de todo o mundo, *workshops* internacionais no Método Suzuki de Formação de Atores, Festival de Diretores de Teatro Asiático em TOGA, a Competição de Artistas de Teatro TOGA e oficinas de verão para estudantes do ensino médio. (Toga Art Park Introduction, 2022)

²⁹ What caused my perception to change? Apart from the marginalized social perspective I gleaned from being there, Toga's dynamic natural environment also impacted me profoundly. Just as I was intrigued by the revelations we made about acting in the intimate Waseda Shôgekijô space, Toga's thatched-roof houses engaged me through their inherent symbiosis with the expansive, ever-changing mountain climate, relentlessly challenging me with a new sense of space. The vital, protean quality of Toga inspires me still, and I will doubtless continue to make work there until I die. This staunch conviction stems from the fact that, in today's Japan, it would be nearly impossible to devise a performance environment more closely suited to my philosophical and artistic sensibilities.

Antes de visitar o Toga Art Park para o festival de teatro e ver de perto o que é esse lugar com vários teatros e toda a estrutura que qualquer artista sonharia ter para desenvolver seu teatro ou apenas um projeto, é difícil imaginar e acreditar que exista um lugar assim. Não é um exagero chamá-lo de "meca teatral": ver a trajetória desse espaço sediando a SCOT desde 1976 até agora mostra como o parque se expandiu com a presença de Suzuki, assim como ele pôde se desenvolver por conta do suporte que recebe. E é importante ressaltar que este lugar existe e que Suzuki consegue desenvolver sua companhia com tamanha estrutura graças ao subsídio do governo e que sem esse apoio o próprio Suzuki atesta o quão impossível seria capitalizar seu teatro a fim de que ele se sustente através das apresentações.

Figura 5 - Entrada do Toga Art Park no inverno de dezembro de 2020.

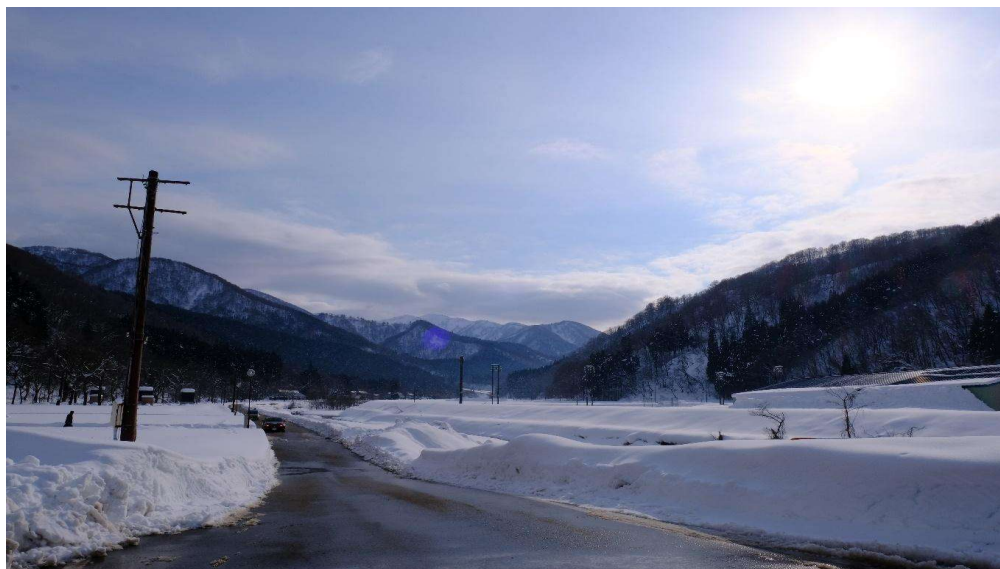


Foto da autora

Para melhorar a qualidade artística e criar uma praça internacional porque senti a necessidade de mudar meu ambiente, duas casas de *gassho-zukuri* abandonadas foram alugadas da aldeia e transformadas. Uma sala de ensaios onde os trabalhos podiam ser apresentados e outra em alojamentos para os membros da companhia de teatro. Eu queria ter o luxo de um espaço que pudesse ser usado por um grupo sempre que eu precisasse, e um espaço que pudesse ser remodelado da maneira que eu quisesse. Era 1976. Atualmente, com a cooperação do governo, existem seis teatros (4 internos, 2 externos) e instalações para estadias de longa duração para cerca de 150 artistas. Esta é uma das razões pelas quais 30 companhias teatrais de 15 países ao redor do mundo puderam apresentar espetáculos no espaço de um mês do ano retrasado, e no ano passado as companhias teatrais puderam continuar suas atividades performáticas sem serem prejudicadas pelo flagelo do novo coronavírus. (Suzuki, 2021, tradução nossa)³⁰

³⁰ Jornal nos anexos.

Toga Art Park é um excelente espaço, mas isso não significa que seja fácil viver num vilarejo nas altas montanhas de Toyama, enfrentar os desafios diários e desenvolver um trabalho num local com acesso restrito, descentralizado, com todos os problemas provindos do clima, o que Suzuki chama de ambiente natural dinâmico dando uma nova sensação de espaço e de questões políticas do momento histórico que o Japão vivia em 1976. A SCOT teve e ainda tem desafios para se manter em Toga, e isso cumpre um papel vital na visão de mundo do grupo. Para entender o quão desafiador é, ainda hoje, neste trecho abaixo Suzuki narra, em 1984, como foi a chegada de sua companhia à vila e nos dá uma noção das dificuldades naturais:

Geograficamente, Toga ocupa uma área de quinhentos a seiscentos metros acima do nível do mar, percorrendo vinte e três quilômetros de leste a oeste e cinquenta e dois quilômetros de norte a sul. Cerca de quatro por cento desta área é adequada para habitação, mas, neste momento, apenas 332 residências em funcionamento permanecem, com um total de cerca de doze mil habitantes. As principais fontes de renda para essas famílias incluem o escritório da aldeia, uma cooperativa florestal e agrícola e um empreiteiro público. De fato, o escritório da aldeia continua sendo o maior empregador, fornecendo empregos para quase cem pessoas. Com pouco trabalho para atrair os jovens, a aldeia está naturalmente envelhecendo. A única chance que a população tem de crescer é quando uma jovem se casa na aldeia, mas isso é muito raro. O clima rigoroso também torna a vida dos moradores mais velhos mais difícil. No inverno, a neve se acumula a uma profundidade de pelo menos três metros, chegando a seis metros quando as nevascas são pesadas. A cada ano, placas de neve e gelo compactados deslizam dos telhados com tanta força que várias pessoas são mortas. Essas condições ambientais perigosas, juntamente com a falta de cuidadores em caso de doença ou lesão, obrigam muitos moradores idosos a morarem com seus filhos e filhas vivendo em áreas urbanas, apesar do forte desejo que têm de permanecer. (Suzuki, 2015, p. 90, tradução nossa)³¹

³¹ The Toga Sanbo—a traditional Japanese thatched roof farmhouse in which people had once actually lived—was reconverted and then a stage was built inside. Grounded in the observation that an architectural space becomes unconsciously physicalized, the skeletal framework and fixtures of the time-honored house were all retained, and the bulk of the main hall (hiroma) was chosen to serve as the stage while the audience formed a circle around that. The audience and actors face each other with a very short distance separating them. It is the kind of minimal space that sustains only the sort of moments that give birth to drama.

It was from that time, acting as a kind of architect in residence of Tadashi Suzuki's troupe, I lent a hand in setting up his stages. In 1978, I organized an exhibit entitled "Ma: Japanese Time-Space"* for the Autumn Arts Festival in Paris, where I set up an abstract Noh stage and extended invitation to The Shadow of Death, a work composed by Tadashi Suzuki with solo performance by Kayoko Shiraishi. That stage was reconfigured once again inside a thatched roof farmhouse, namely, Toga Sanbo Theatre.

Dentre todas as suas características, desde as que a tornam uma espécie de “meca teatral,” aquela que a define como uma vila solitária e desafiadora, com raízes profundamente tradicionais, há ainda um aspecto afetivo a ser explorado. Visitei Toga em duas estações do ano diferentes: no verão e no inverno. A vila experimenta as estações de maneira intensa, seja com as altas temperaturas do verão ou a abundância de neve no inverno. Ao caminhar pelas ruas de Toga, especialmente aquelas onde se encontram os teatros, no meio das montanhas, o local tem o poder de tocar profundamente a alma, a ponto de, hoje, sentir saudades daquelas trilhas que me preparavam para o treinamento e os espetáculos, saudades do som das águas do rio, do calor úmido durante o dia e da brisa fresca durante a noite. Até mesmo dos insetos gigantes que costumavam aparecer sinto falta.

Figura 6 - *Gurume-kan* no inverno de dezembro de 2020.

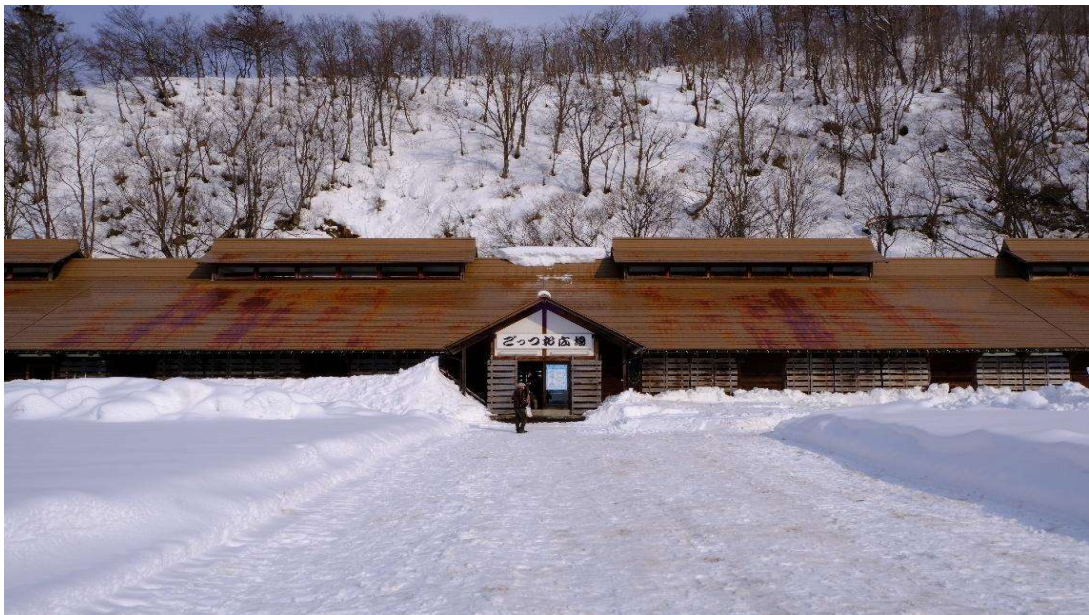


Foto da autora

Figura 7 a - Frente do pôster do Toga Art Park

**Toga Art Park of Toyama Prefecture:
History of the Park**

- 1973 - Toga village transfers several gassho-zukuri (thatched-roof mountain farmhouses) to a new location, giving it the name Toga Gassho Culture Village
- 1976 - Wanda Shogoin (commonly known as the Small Company of Toga, SCOT) led by Tadashi Suzuki, adopts Toga village as its home base and begins activities there
- 1982 - Japan's first international theatre festival, the Toga Festival, is established, becoming an annual event
- 1983 - The Toga International Actor Training Program is launched, providing actors from all over the world the opportunity to train with Tadashi Suzuki in his signature method
- 1988 - The University of California San Diego Summer School begins. Co-sponsored by the University of California San Diego and Toyama Prefecture, the program runs until 1993
- 1994 - Toyama prefecture takes ownership of Toga Gassho Culture Village, renaming it the Toga Art Park of Toyama Prefecture
 - Hosts the Toga Autumn Festival
 - Hosts the Toyama Performing Arts Festival in Toga
- 1995 - Hosts the Toga Spring Festival
- 2000 - The Japan Performing Arts Foundation, a national organization for Japanese theatre practitioners (Chairman: Tadashi Suzuki) is established
 - Hosts the Toga Summer Arts Program
 - Hosts the Toga Theatre Director Competition
- 2001 - Hosts the 10th Toga Theatre Festival, jointly organized by leading theatre professionals from Japan, China and Korea
- 2005 - Performances of King Lear, directed by Tadashi Suzuki and presented as part of the Mecca of Theatre reporting, take place
 - Japan-Russia Cultural Forum, an arts exchange program between Japan and Russia, takes place
- 2006 - Appointed as "Special Performing Arts Zone Toga"
- 2007 - Renames the Toyama Prefecture Youth Nature House into the Center for Creative Exchange, the facility housing the Toga Art Theatre
- 2008 - Begins hosting the SCOT Summer Series
 - Establishes the Toga Theatre Artists' Competition, expanding on the former Toga Theatre Director Competition, which focused on directors only
- 2012 - Begins hosting the Asian Theatre Director Festival in Toga, where young Asian directors compete by directing the same play
 - Establishes the Toga Asian Arts Center in hopes of developing Toga into an Asian center for international performing arts
- 2014 - Hosts the Toga Asian Arts Festival to introduce significant performing art productions from Asia
- 2015 - Hosts a special program commemorating the 50th anniversary of SCOT and the 40th anniversary of the company's move to Toga

TOGA...a gateway to the WORLD

By Train / Bus

- From Echigo Station on the JR Takayama Mainline: Take the Nanto City Bus and get off at Toga-Ganjitsu-Koen c Toga Art Park (about an hour / 25km from there)
- From Shin-Takada Station on the JR Hokuriku Shinkansen to from Takada Station on the Anjo-Kan Toyama Railway: Take the Kaetsunobu bus (to Shogawa-Machi or Komae-Etsu) and get off at Toga (about 20 minutes) from Kyu-hime-Eki take the Nanto City Bus to Toga-Ganjitsu-Koen c Toga Art Park (about an hour / 25km from there)

By Car

- Take the Hokuriku Expressway and get off at the Toyama IC (about an hour / 35 km from there)
- Take the Hokuriku Expressway and get off at the Toyama IC (about an hour / 38 km from there)
- Take the Toei Hokuriku Expressway and get off at the Gokuyama IC (about an hour / 32 km from there)

"The Mecca of Theatre"
-a global base for the performing arts-

The Toga Art Park of Toyama Prefecture is a performing arts establishment unique in the world, comprised of residence halls, rehearsal halls and seven theatres, including an amphitheatre and Japan's largest gassho-zukuri (thatched-roof mountain farmhouse). It is an internationalized "space" that has produced many talented theatre artists around the world, allowing them to encounter each other through the sublime natural environment which lies at the root of traditional culture. For this reason Toga has become known around the world as "The Mecca of Theatre".

TOGA ART PARK OF TOYAMA PREFECTURE
富山県利賀芸術公園

48, Kamimomote, Toga-mura, Nanto City, Toyama 939-2513
TEL 0763-48-2028 FAX 0763-48-2926
URL: <http://www.togapark.net/en/> E-Mail: park1@p1.tst.ne.jp

The Mecca of Theatre

富山県利賀芸術公園

Foto da autora

Figura 7 b - Interior do pôster do Toga Art Park

6 Toga Grand Theatre (Toga Dai-Sanbo)

Originally a municipal gymnasium of Nanto City, after its renovation this space was renamed the Toga Grand Theatre (Toga Dai-Sanbo). Featuring a thick steel beam construction throughout the interior space and a performing area with a depth on scale with that of an open house stage, this facility is also stocked with a professional-level inventory of lighting and sound equipment. **BC Constructed: 2009, Seating Capacity: 490**

5 Rock Theatre

A small outdoor theatre constructed in a corner of the park's public garden area, with the New Toga Sanbo and natural landscape for its background, the Rock Theatre allows the entire public garden area to function as a theatrical space. The stage features large stones surrounding the playing space which can be lit to beautiful effect. **BC Constructed: 1994, Seating Capacity: 250, Designed by Arata Isozaki**

2 New Toga Sanbo

The largest gassho-zukuri structure in Japan. Modelled after the Toga Sanbo, but with increased stage and audience space. The interior walls feature split bricks and the overall design has a more modern feel. Additionally, the high ceilings create an impression of a larger scale theatre. **BC Constructed: 1994, Seating Capacity: 250, Designed by Arata Isozaki**

1 Toga Sanbo

A remodelled gassho-zukuri (thatched-roof mountain farmhouse) with a new stage serving as an entrance hall. The entrance hall, bordered on three sides by glass windows, and featuring a Japanese interior, is a "light" space, while the theatre's interior, modelled from all black materials, has an overall feeling of "darkness". **BC Constructed: 1980, Seating Capacity: 190, Designed by Arata Isozaki**

3 Toga Open Air Theatre

Constructed for Toga's first international theatre festival, this theatre is fundamentally modelled on the classical architecture of ancient Greece. Within the hill and mountains in the background are illuminated by stage lighting or fireworks, the space takes on a quality of cosmic dimension. **BC Constructed: 1982, Seating Capacity: 700, Designed by Arata Isozaki**

4 Center for Creative Exchange Toga Art Theatre

For many years, the Center for Creative Exchange was home to the Toyama Prefecture Youth Nature House. However, in 2007, the building was remodelled into a cultural center with dance rooms, meeting rooms, rehearsal halls and a theatre. While the Toga Art Theatre, like the Toga and New Toga Sanbo, has a ceiling, walls and floor all in black, the concrete construction gives it more the feel of a contemporary "black box" space. Since the stage and audience seating can be configured in a variety of ways, this space has a high degree of flexibility. **BC Constructed: 2007, Seating Capacity: 150**

TOGA ART PARK OF TOYAMA PREFECTURE

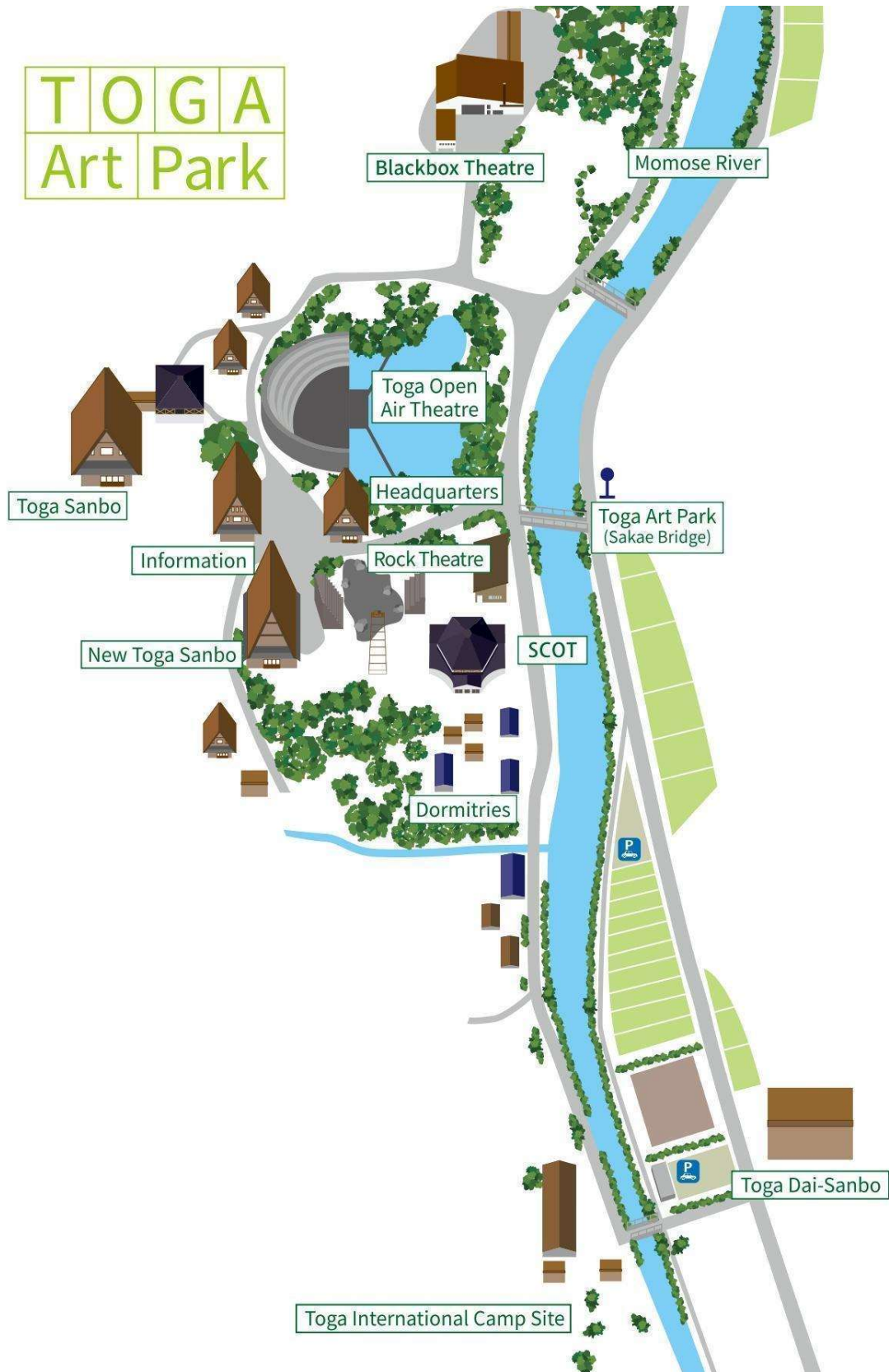
富山県利賀芸術公園

King Lear (SCOT)

Greetings from the Edge of the Earth (SCOT)

Foto da autora

Figura 8 - Mapa Toga Art Park ilustrando a localização dos teatros.



Fonte: SCOT Suzuki Company of Toga (2009)

2.2.2 Teatros

Atualmente, com o suporte do governo, existem 6 teatros no Toga Art Park (4 internos, 2 externos), além das instalações para estadias para cerca de 150 membros da companhia teatral e visitantes, uma das razões pelas quais a SCOT pôde continuar suas atividades sem prejuízos durante a pandemia de coronavírus, e também um grande motivo para que 30 companhias teatrais de 15 países ao redor do mundo pudessem apresentar espetáculos no espaço de um mês no ano de 2019 no Olympics Theatre.

Detalho os diversos espaços e teatros em Toga em ordem cronológica com o propósito de recriar, por assim dizer, quase como um catálogo para que você, leitor, ao longo da leitura, tenha mais intimidade com o Toga Art Park e possa se aprofundar se quiser uma compreensão mais nítida de onde cada espetáculo foi encenado, com informações técnicas sobre capacidade de público, localização exata, data de construção e outros detalhes relevantes.

Os teatros foram construídos ao longo dos anos e têm características específicas que refletem a preocupação de Suzuki com a atmosfera do espaço teatral, gerando uma conexão entre o ator e o público. Suzuki descobriu a profunda teatralidade da tradição quando testemunhou a apresentação *Nô* de Kanze Hisao³² no Festival de Teatro das Nações em Paris em 1972 (Goto, 1989, p. 104).

Em uma entrevista com Anne Bogart no Symposium on the Suzuki Method with SITl Company, Suzuki, ao responder por que transformou o espaço da SITl Company antes de se apresentar, disserta sobre a importância da relação com o espaço e como isso iria afetar o que o público vê e o que os atores iriam ver e sentir em cena. (Suzuki, 2017, 48min5s.). ³³De uma forma simples e prática ele expõe a importância de internalizar o espaço físico, considerando a memória do corpo e a sensibilidade física como fundamentais fazendo um relato desse encontro em 1972 no Festival das Nações em Paris (Suzuki *apud* Isozaki, 2014, p. 17).

³² Kanze Hisao (1907 - 2007) foi um ator e diretor japonês especializado em teatro Nô.

³³ Entrevista disponível do 48min05s. até 55min46s.

TOGA SANBO (1980)

O Toga Sanbo é uma *gassho-zukuri*, uma tradicional casa de fazenda de montanha, com telhado de palha, que foi remodelada com um novo anexo servindo como *hall* de entrada, delimitado em três lados por janelas de vidro e com uma grande escadaria. Um espaço de “leveza”, enquanto o interior do teatro, modelado a partir de um palco japonês *Nô* e construído a partir de materiais pretos, causa uma sensação geral de “escuridão”. Foi construído em 1980 e tem capacidade para 150 pessoas. (Toga Art Park of Toyama Prefecture - Facilities Guide, 2022).

Figura 9 - *Toga Sanbo*



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

O *Toga Sanbo*, redesenhado por meio da reforma de Isozaki, foi construído inteiramente em madeira lisa, para uma impressão de simplicidade e pureza. Esse teatro tem uma estrutura de palco praticamente idêntica a um palco de teatro *Nô*. (Goto, 1988, p. 278).

O *Toga Sanbo*, uma casa tradicional japonesa com telhado de palha onde as pessoas haviam morado, foi reconvertido e teve um palco construído dentro. A estrutura esquelética da casa foi mantida para criar um espaço físico. O salão principal serviu como palco, com o público circundando-o. Aproximando a plateia e os atores a uma curta distância, esse espaço minimalista sustenta os momentos que dão origem ao drama.

Participando como um tipo de arquiteto residente na trupe de Tadashi Suzuki, eu ajudei a montar seus palcos. Em 1978, organizei uma exposição chamada “Ma: Tempo-Espaço Japonês” para o Festival de Artes de Outono em Paris. Lá, montei um palco abstrato de Noh e convidei “A Sombra da Morte”, uma obra composta por Tadashi Suzuki com atuação solo de Kayoko Shiraishi. Esse palco foi reconfigurado dentro da casa de telhado de palha, ou seja, o *Toga Sanbo* Theatre. (Isozaki, 2014, p. 17-18, tradução nossa)³⁴

³⁴ The Toga Sanbo - a traditional Japanese thatched roof farmhouse in which people had once actually lived-was reconverted and then a stage was built inside. Grounded in the observation that an architectural space becomes unconsciously physicalized, the skeletal framework and fixtures of the time-honored house were all retained, and the bulk of the main hall (*hiroma*) was chosen to serve as the stage while the audience formed a circle around that. The audience and actors face each other with

No cenário deste teatro, tive a oportunidade de assistir quatro produções diferentes durante o Theatre Olympics de 2019. A experiência começa já na entrada, ao tirar os sapatos antes de adentrar o recinto, onde nos envolve o aroma da madeira e a arquitetura que caracteriza esse teatro íntimo e exótico ao mesmo tempo. Ao cruzar suas portas, uma sensação de silêncio corporal nos envolve e ficamos em um estado quase ritualístico.

Open Air Theatre (1982)

Arata Isozaki, em colaboração com Tadashi Suzuki, concebeu o Open Air Theatre como peça central do primeiro festival internacional de teatro de Toga. Inspirado nos anfiteatros clássicos da Grécia antiga, encarna essa estética atemporal. Quando a luz do palco ou os fogos de artifício banham o lago e as montanhas ao fundo, o espaço ganha uma qualidade quase cósmica. Construído em 1982, tem acomodação para até 700 espectadores. (Toga Art Park of Toyama Prefecture - Facilities Guide, 2022).

Figura 10 a - Open Air Theatre no verão Figura 10 b - Open Air Theatre no inverno



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

a very short distance separating them. It is the kind of minimal space that sustains only the sort of moments that give birth to drama.

It was from that time, acting as a kind of architect in residence of Tadashi Suzuki's troupe, I lent a hand in setting up his stages. In 1978, I organized an exhibit entitled "Ma: Japanese Time-Space"* for the Autumn Arts Festival in Paris, where I set up an abstract Noh stage and extended invitation to The Shadow of Death, a work composed by Tadashi Suzuki with solo performance by Kayoko Shiraishi. That stage was reconfigured once again inside a thatched roof farmhouse, namely, Toga Sanbo Theatre.

O teatro está localizado em um vale, onde as montanhas profundas proporcionam uma atmosfera de paz e tranquilidade, onde atores e espectadores podem relaxar e se misturar livremente, compartilhando e reavaliando seus valores de vida. Aqueles que assistem à apresentação no teatro na vila rural de Toga podem encontrar uma pausa especial e festiva em sua monótona realidade diária. A localização remota do teatro exige que o público viaje; mesmo para assistir a uma única apresentação, é preciso pernoitar na aldeia. Precisamente por esta razão, o tempo que um membro da audiência gasta antes e depois da performance podem se tornar parte do prazer de uma experiência teatral, como outrora no passado. (GOTO, 1988, p. 284)

O único espetáculo a que assisti neste teatro entre apresentações e ensaios foi o *Greetings from the Edge of the Earth* e acredito que ele está nas minhas memórias mais físicas, pois só de olhar para suas fotos começo a cantarolar o refrão da música tema do espetáculo “kitto kitto mata kitene sutekina watashi no yoru no hōmon-sha”³⁵.

Toga Studio (1987)

Em 1987, fruto de uma colaboração entre o Fórum Econômico de Toyama e a Universidade da Califórnia, surgiu este local projetado pelo arquiteto Arata Isozaki, ostentando um distintivo *design* octogonal. Hoje em dia, esse espaço se transformou em palco para apresentações musicais, projeções cinematográficas e, igualmente, em um ponto de encontro global para intercâmbios e conferências, unindo pessoas de diversas origens.

Figura 11 - Toga Studio



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

³⁵ Trecho da música *Visitante Noturno* de Junko Ogawa.

NEW TOGA SANBO (1994)

O New Toga Sanbo se destaca como a maior estrutura *gassho-zukuri* no Japão e embora tenha sido inspirado no Toga Sanbo, possui um espaço de palco e de plateia ampliados. As paredes internas exibem tijolos divididos, conferindo ao design uma sensação de modernidade. Além disso, os tetos elevados criam uma atmosfera que evoca um teatro de dimensões ainda maiores. Erguido em 1994, o *New Toga Sanbo* tem a capacidade para acomodar 250 pessoas (Toga Art Park of Toyama Prefecture - Facilities Guide, 2022).

Figura 12 - New Toga Sanbo



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Neste espaço, é viável combinar iluminação natural e artificial de forma harmoniosa. As áreas de preparação e passagem são móveis, e o palco, situado em proximidade com a plateia, conserva a sensação de um teatro intimista. Aqui, o aroma da madeira e a iluminação se conjugam, enquanto a presença da madeira em seu estado natural já cria um ambiente propício para o encontro que está em curso.

Centro de Intercâmbio Criativo / Teatro de Arte de Toga (2007)

Originalmente, o Centro de Intercâmbio Criativo serviu como a base da Casa da Natureza da Juventude da Prefeitura de Toyama. Contudo, em 2007, o edifício passou por uma remodelação abrangente, sendo transformado em um centro cultural completo com dormitórios, salas de reuniões, locais para ensaios e um teatro. Diferenciando-se do Toga Art Theatre, bem como do Toga e do *New Toga Sanbo*, cujas estruturas são envolvidas inteiramente em preto, este edifício de concreto apresenta um ambiente contemporâneo que lembra uma “caixa preta”.

A versatilidade é uma marca registrada deste espaço, pois o palco e os assentos podem ser adaptados de várias maneiras. Sua construção data de 2007 e tem capacidade para acomodar até 150 pessoas. (Toga Art Park of Toyama Prefecture - Facilities Guide, 2022)

É neste espaço que o Programa com o Método Suzuki de Treinamentos de Atores acontece anualmente.

Figura 13 - Centro de Intercâmbio Criativo / Teatro de Arte de Toga (*Kuryokan*)



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Rock Theatre (2009)

O Rock Theatre, erguido em 2009, é um teatro ao ar livre situado na zona do jardim público do parque. Com a capacidade de acomodar 250 pessoas, sua característica distintiva é o palco rodeado por grandes pedras que podem ser iluminadas, criando oportunidades expressivas no cenário. O Rock Theatre possui a capacidade única de transformar toda a extensão do jardim público em um espaço teatral, com seu entorno servindo como um cativante pano de fundo.

Figura 14 - Rock Theatre



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Grande Teatro de Toga (*Toga Dai-Sanbo*) - 2013

Originalmente um ginásio municipal da cidade de Nanto, este espaço passou por uma renovação notável e agora atende pelo nome de Toga Grand Theatre (*Toga Dai-Sanbo*). Apresentando uma estrutura que destaca vigas de aço robustas em todo o seu interior, além de uma área de atuação com profundidade comparável à de um palco de ópera, essa instalação também está equipada com um inventário de equipamentos de iluminação e som de qualidade profissional. Inaugurado em 2013, tem capacidade para acomodar 450 pessoas com conforto e excelência.

Figura 15 - Toga Dai-Sanbo



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Escritório

Uma transformação contemporânea de uma estrutura *gassho-zukuri* em um espaço de escritório. Durante a temporada de verão da SCOT, esse ambiente desempenha o papel central de recepção e fornecimento de informações para o festival: os artistas trabalham dia e noite organizando a chegada no público, venda de ingressos, toda a logística para realizar um festival internacional numa vila distante.

Figura 16 - Escritório



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Centro de Informações ao hóspede

Este espaço serve como uma área de descanso destinada aos participantes da SCOT Summer Season, um local acolhedor para encontros e conversas e também um ponto de encontro com informações dos espetáculos do dia.

Figura 17 - Centro de Informações ao hóspede



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Gurume-kan

O *Gurume-kan* opera durante os festivais, oferecendo uma seleção exclusiva de produtos de Toga Village e Nanto City. Funcionando como uma praça de alimentação para os convidados da temporada de verão da SCOT, este local também gerencia um acampamento adjacente. Isso proporciona aos hóspedes a oportunidade de saborear a culinária local e mergulhar no ambiente natural de Toga. Além disso, o *Gurume-kan* é o palco do Festival Toga Soba, que ocorre todos os meses de fevereiro.

São disponíveis durante o festival bicicletas para alugar, para quem prefere fazer o caminho de um teatro a outro de forma mais rápida.

Figura 18 a - Fachada do *Gurume-kan*.



Foto da autora

Figura 18 b - Interior do *Gurume-kan*



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Área de Acampamento Internacional de Toga

A área de acampamento se apresenta como uma alternativa acessível de hospedagem durante o festival de verão, estrategicamente posicionada próxima às instalações essenciais, como banheiros, refeitórios e teatros. Além de proporcionar maior comodidade entre os participantes, o acampamento oferece a oportunidade de apreciar a natureza em um clima agradável de verão nas montanhas do Japão.

Em 2019, durante uma das cinco semanas do Olympics Theatre, tive a oportunidade de alugar uma das barracas fornecidas pela produção do festival. Todos os elementos necessários, incluindo saco de dormir e lanterna, são providenciados pela equipe organizadora.

Figura 19 a - Área de Acampamento



Foto da autora

Figura 19 b - Arredores do acampamento



Fonte: The Mecca of Theatre (2016)

Para além das estruturas mencionadas, existem outros elementos de significativa importância, como o refeitório, situado no Centro de Intercâmbio, que desempenha um papel crucial no fornecimento de refeições essenciais aos participantes; o restaurante Volcano, local de encontro entre companhias e ponto de refeições para os membros da SCOT; as instalações que funcionam como opções de hospedagem; e a área circundante entre cada uma das estruturas, contribuindo para a preparação e a atmosfera que antecede o espetáculo.

2.3 Estruturas artísticas

Compreendo o termo “Estruturas artísticas” como o que está relacionado à esfera humana criativa: desde o processo de concepção até a representação no palco. Isso envolve os próprios artistas, a sistematização do método, as apresentações ao público e os festivais criados. Essas estruturas existem apenas na duração do instante, e são originadas tanto do espaço que as abriga quanto dos encontros que as alimentam, emergindo da preparação meticulosa e da colaboração coletiva.

2.3.1 A SCOT e os Artistas

O cotidiano de um artista na SCOT é caracterizado por um trabalho intenso e contínuo, é uma experiência que transcende um possível *glamour* que vive no imaginário da vida de um artista. Comprometidos e apaixonados, aqueles que tive a

oportunidade de acompanhar durante o período de festival em que os auxílios, mostraram uma rotina profundamente intensa.

O *modus operandi* adotado se baseia em um sistema de colaboração comunitária, que permeia diversos aspectos do processo. A mentalidade coletiva permeia cada faceta das tarefas artísticas e até mesmo das obrigações rotineiras, evidenciando-se nos mínimos detalhes com as tarefas do dia a dia.

Todos os membros estão envolvidos nos aspectos da organização do grupo. Desde a manutenção da limpeza do espaço até a coordenação da alimentação, logística, elaboração de figurinos e cenários, disposição da iluminação, transporte, as responsabilidades na banca de vendas e na chapelaria durante as apresentações. A colaboração abrange a produção dos espetáculos, a coordenação e até mesmo as tarefas mais simples que compõem a rotina coletiva, todas realizadas de maneira rotativa, no período intenso de um festival internacional.

O dia começa com um café da manhã compartilhado, após o qual cada integrante se direciona para sua função designada. Seja ministrando treinamentos, cuidando da produção, ajustando as luzes, removendo a neve, organizando as cadeiras, ou desempenhando outras tarefas, todos contribuem de maneira dedicada para o funcionamento harmonioso do grupo.

Como o Suzuki vê o trabalho na SCOT, e ser parte disso. Falar dos detalhes de como fazer aquilo em suas companhias e grupos, porque é assim que se pega, é nos detalhes do trabalho do dia a dia de como trabalhar. Se você olhar para a forma como a companhia de Suzuki faz as refeições para todo mundo. Os detalhes que fazem aquilo. Os detalhes de como limpam os quartos, os detalhes de como limpam o espaço teatral, tudo aquilo está relacionado com a forma que trabalham em suas funções, na forma que trabalham no ensaio. Uma coisa é inseparável da outra. Há uma gestalt, para usar uma palavra bonita em alemão, tudo está relacionado com tudo. A menor ação está relacionada a maior ação. São todas a mesma coisa em escalas diferentes. Então, essa é uma das melhores coisas que você pode aprender trabalhando assim. (Steele, 2020, 20min30s.)

Ao longo da escrita desta dissertação, para me certificar de alguns pontos e obter informações específicas, reporte-me à SCOT por e-mail. Um dos meus questionamentos era sobre os artistas da companhia, seus nomes e funções, para que pudesse colocar informações atualizadas. Recebi a resposta da Aki Sato-Johnson, membro da SCOT:

A SCOT tem atualmente cerca de 40 membros japoneses. Infelizmente, não podemos fornecer os nomes desses membros.

Os membros da SCOT não têm funções específicas - essa é a singularidade da SCOT. Qualquer membro da SCOT pode ser um artista, um membro da equipe, um cozinheiro, um fazendeiro etc. de uma só vez. Os membros da SCOT são artistas de teatro, e os artistas de teatro fazem tudo. (Sato-Johnson, 2023, tradução nossa)³⁶

Sou uma atriz do interior de São Paulo, de São José dos Campos. Fazer teatro no Brasil não é uma tarefa fácil por motivos financeiros e culturais. A escolha pela arte para mim sempre significou ter que trabalhar em todas as instâncias por necessidade: ensaiar em espaços emprestados, cuidar da alimentação de todos, limpar o local de ensaio, adaptar o texto, fazer o próprio figurino, aprender a tocar determinada música para a peça, organizar a produção para vender o espetáculo ou fazer o projeto para criá-lo, organizar as cadeiras do espetáculo antes de entrar em cena e limpar o teatro após o público sair. Ser uma atriz no interior também não tem nenhum *glamour* e confesso que esse trabalho sempre gerou um espírito de grupo gigantesco. A expressão “ser uma pessoa de teatro”, para mim, é semelhante a ser uma pessoa que gosta de trabalhar no coletivo, de trabalhar por meses para criar um espetáculo que dura uma hora. Essa realidade de meu trabalho teatral me fez olhar para a SCOT com empatia e ver a diferença de uma companhia onde os artistas de teatro fazem “de tudo” por uma filosofia e não pela falta.

Estudar sobre o início da história da SCOT levantando verba para construção de um espaço de ensaio me fez ter uma profunda identificação ao criar do zero o Teatro da Rua Eliza em São José dos Campos, com outros 12 artistas, pela necessidade de um local de ensaio. Participar do dia a dia da SCOT me fez entender que ser uma pessoa de teatro no Japão ou no Brasil faz com que nos reconheçamos como pares de uma mesma arte, com as mesmas dificuldades.

³⁶ SCOT currently has about 40 Japanese members. Unfortunately, we cannot give you the names of these members. SCOT members do not have specific roles—that is the uniqueness of SCOT. Any SCOT member could be a performer, a staff member, a cook, a farmer, etc. all at once. SCOT members are theatre artists, and theatre artists do everything.

2.3.2 A fisiologia do Treinamento

Analisar a fisiologia de um treinamento, seja ele o Método Suzuki de Treinamento de Atores ou outro, é mergulhar na compreensão do intrincado processo de busca por harmonia entre linguagem, corpo e coletivo. Nessa exploração, desvendamos a mecânica subjacente que permite a fusão desses elementos, delineando a interconexão que cria um espaço onde a expressão individual se encontra com o ritmo de todos. Explorar essa interconexão no treinamento é um processo que visa estabelecer uma disciplina corporal, permitindo, assim, a expansão e liberação das potencialidades individuais, respeitando a cultura, as experiências e as influências de cada indivíduo. Tadashi Suzuki dedicou-se profundamente a desenvolver seu método com base nessa perspectiva.

Greiner (2020) aborda a necessidade de quebrar paradigmas antes de compreendermos qualquer treinamento oriental, pois esta noção se adapta à perspectiva individual de cada artista. Do ponto de vista filosófico sobre a concepção do trabalho corporal, existe o treinamento que cria uma disciplina para o corpo, sem uma finalidade, apenas para criar conexões entre corpo, mente e ambiente. Não é um treinamento como replicação de padrão que cria formas cristalizadas, mas um treinamento para criar espaço, dar liberdade, um processo edificante em si mesmo aprendendo através do corpo.

Há uma distinção entre pensar o corpo, imagem, realidade, eu e o outro como coisas substantivas ou como processos. Pensar processualmente implica em pensar algo enquanto está se produzindo. Autores como William James e Gilbert Simondon, em lugares e épocas distintas, afirmaram que aquilo que existe não se refere a coisas feitas, mas a coisas se fazendo – sejam estas coisas corpos, indivíduos, imagens ou ideias. As ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a mente é produzida através delas em um *continuum* entre corpo e ambiente. (Greiner, 2017, p. 41)

O pensamento do treinamento como um caminho a ser trilhado assemelha-se à natureza da arte contemporânea, onde a busca por um produto final cede espaço à imersão no próprio processo criativo. Nas palavras de Greiner (2020) “do ponto de vista filosófico, não tem a ver treinamento com replicação de vocabulário, replicação de padrão. Mesmo ao estudar o teatro *Nô* ou o *kata*, que é um padrão, mas não é dado, ele emerge do corpo. Ele tem a sua singularidade e várias nuances.”

Em *Kabuki*, temos o que se chama *kata*, ou formas históricas de atuação. Naturalmente, esses *katas* não foram transmitidos através dos tempos sem mudança. O *kata* de Utaemon Nakamura, um famoso *onnagata*, por exemplo, não é algo que ele criou sozinho, mas algo com uma história inteira, da qual o *kata* de Utaemon é a fase mais recente. É essa relação que vemos quando esse *kata* aparece na *performance*. Além disso, nas sensibilidades físicas do *kata* de Utaemon, não só podemos discernir uma história do povo japonês ou estilo de performance, como também podemos apreciar a originalidade de Utaemon. (Suzuki, 2015, p. 52, tradução nossa)³⁷

Para analisar o ator como elemento da materialidade da cena, é necessário pensar seu corpo e sua voz na construção de movimentos afetivos. As formas são o ponto de partida para o ator deixar as sensações se revelarem (Machado, 2014, p.81). Suzuki se inspira também nos *katas* para criar seu método baseado na Gramática dos pés.

Os japoneses usam a palavra *kata* para descrever um conjunto predeterminado de movimentos que são repetíveis. *Katas* podem ser determinados na dramaturgia, na culinária, nas artes marciais, na ikebana... A tradução da palavra *kata* seria “carimbo”, “paradigma” ou “molde”. Ao executar um *kata*, é importante nunca questionar seu significado; contudo, através de infinitas repetições, o significado começa a vibrar e a adquirir sentido. (Bogart, 2011, p 105)

É uma ideia de treinamento com um fim em si mesmo, marcado por essa disciplina, pelas ações repetidas que nos fazem mudar. Movimentos repetidos têm o efeito de estimular nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e despertos como pessoa. Através deles, podemos começar a entender algo que não pode ser explicado logicamente (Oida, 2007, p. 69).

Quando corpo e mente estão proximamente conectados, ações físicas rígidas podem provocar a mesma inflexibilidade de pensamento. Não devemos supor que uma tradição ou filosofia que inclua movimentos repetitivos seja automaticamente maravilhosa. A diferença reside no fato de que as tradições espirituais usam a repetição para liberar a mente, enquanto movimentos como o fascismo usam-na para fixar a mente num objeto fechado. (Oida, 2007, p. 70)

³⁷ In *Kabuki* we have what are called *kata*, or historical acting forms. Of course these *kata* have not been passed down through the ages without changing. The *kata* of Utaemon Nakamura, a famous *onnagata* for example, is not something he created on his own, but something with an entire history, of which Utaemon's *kata* is the latest phase. It is that relationship which we see when this *kata* appears in performance. Moreover, in the physical sensibilities of Utaemon's *kata*, not only can we discern a history of the Japanese people or style of performance, we can also appreciate Utaemon's originality.

O desenvolvimento de um método de treinamento, o cultivo de um corpo que responda de maneira sensível à experimentação artística visa despertar as sensibilidades físicas muitas vezes negligenciadas no cotidiano, conscientizando o ator sobre como esse estado debilitado pode impactar sua capacidade de se conectar efetivamente com o público. Suzuki, ao construir seu método, procurou integrar o corpo e a voz, gerando uma influência mútua entre ambos.

À medida que o treinamento revigora essas sensações corporais entorpecidas, introduzo um componente vocal que conecta a voz ao corpo. Enquanto observava os vários métodos de treinamento de atores existentes em diversas regiões do mundo, descobri que vários se concentravam na expressividade a ser obtida ao mover a região inferior do corpo e, conseqüentemente, tentei, em meu treinamento, ativar as sensibilidades físicas que estavam na base desses movimentos. Fazendo isso, percebi que criar continuidade exigia uma consciência do corpo invisível, e que desenvolver certos aspectos internos da fisiologia humana era essencial para alcançar isso. (Suzuki, 2015, p. 57, tradução nossa)³⁸

Nesse contexto, a fisiologia do treinamento oriental desencadeia processos para a/o artista como um caminho de autoconhecimento, de conhecimento e de questionamento do fazer artístico, de transformação e busca pela integração do trabalho do corpo e da voz. O método de Tadashi Suzuki, enraizado nesses princípios, oferece aos artistas um percurso de descobertas constantes, explorando as potencialidades do corpo e da mente, e promovendo uma conexão profunda com o mundo da expressão teatral.

³⁸ As the training reinvigorates these dulled corporeal sensitivities, I introduce a vocal component that connects the voice to the body. While observing the various actor training methods existing in diverse regions of the globe, I discovered several that focused on the expressivity to be gained from moving the lower region of the body, and consequently I tried, in my training, to activate the physical sensitibilities that lay at the basis of these movements. In doing so, I realized that creating continuity required an awareness of the invisible body, and that developing certain internal aspects of human physiology were essential to achieving this.

2.3.3 O Método Suzuki de Treinamento de Atores

Eu sou americana, então lutamos porque sentimos que não temos cultura. Temos um pouco de cultura histórica. Não tenho nada em que me agarrar. Quando percebi aqui porque tenho um corpo e porque sou um ser humano. Eu tenho uma cultura e ela é compartilhada com cada ser humano e posso compartilhá-la no palco com um grupo de artistas que têm estudos e vocabulário semelhantes. Esta é uma vida em um planeta para mim.
(Lauren, 2019, tradução nossa)³⁹

O Método Suzuki de Treinamento de Atores é uma prática desenvolvida para atores pelo diretor japonês Tadashi Suzuki com o objetivo de tornar o ator consciente de suas sensibilidades físicas, que, segundo o diretor, se atrofiam na vida cotidiana. Através do que Suzuki nomeou de Gramática dos pés, criou exercícios para aprofundar a consciência do corpo na busca de aumentar a capacidade do ator de expandir o processo de produção de energia, absorção de oxigênio e equilíbrio do centro de gravidade. Segundo Suzuki, fluindo nesse processo o corpo ganha força e agilidade, a voz adquire amplitude e capacidade, e a consciência do “outro” cresce desenvolvendo a potência expressiva do ator, três fenômenos “invisíveis” cruciais, inter-relacionados. (Suzuki, 2015, p. 60).

Criado para sua companhia e seus espetáculos, o treinamento para atrizes/atores é conhecido por ser intenso física e emocionalmente, baseado nas formas e princípios do teatro *Nô* e *Kabuki*, produzindo uma vivacidade no corpo do ator através dos exercícios. (Monteiro, 2009, p. 52). Nele, Suzuki sistematizou e materializou suas reflexões acerca da linguagem teatral. Ele redimensionou a função do espaço cênico e estabeleceu um diálogo entre as tradições japonesas e a encenação contemporânea, aliando teoria e prática.

Desde as artes tradicionais do Japão, canto e dança sempre estiveram integradas e num lugar de base. O teatro *Nô* nasce das apresentações cômicas populares *dengaku* e *saragaku*. O *dengaku* constituía-se de canções e danças apresentadas pelos agricultores e sacerdotes e o *saragaku* era uma espécie de farsa (Kusano, 1984, p. 15). A palavra *kabuki* é por vezes traduzida como “a arte de cantar e

³⁹ I am an american so, we struggle because we feel like we don't have any culture. We have a little history culture. I have nothing to hold on to. When I realized here because I have a body and because I am a human being. I have a culture and it's share with every single human being and I can share then on the stage with a group of artist's that have a similar studies and vocabulary. This is a life on a planet to me.

dançar”, e o significado individual de cada ideograma é canto (*ka*) (歌), dança (*bu*) (舞) e habilidade (*ki*) (伎) (Bertold, 2004, p. 91).

De uma forma geral, o treinamento numa filosofia oriental não tem um fim prático, ou a réplica de um padrão, mas é como um caminho, uma transformação através do treinamento, gerando conexões com uma concepção de corpo. É aprender através do corpo.

O Treinamento Suzuki foi criado para seus atores e em função de seus espetáculos: é uma prática integralizadora, que tem reflexo em cada detalhe. Uma forma de fazer arte distinta, provinda de outra cultura, que trabalha de forma integral, indissociável do dia a dia.

O treinamento é um elemento característico e indissociável do modo de vida cultivado em Toga. Todos os dias são dias de estar na sala de trabalho e as demais atividades cotidianas se dividem por acontecerem antes ou depois do treinamento. Os/As integrantes da SCOT compartilham diferentes tarefas, como cuidar da alimentação dos/das visitantes, organizar os espaços de trabalho, executar tarefas de produção executiva (ao telefone, no computador etc.), fazer a manutenção das áreas comuns do *Toga Art Park* como os diversos teatros, áreas verdes e hospedaria (Lodi, 2015, p. 43).

Atualmente o ensino do SMAT acontece na sede da SCOT, localizada no Toga Art Park e é oferecido uma vez ao ano no Suzuki Toga Summer Camp, antes do SCOT Summer Season, para artistas e alunos de teatro, numa verdadeira imersão com duração de 15 dias, com 4 horas de trabalho físico, divididas entre manhã e tarde, e mais 2 a 4 horas de vídeos à noite, com bate-papo e acompanhamento dos ensaios da SCOT. Quem conduz o treinamento são os integrantes da SCOT e Suzuki aparece para acompanhar, fazer observações, e participar da roda de conversa no fim. Algo que ele enfatizava sempre sobre seu método em 2019 era que cada um buscasse trabalhar o método adaptando-o à sua cultura, utilizando a expressão “existem respostas diferentes para pessoas diferentes”.

Particpei por duas vezes do Treinamento Suzuki, em 2019 e em 2021, em momentos distintos: em 2019 com 39 artistas de 19 lugares do mundo, como participante, e em 2021 – em meio a pandemia do coronavírus – somente com japoneses, como ouvinte, por estar grávida de 5 meses. Essas duas abordagens me proporcionaram percepções profundamente distintas, as quais pretendo explorar em detalhes nos próximos capítulos. No entanto, algumas memórias têm me impactado e despertado uma saudade peculiar. Recordo a sensação de energia que emanava ao

pisar vigorosamente no solo, em movimentos sincronizados e prolongados, quando éramos suor, energia e respiração numa conexão através dos músculos. Uma união que despertava a consciência individual e em grupo, buscando compreensão física em conjunto, ampliando minha perspectiva para escutar, observar e sentir em sintonia com o grupo e comigo mesma.

Figura 20 - Todos os participantes do Programa de 2019



Fonte: Pantany (2019)

Meu objetivo aqui não é descrever todos os exercícios do método, existem ótimos trabalhos que utilizei como referência e posso apontar as dissertações de mestrado em português de Monteiro (2009), Lodi (2015) e Brandão (2018) e o doutorado em inglês de Goto (1988). Vou descrever algumas delas para destacar o que despertou em mim a reverberação do MA, do silêncio, pausa e duração que existe no treinamento, entre as pessoas, entre as instruções.

A seguir, apresento os nomes dos exercícios em inglês que fazem parte do Método Suzuki de Treinamento de Atores ensinados nos programas de 2019 e 2021, proporcionando uma visão abrangente do treinamento:

- *Stomping*
- *Presley*
- *Slow Ten*
- *Basic exercises 1, 2 e 3*
- *Sitting and Standing Statues*
- *Walks: 11 caminhadas:*
 - *Stomping,*
 - *Pigeon-toed,*
 - *Bowlegged,*
 - *Insole,*
 - *Tip-toe,*
 - *Side slide,*
 - *Side cross,*
 - *Side cross with half turn,*
 - *Side stomp,*
 - *Shuffling,*
 - *Shuffling with bent knees* (Lodi, 2015, p.53-57)

Suzuki desenvolveu seu método com o propósito de trabalhar energia e controle do corpo gerando uma consciência física e sensibilidade necessária para materializar o teatro que idealizava, de modo que o corpo possa falar e agir, se tornando uma poderosa ferramenta de expressão (Goto, 1988, p. 209).

Dentre os exercícios descritos, temos a seguinte divisão: os exercícios de energia: *Stomping*, *Basics* e *Walks*; exercícios de controle, que trabalham com equilíbrio e voz: *Slow Ten* e *Sitting and Standing Statue*; e exercícios que trabalham a coordenação entre energia e equilíbrio: *Shakuhachi* e outros exercícios avançados para participantes que estão num outro nível do método.

2.3.4 Os espetáculos

Suzuki é perfeccionista e se preocupa com os mínimos detalhes nos ensaios. Ele é minucioso com a luz, a entonação certa, a disposição cênica, o tônus dos atores, cada pequeno gesto, e, em contrapartida, seus atores têm um imenso cuidado e respeito por ele.

Assisti a uma série de ensaios em 2019 dos espetáculos *Greetings*, *King Lear*, *Madame Sade*. A aura do ensaio não é muito diferente da apresentação: os atores ensaiam com figurinos, por vezes executando a mesma cena por mais de meia hora. Adquiri a *Coleção de roteiros* dos espetáculos de Suzuki onde ele coloca suas notas sobre cada espetáculo e o desenho cênico cena a cena que coloco algumas fotos

destes a seguir como exemplo. O espetáculo abaixo é de *King Lear* e ele faz o apontamento cena a cena da movimentação dos atores.

Numa entrevista em que Anne Bogart pergunta a Suzuki questões sobre sua visão acerca dos espetáculos, ele conta que, quando começou a fazer teatro, fez as pazes com o Japão. Diz que tinha uma forte influência tradicional dentro de casa e estava imerso na cultura ocidental dos anos de 1960, e que, para compreender o Japão tradicional, optou por abordá-lo através das lentes ocidentais, utilizando três elementos-chave: linguagem, corpo e coletividade.

Na linguagem você tem história. Dentro da linguagem você tem a mentalidade e a história de diferentes povos. Depois, há o aspecto físico do teatro: você não pode fazer teatro sem evoluir. Então, olhando para o corpo, você pode ver muito claramente o que torna as pessoas de diferentes civilizações diferentes, a maneira como foram criadas e as tradições que possuem, o tipo de educação que possuem. Tudo aparece no corpo. ⁴⁰(Suzuki, 2017, 16min23s., tradução nossa)⁴¹

Assim, Suzuki começou a pensar no teatro e se concentrou nesses três aspectos: Como lidar com a linguagem? Como lidar com o corpo? Como sustentar um grupo? Começou a usar esses elementos e essa lente não apenas para examinar sua própria cultura e país, mas para olhar para como diferentes culturas apareceram.

As figuras a seguir são do espetáculo *King Lear* e foram retiradas do Livro de Roteiros da SCOT, onde Suzuki detalha cena a cena a movimentação dos atores e faz um breve resumo sobre sua visão acerca do texto escolhido.

⁴⁰ Entrevista do 16min23s. ao 17min10s..

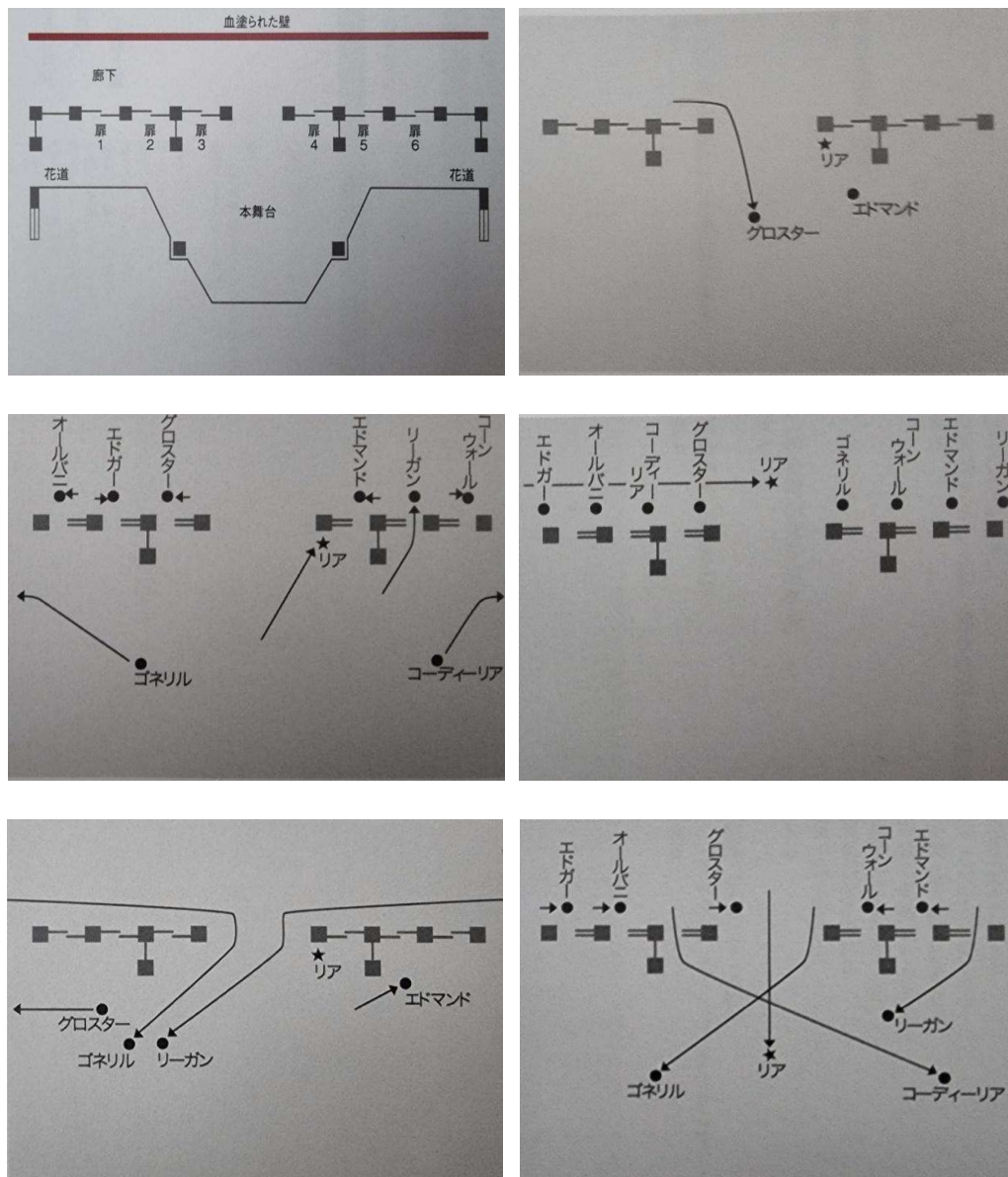
⁴¹In language you have history. Within language you have the mentality and the history of different peoples. Then there's the physical aspect of theatre you can't make theater without evolving on. So, looking at the body you can see very clearly what makes people from different civilizations different the way they were raised and traditions they have the kind of education they have. It all shows up in the body.

Figura 21 - Espetáculo *King Lear*



Fonte: The 9th Theatre Olympics (2018)

Figura 22 - Desenho cena a cena do espetáculo *King Lear*.



Fonte: *King Lear* (Suzuki, 2009, p. 13 – 29)

2.3.5 A produção

Falar sobre a produção de um grupo de teatro, algo que sempre fica nos bastidores e parece menos artístico, é tão importante quanto falar dos espetáculos ou do treinamento: mostra mais um traço do modo de trabalho desta companhia. Presenciei por um curto período os esforços dos artistas e da incansável produtora Yoshie Shigemasa, que coordena e responde pessoalmente a cada pequeno detalhe de toda logística da SCOT.

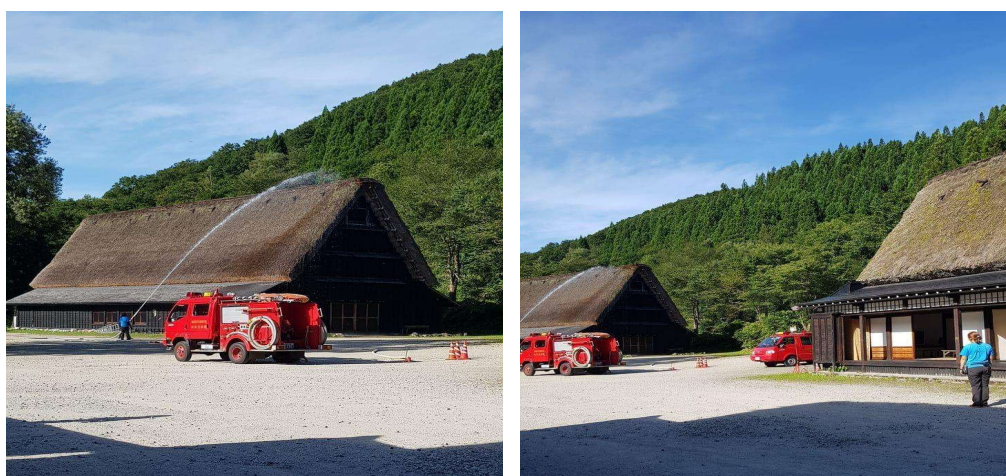
Sempre falo que o SCOT Summer Season foi meu primeiro contato com o teatro de Tadashi Suzuki, mas, na verdade, a primeira interação que tive foi com a produção. Numa rápida pesquisa pela internet descobri que estava acontecendo o SCOT Summer Season 2018 e que ele já estava na terceira e última semana de realização. Entrei em contato com a produção do evento por telefone, que explicou como eu poderia assistir aos espetáculos, e numa organização incrível até para os padrões japoneses, por telefone e e-mail agendamos transporte, hospedagem, alimentação, ingressos e mesa de conversa com o Suzuki. Foi tudo muito rápido, fácil e eficiente. No momento me pareceu algo simples, tal como adquirir ingressos e reservar um hotel para um evento qualquer, mas durante o trajeto e quando cheguei ao vilarejo de Toga, entendi a estrutura criada para que a ida ao festival fosse simples, pois se tratava de uma vila onde moram aproximadamente 900 pessoas e onde há apenas dois horários de transporte público por dia, não existindo hotel ou restaurante no local. Estávamos literalmente no meio das montanhas de Toyama e a produção da SCOT preparou tudo para que essa experiência fosse tranquila, organizada, e para que Toga pudesse receber em média de 700 pessoas por dia, quase a mesma quantidade de moradores da vila.

Para mim, como público, foi simples: no dia do espetáculo, fui à Estação de Nagoya – cidade onde eu morava e de onde o ônibus sairia – e em pouco mais de duas horas trocamos de ônibus e chegamos ao vilarejo de Togamura, onde fomos recebidos com os ingressos. Ficamos hospedados na casa dos moradores da vila, que nessa época do ano dispõem de alguns de seus quartos para receber o público do festival, e tínhamos um ônibus à disposição para nos levar e buscar das apresentações. Nossa alimentação seria feita no *Gurume-kan*, local que funciona especialmente durante os festivais e onde os moradores organizam barracas com o que produzem na vila. Dentro do Toga Art Park, a distância entre os teatros a pé pode

levar de 10 a 30 minutos. A produção disponibilizou uma *van* para fazer esse percurso dentro do parque e também nos dava a opção do aluguel de bicicleta para quem quisesse se locomover durante o dia livremente pelo vilarejo.

O Open Air Theatre é um teatro ao ar livre nos moldes dos teatros gregos e o espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth* sempre é apresentado nesse espaço. Para que esse espetáculo aconteça, as casas *gassho-zukuri*, com telhados de palha, precisam ser molhadas para evitar um possível incêndio, caso alguma faísca dos fogos de artifício utilizados durante e ao fim do espetáculo atinja um dos teatros e cause um incêndio. Os fogos de artifício são posicionados dentro do lago que fica à frente do palco durante o dia inteiro. Existe toda uma logística de transporte do público; distribuição de ingressos; transporte interno; entrada e acomodação do público em ordem de quem adquiriu o ingresso primeiro; organização, dentre os moradores, do *Gurume-kan* com produtos e barracas de alimentação; aluguel de bicicletas, barracas, saco de dormir, lona térmica impermeável para forrar, dentre outras coisas.

Figura 23 - Teatro *Toga Sanbo* passando por um protocolo de segurança⁴²



Fotos da autora

As filas são organizadas de acordo com a ordem de compra dos ingressos. Os sapatos são cuidadosamente deixados na entrada do teatro, enquanto o público é conduzido com tranquilidade até seus lugares. É comum testemunhar Suzuki pessoalmente auxiliando nessa tarefa de receber os espectadores. No caso do Open

⁴² O espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth* utiliza fogos de artifício. Como os telhados de alguns teatros da redondeza são de palha, é realizado um protocolo de segurança, para que, em caso de algum estilhaço caia nos telhados, a chama não se propague.

Air Theatre, que é um teatro aberto, em caso de chuva, a organização prevê antecipadamente capas de chuva e sacolas plásticas para resguardar os assentos e roupas de todos. E sim, às vezes chove! E mesmo sob essas circunstâncias, a plateia permanece no teatro ao ar livre, assistindo a uma performance que dura uma hora e dez minutos. É emocionante e um espetáculo à parte.

Durante as cinco semanas em que atuei como voluntária no Theatre Olympics, tive a oportunidade de testemunhar como os atores se revezam e executam as responsabilidades cotidianas da companhia de maneira coletiva. Eles alternam entre treinos, ensaios e apresentações, realizando cada tarefa com a mesma dedicação.

Figura 24 - Filas para a entrada do teatro *Toga Sanbo* e a barraca da produção com os integrantes da SCOT e artistas voluntários num dia de espetáculo com chuva.



Fotos da autora

Quando se trata dos aspectos positivos e negativos de viver em um vilarejo, é essencial considerar as questões práticas com que estamos habituados a lidar no nosso cotidiano estabelecido. Isso inclui aquisição de mantimentos, acesso ao transporte público e o enfrentamento das condições ambientais desafiadoras. No verão, a presença da vida selvagem em seu estado natural, incluindo cobras e insetos, é um aspecto a ser ponderado. Já no inverno, as camadas densas de neve, que podem chegar a uma profundidade de três a seis metros em tempestades intensas, apresentam outro desafio. No entanto, esses desafios coexistem com a oportunidade de criar em um ambiente pensado especialmente para se fazer teatro.

Ao optar por viver dessa maneira - lutando contra inúmeros obstáculos e avançando a qualquer custo - pode parecer que estou promovendo os conceitos japoneses tradicionais de martírio. Mas existem diferenças reais. De muitas maneiras, a vida de um diretor de teatro realmente se parece com a vida de alguém como o prefeito de Toga, em que sempre queremos tentar coisas novas. Mesmo quando os recursos humanos à nossa disposição parecem limitados, colocamos tudo o que temos no que fazemos. (Suzuki, 2015, p. 98, tradução nossa)⁴³

São esses detalhes que fazem a diferença e permitem que a SCOT floresça em harmonia com a natureza, orquestrando um festival internacional que reúne mais de 150 artistas de todas as partes do mundo, atraindo um público numeroso. Tive o privilégio de assistir ao espetáculo *Greetings* por seis vezes, e com o conhecimento adquirido sobre o intrincado trabalho artístico e de produção, a resiliência do grupo se revela claramente. Fica evidente que toda a estrutura de produção é um dos pilares que sustenta a integridade das apresentações, dos ensaios e do próprio treinamento.

2.3.6 Os festivais

Abordarei neste texto os festivais criados por Suzuki: o SCOT Summer Season e o Suzuki Toga Summer Camp, bem como o festival internacional Theatre Olympics, do qual ele é um dos idealizadores. Embora ele também esteja envolvido em outros eventos, escolho destacar esses dois devido à sua extrema importância na história da SCOT. Além disso, compartilho minha vivência tanto como espectadora quanto como voluntária durante esses festivais.

2.3.6.1 Suzuki Toga Summer Camp

O Suzuki Toga Summer Camp, o Acampamento de Verão Suzuki Toga é um evento que abriga o programa de ensino do Método Suzuki de Treinamento de Atores, apresentando as bases físicas do método juntamente com suas ideias centrais. Este

⁴³ By choosing to live this way – struggling against innumerable obstacles and pushing forward at whatever cost – it may seem like I'm promoting traditional Japanese concepts of martyrdom. But there are real differences. In many ways, the life of a theatre director actually does resemble the life of someone like the major of Toga, in that we always want to try new things. Even when the human resources at our disposal seem limited, we put everything we have into what we do.

programa engloba a observação dos treinamentos e ensaios dos membros da SCOT, palestras e discussões abordando tanto as técnicas quanto o teatro de Suzuki, a exibição de filmes relacionados ao treinamento, aos espetáculos da SCOT e ao início da companhia em um ambiente único para o aprendizado e criação durante a estadia.

Uma vez por ano, o Toga Art Park abre suas portas a artistas de todo o mundo através de inscrições prévias. Devido à exigência de experiência artística e preparação física rigorosa, é realizada uma seleção criteriosa nessa fase. Com uma duração de 15 dias, o programa oferece treinamentos diários nos idiomas inglês e o japonês, ministrados pelos atores da SCOT, sob a direção de Tadashi Suzuki. O programa é realizado na sede da SCOT e proporciona uma imersão intensa na natureza e cultura japonesa, graças ao ambiente montanhoso que o cerca. O valor é de 100 mil ienes, incluindo treinamento, hospedagem e alimentação. Após o Suzuki Toga Summer Camp, acontece o festival de teatro SCOT Summer Season, no qual os participantes são convidados a assistir aos espetáculos e, atuar como voluntários. (Suzuki Toga Summer Camp 2022, 2022).

Figura 25 - Treinamento Suzuki de 2019



Fonte: Pantany (2019)

Figura 26 - Treinamento Suzuki de 2021



Fonte: Shigemasa (2021)

2.3.6.2 SCOT Summer Season

O SCOT Summer Season é um festival de teatro de verão promovido pela SCOT. Durante um período de três semanas, oferece uma programação que inclui espetáculos da própria SCOT, produções de companhias que receberam a direção de Suzuki, bem como apresentações de grupos convidados. Além disso, o evento também engloba seminários e palestras. Realizado no Toga Art Park, a sede da

SCOT, esse festival exerce um impacto positivo na comunidade local, atraindo público de várias regiões do Japão e de todo o mundo. As apresentações dos festivais de que participei seguiram um modelo de ingressos baseado no princípio “pague-o-quanto-puder”, tornando o acesso mais inclusivo a todos os públicos.

O festival teve sua estreia em 1982 como o primeiro festival internacional de teatro do Japão, guiado pelo lema “O mundo não é apenas o Japão, o Japão não é apenas Tóquio. Conheça o mundo na vila de Toga.” O Toga Festival foi um evento marcante na história da cultura japonesa: atraiu 13.000 espectadores para uma área despovoada nas montanhas com a participação de artistas de renome mundial, chamando a atenção da comunidade teatral em escala global, fazendo com que Toga Art Park fosse conhecida por “meca teatral”, um lugar sagrado para o teatro. O Open Air Theatre, criado pelo arquiteto Arata Isozaki em parceria com Suzuki, foi construído e inaugurado no primeiro festival, em 1982. (SCOT Summer Season 2022, 2022).

Figura 27 - SCOT Winter Season de 2020 ⁴⁴



Fotos da autora

Em 2022, o SCOT Summer Season celebrou seu 40º aniversário com o tema “Artes cênicas que coexistem com a natureza”. Apesar dos desafios impostos pela pandemia do coronavírus, a SCOT conseguiu manter a realização do festival em 2020 e 2021, graças à localização remota do vilarejo onde ocorre. Em 2020 o festival aconteceu no inverno com restrições de público e a implementação de um protocolo de segurança rigoroso, demonstrando a capacidade de adaptação do evento.

⁴⁴ Por motivo da pandemia do coronavírus, no ano de 2020 foi realizado o SCOT Winter Season com todos os protocolos de segurança, inclusive teste de covid-19 de todos os participantes.

2.3.6.3 Theatre Olympics

O Theatre Olympics é um festival internacional de teatro multicultural que foi idealizado por um comitê organizacional de oito importantes diretores teatrais: Theodoros Terzopoulos da Grécia, que é o presidente, Nuria Espert da Espanha, Antunes Filho do Brasil, Tony Harrison da Inglaterra, Yuri Lyubimov da Rússia, Heiner Müller da Alemanha, Tadashi Suzuki do Japão e Robert Wilson dos EUA. O comitê é responsável pelo planejamento e gestão de todas as atividades realizadas pelo Teatro Olímpico (THE 9TH THEATRE OLYMPICS, 2018).

O objetivo é promover o intercâmbio teatral, um diálogo entre artistas de diferentes tradições, independentemente de diferenças ideológicas, culturais e linguísticas, integrando as características culturais particulares de cada país onde é realizado, promovendo o cultivo da educação teatral, a pesquisa e experimentação de uma dinâmica cultural contemporânea. (THE 9TH THEATRE OLYMPICS 2019, 2019)

Desde que foi estabelecido em 1994, o comitê é liderado pelo diretor de teatro grego, Theodoros Terzopoulos, e cada festival é organizado em torno de um tema amplo. A sede administrativa da organização está localizada em Atenas, Grécia (escritório europeu) e em Toga, Toyama, Japão (escritório asiático).

Em 2019, o Theatre Olympics aconteceu em dois países ao mesmo tempo. Um deles foi o Japão, e o festival aconteceu em Togamura ao longo de cinco semanas. A divulgação é feita no ano anterior (9TH THEATRE OLYMPICS VER.1, 2019) e podemos ver a estrutura do evento e um pouco dos espetáculos participantes em seus vídeos de divulgação (9TH THEATRE OLYMPICS VER.2, 2019).

A SCOT foi a responsável por realizar esse evento no Toga Art Park, proporcionando uma plataforma para apresentações de importantes artistas como Bob Wilson, SITI Company, Theodoros Terzopoulos, entre outros.

Nas 9ª Olimpíadas de Teatro de Toga e Kurobe, sob o título “Criando Pontes”, expressamos mais uma vez com crescente persistência nossa crença de que o teatro é de importância primordial para a existência humana. A Olimpíada de Teatro integra as características culturais particulares de cada país em um programa dinâmico e multidimensional que atrai um público local e internacional. A Olimpíada de Teatro funciona como um fórum onde diferentes tradições e escolas podem se encontrar - um lugar que estimula o diálogo entre diferentes artistas de teatro de todo o mundo. O teatro, por sua natureza, é um espaço aberto de encontro e convivência que cultiva a troca de ideias. Um dos principais objetivos das Olimpíadas de Teatro é o cultivo da educação teatral. Por esta razão, oficinas e simpósios são organizados no âmbito das Olimpíadas de Teatro para que jovens artistas encontrem

professores ilustres e eminentes de diferentes escolas. O ser humano criou o teatro para descobrir o sentido que luta para encontrar na vida diária, para despertar o que foi enterrado na escuridão da existência, para encontrar aquelas verdades que só a grande arte do teatro pode oferecer. Desde a sua antiguidade, teatro tem lidado com os temas comuns e atemporais da paixão, amor, honra, amizade, orgulho, auto sacrifício e sonhos. A Olimpíada de Teatro é um campo aberto de diálogo entre diferentes tradições, pesquisa e experimentação, no contexto de uma dinâmica cultural contemporânea, onde importantes artistas de todo o mundo, com suas obras, redefinem valores universais e atemporais, fermentando um novo sonho.

A Olimpíada de Teatro é caracterizada pelas virtudes do dinamismo, policentrismo e diversidade, com foco no futuro do teatro – não apenas sonhando, mas encontrando uma maneira de tornar o sonho realidade.

Os artistas, através de suas obras, exploram diferentes aspectos da vida para colocar a questão ontológica: "O que é o ser humano, essa criatura desconhecida?", questão fundamental por trás das peças de Heiner Müller, membro fundador das Olimpíadas de Teatro. (THE 9TH THEATRE OLYMPICS 2019, 2019, tradução nossa)

2.3.7 I - SCOT International Suzuki Company of Toga

Em 2011, Tadashi Suzuki e Ikuko Saito fundaram a Companhia Internacional Suzuki de Toga (International Suzuki Company of Toga) com a direção geral de Tadashi Suzuki que orientava o rumo da companhia, cujos membros eram os seguintes: Mattia Sebastian (Itália), Diretor, Jingsheng Gu (China) Sung Won Lee (Coreia), Agnia Leonova (Lituânia), Shy Magasalin (Austrália), Chiara Nanti (Itália), Gaia Rosberg (Dinamarca), Kameron Steele (EUA), Yan Yan Zhou (China), Elidee Koo (China), Gabor Victor Kozma (Hungria), Laurynas Jurgeliss (Lituânia), Yuyu Lilian Zhang (China), Saki Kunimoto (Japão) e Benedetta Laurà (Itália). Em 2023 a I-SCOT não existe mais como uma entidade separada. Os ex-membros da I-SCOT, visitam Toga de tempos em tempos para participar das atividades da SCOT, fazendo o número total de membros aumentar nesse período. (Sato-Johnson, 2023)

Algo em comum entre os artistas que compõem a SCOT, japoneses e estrangeiros, é o treinamento. Cada membro passa por treinamento de nível mestre no Método Suzuki de Treinamento de Ator e realiza atuações em sua língua materna. A I-SCOT já criou adaptações de obras literárias, incluindo *Turandot* de Bertolt Brecht, *O Soprano Careca* de Eugène Ionesco, *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* de Fernando Arrabal e *O Pássaro Azul* de Maeterlinck (Mattia, 2023).

no treinamento. Ao longo deste capítulo, serão traçados paralelos entre os princípios de Suzuki e as perspectivas de Adriana Cavarero, Mladen Dolar⁴⁶ e Paul Zumthor⁴⁷.

3.1 Voz, carne, ossos e afetos

A busca da voz na linguagem é o pensamento.
(Agamben, 2006, p. 146)

Cada fala carrega o traço de sua cultura – a voz traz ritmos, melodias, timbres, sonoridades que compõem uma música específica e característica. Temos então a percepção mais precisa de que, primordialmente, “toda a nossa vida social é mediada pela voz” (Dolar, 2006, p. 13). Ela desempenha um papel central em nossas relações sociais, constituindo a textura da sociedade em que vivemos e sendo também uma parte fundamental da nossa subjetividade individual. Ela não é apenas uma forma de comunicação, mas também carrega elementos essenciais de conexão com os outros e de expressão pessoal (Dolar, 2006, p.14). Habitamos o universo das vozes e, mesmo antes do significado da palavra, sua sonoridade revela-nos algo sobre sua essência e desperta-nos para os sons que as palavras não conseguem descrever na diversidade de tons e nuances da voz, na riqueza da sua complexidade que expressa uma variedade de emoções e intenções, como gritos, sussurros, ameaças e sedução.

Quando escutamos alguém se expressar, nosso foco inicial recai nas particularidades da voz, como o sotaque, por exemplo. Contudo, logo nos concentramos na mensagem transmitida. A voz desempenha o papel de instrumento, enquanto o significado se torna o alvo. Essa dualidade cria uma contraposição entre a substância da voz e a abstração do significado. A interpretação emerge da expressão vocal, mesmo que essa materialidade não seja sempre igualmente valorizada.

Cada idioma carrega consigo uma musicalidade única que reconhecemos através das percepções comuns sobre as diversas culturas. No contexto específico da língua japonesa, com a qual tive a oportunidade de conviver por quase 4 anos,

⁴⁶ Mladen Dolar (1951-) é um filósofo, psicanalista, teórico cultural esloveno, conhecido por seu trabalho na área de filosofia continental e teoria crítica, com um foco particular em filosofia da linguagem, psicanálise e filosofia do cinema.

⁴⁷ Paul Zumthor (1915-1995) foi um importante medievalista suíço, poeta, romancista, estudioso das poéticas das vozes e polígrafo.

meu imaginário passou por uma transformação profunda. A experiência cotidiana e a imersão nas relações humanas, nas tradições e na paisagem sonora do país, permitiram-me observar detalhes que passavam despercebidos. Pude perceber a materialidade da voz, composta de carne, osso, afetos e memórias.

Quando mergulhamos em uma cultura estrangeira, uma língua desconhecida, a compreensão semântica muitas vezes escapa por completo. É nesse momento que percebemos, de forma mais aguda, que a voz se manifesta, essencialmente, como som puro: no acento, na entonação e no timbre encontramos a riqueza da sua expressão. A expectativa de compreender o que ouvimos, seja na fala fluente ou nos sons familiares do ambiente, é quebrada desde a cadência, ritmo natural de uma língua, até a significação através da qual ocorre a comunicação. Essa constante quebra de expectativa torna-nos vigilantes, não somente em relação ao ritmo das palavras, mas às pausas e aos espaços “entre-existentes”. A voz sempre comunica algo nessa partitura musical, relacionado ao volume, à duração e ao tom das vozes.

Em *Estética da criação verbal* (2003) Mikhail Bakhtin observa como a cultura alheia se manifesta completa e profundamente aos olhos de outra cultura, como ela abarca as questões que não havíamos nos colocado e como descobrimos novos aspectos em nossa própria cultura por esse encontro. Através da voz e da interação entre diferentes vozes, abre-se a possibilidade de refletir sobre suas nuances e particularidades de maneira mais profunda. Nossa percepção vai para além das palavras, abrangendo expressões sonoras como respiração, pausas, tosses, soluços, balbucios, gritos, risos e cantos. Reconhecemos que esses elementos também possuem um significado e contribuem para a comunicação, e que eles conectam a todos como seres humanos, pois são percebidos independentemente da língua ou cultura a que pertencem. Seguindo a perspectiva que Adriana Cavarero transmite ao longo de seu livro *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal* (2011), a voz é, antes de tudo, som, não se reduzindo apenas às palavras.

A partir dessa percepção que nasce no cotidiano, como explorar o potencial da voz no contexto artístico em um processo criativo? A voz é utilizada como suporte ao texto? É exercitada de forma independente do corpo? Como ela desempenha um papel na interação entre os atores na cena contemporânea? Como suas ressonâncias ecoam em nossos ouvidos, reverberam em nosso corpo e transcendem nossos pensamentos? Questões como estas nasceram do contato com o Japão e com os espetáculos da SCOT produzidos no outro lado do mundo, e, a partir deles, neste

capítulo pretendo olhar especificamente para dois aspectos da voz no trabalho de Suzuki: como a voz é exercitada no seu método e as múltiplas linguagens nos espetáculos. Serão analisadas produções como *King Lear* (1984) e *Dionysus* (1990), às quais pude assistir.

Antes de desenvolver o tema, é relevante destacar um aspecto do grupo em que trabalhamos durante o Suzuki Toga Summer Camp de 2019, o programa que ensina os exercícios do Método Suzuki de Treinamento de Atores (SMAT): éramos 39 pessoas de 19 nacionalidades diferentes, totalizando 14 idiomas, tendo o inglês e seus sotaques únicos como elo de comunicação. Segundo Zumthor “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2018, p.84). Cada corpo ali se conectava organicamente à musicalidade da língua materna e se alterava de forma aparente quando a comunicação era em inglês. As vozes que traziam a memória do vivido criavam a paisagem sonora daquele ambiente que se assemelhava a uma espécie de torre de Babel moderna e desafiava qualquer ouvinte a se sentir em um território conhecido.

A partir da experiência desse encontro, da sinfonia de idiomas que existia nos bastidores do treinamento, decidi criar um vídeo que refletisse esse afeto musical, convidando cada um deles a compartilhar comigo uma frase em seu próprio idioma, de forma livre e criativa, sem se preocupar em me contar o significado. Unindo versos, cantos, relatos e palavras de gratidão, apresento o vídeo Suzuki Toga Summer Camp 2019 como ponto de partida, para que você possa iniciar este capítulo sobre a voz e como eu, perder-se nas referências sonoras ao mergulhar na voz poética e arquetípica dos participantes, preenchida de sentimentos e memórias. Um mosaico de culturas tendo um único elemento comum: nossos corpos no dia a dia do exercício do Método Suzuki de Treinamento de Atores.

O vídeo com os participantes do Suzuki Toga Summer Camp de 2019 se expressando em seu idioma natal está disponível em: <https://youtu.be/WETVb7xotLA> (SUZUKI TOGA SUMMER CAMP 2019, 2019).

Figura 28 - Participantes do Suzuki Toga Summer Camp de 2019



Fonte: Moreddu (2019)

3.2 A voz no treinamento Suzuki

O treinamento constante para ter o corpo responsivo para a experimentação, é um caminho trilhado por diversos artistas. De forma geral, entre os grupos de teatro, incorporar o trabalho da voz nesse percurso é uma realização rara, secundária ou inexistente. Em alguns casos a voz é trabalhada durante os processos criativos em um tempo determinado.

Em um artigo chamado *A voz no treinamento Suzuki* (2021) faço um relato de experiência juntamente com a professora Wânia Storolli, num primeiro apontamento da pesquisa que desenvolvo nesta dissertação. Neste artigo o treinamento é detalhado de forma ampla a refletir sobre ele e relacionar sua construção prática com o pensamento filosófico de Adriana Cavarero especialmente ao considerar o aspecto de unicidade e a natureza relacional e corpórea da voz (Carvalho; Storolli, 2021).

O Método Suzuki de Treinamento de Atores é fundamentado em três pilares básicos: respiração, produção de energia e equilíbrio. Segundo Suzuki, quanto mais energia somos capazes de produzir através da absorção de oxigênio e pelo controle do nosso centro de gravidade, mais movimentos e estabilidade somos capazes de ter: o corpo ganha força e agilidade, a voz ganha amplitude e capacidade, e a consciência do “outro” cresce.

O programa de que participei em 2019 teve duração de 15 dias, com 4 horas de trabalho físico, divididos no período da manhã, das 10h30 às 12h30, e no período da tarde, das 14h30 às 16h30. Pontualmente, como um ritual, a sala era aberta com 30 minutos de antecedência, para aqueles que desejassem se preparar através de alongamentos, meditação, ou perceber o espaço. Um tempo livre para cada aluno fazer seu ritual particular. O silêncio era algo presente durante todo o treino e, mesmo com o passar dos dias e a amizade que surgia aos poucos, a sala de ensaio sempre teve uma aura de respeito. Com o mínimo de instruções, e sempre de forma prática, o trabalho começava com um exemplo de um exercício do treinamento que era executado pelas atrizes e pelos atores da SCOT.

A cada novo dia de treino, fosse no período da manhã ou da tarde, sempre começávamos com o exercício *Stomping*, carimbando os pés no chão vigorosamente, com a coluna ereta, o olhar na linha do horizonte, mantendo a respiração controlada; nos movíamos pelo espaço durante mais ou menos 4 minutos, ao som de uma música ritmada semelhante a uma marcha militar. Esse exercício gerava uma energia individual e entre o grupo que extrapolava o corpo físico, uma conexão entre os participantes sem necessidade de palavras.

Na vida cotidiana, temos pouca consciência de nossos pés. O corpo pode se sustentar por si mesmo sem ter qualquer noção da relação entre os pés e a terra; na marcação, chegamos a compreender que o corpo estabelece sua relação com o solo através dos pés, que o solo e o corpo não são duas entidades separadas. Somos uma parte do solo. Nossa própria existência retornará à terra quando morrermos. (Suzuki, 2015, p. 69, tradução nossa)⁴⁸

O *Stomping* atua como um agente para despertar o corpo, estabelecendo uma ligação sensorial com o ambiente e com os outros presentes. No capítulo 1 escrevo de forma abrangente sobre o SMAT⁴⁹ e no capítulo 3 darei mais detalhes sobre o *Stomping*.

Nos primeiros dias são passadas noções práticas sobre a Gramática dos pés, energia, respiração e equilíbrio. Durante a semana, pouco a pouco são introduzidos todos os exercícios do SMAT: de energia – *Stomping*, Basics e Walks –; de controle, que trabalham com equilíbrio e voz – *Slow Ten* e *Sitting and Standing Statue* –; e os

⁴⁸ In ordinary life, we have little consciousness of our feet. The body can stand of its own accord without any sense at all of the relationship of feet to earth; in stamping, we come to understand that the body establishes its relation to the ground through the feet, that the ground and the body are not two separate entities. We are a part of the ground. Our very beings will return to the earth when we die.

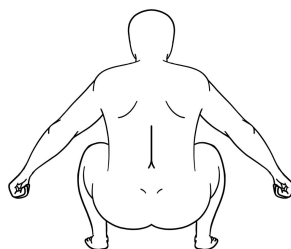
⁴⁹ Suzuki Method of Actor Training (Método Suzuki de Treinamento de Atores).

que trabalham a coordenação entre energia e equilíbrio – *Shakuhachi*, *Presley* e outros exercícios avançados para participantes que estão num outro nível do método.

Basic 3

Na tarde do segundo dia de treinamento foi passado o *Basic 3*, em que começamos a trabalhar a respiração e a vocalização. Este exercício começa com a/o artista de costas para a plateia, com os joelhos dobrados, pés paralelos, braços ao longo do corpo, coluna verticalizada e levemente inclinada para a frente. Essa é a posição neutra do exercício, conforme figura 29.

Figura 29 - Posição neutra



Fonte: Silva (2023)

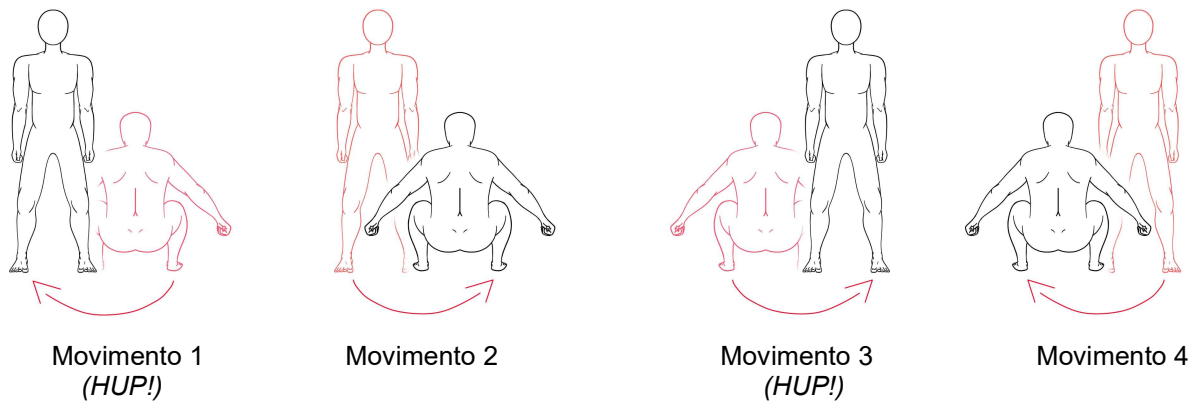
A condução do exercício é feita através do som do *shinai*⁵⁰. Ao bater do *shinai* no chão, o pé esquerdo fica fixo no chão enquanto a partir do pé direito o corpo todo se verticaliza num giro de 180 graus parando com os pés paralelos, afastados na largura dos ombros e voltados para a frente (Movimento 1). Nesse momento, ao bater do *shinai* soltamos um grito a partir do diafragma, semelhante ao *kiai*⁵¹ das artes marciais, exteriorizando a energia corporal acumulada, num som de “HUP!”. Na próxima condução voltamos à posição inicial a partir do pé direito (Movimento 2). Ao som do *shinai*, desta vez o pé direito fica fixo no chão enquanto a partir do pé esquerdo o corpo todo se verticaliza num giro de 180 graus parando com os pés paralelos, afastados na largura dos ombros e voltados para a frente (Movimento 3). Mais uma

⁵⁰ *Shinai* é uma espada de bambu, feita para a prática das artes marciais. É feita com quatro segmentos de bambu unidos por uma tira de couro, para permitir flexibilidade e absorção do impacto do golpe.

⁵¹ *Kiai* é um termo japonês usado nas artes marciais, como o *karatê* e o *judô*. Refere-se a um grito ou vocalização poderosa da energia corporal, que nasce desde o baixo ventre, emitida pelos praticantes durante um golpe ou técnica. O *kiai* não apenas pode ajudar a concentrar a energia e a força do praticante, mas também pode intimidar ou distrair o oponente.

vez, soltamos um “HUP!” com a voz que vem do diafragma e na próxima condução voltamos à posição inicial (Movimento 4).

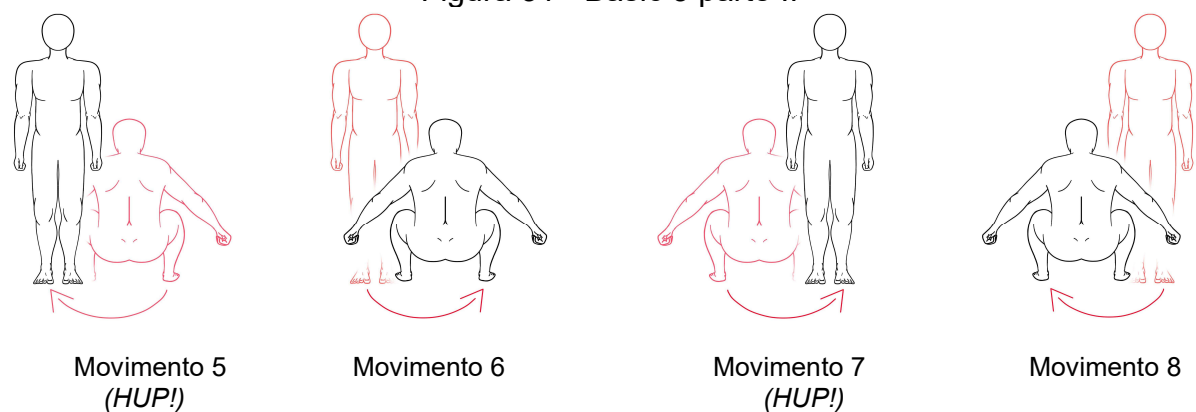
Figura 30 - Basic 3 parte I



Fonte: Silva (2023)

Ambos os movimentos são repetidos, mas desta vez os pés devem terminar juntos quando voltados para a frente. Ao bater do *shinai*, o pé esquerdo fica fixo no chão enquanto a partir do pé direito o corpo todo se verticaliza num giro de 180 graus parando com os pés juntos e voltados para a frente (Movimento 5). Nesse momento, ao bater do *shinai* soltamos um “HUP!” com a voz que vem do diafragma. Na próxima condução voltamos à posição inicial a partir do pé direito (Movimento 6). Ao som do *shinai*, desta vez o pé direito fica fixo no chão enquanto a partir do pé esquerdo o corpo todo se verticaliza num giro de 180 graus parando com os pés juntos e voltados para a frente (Movimento 7). Mais uma vez, soltamos um “HUP!” com a voz que vem do diafragma e na próxima condução voltamos à posição inicial (Movimento 8).

Figura 31 - Basic 3 parte II



Fonte: Silva (2023)

O objetivo deste exercício era gerar energia suficiente para alimentar o giro, mas também interrompê-lo no meio do processo e aproveitar essa energia. Aqui começaram as vocalizações, em meio à respiração e produção de energia.

No quarto dia de treinamento nos entregaram um texto em japonês para que fosse decorado. A instrução era que o usaríamos na segunda semana:

*Kore made jinrui wa sensō ni tsugu sensō de isogashiku (respirar)
Ensei dano shin'nyu dano gaisen dano de,
sono zen sonzai o mitashite kimashita ga (respirar)
Ima ya sō yū jidai wa owari o tsugete, ato ni wa jitsu ni ōkina kūdō ga aite iru.*

Nenhum participante era japonês ou falava fluentemente a língua. Este é um trecho do texto d'*As Três irmãs* de Tchekhov e a instrução foi de não buscar a tradução. A única pontuação dada era onde deveríamos respirar.

No início da primeira semana (oitavo dia de treinamento) começaram as vocalizações durante o aprendizado do exercício *Sitting Statue* (Estátua sentada), o qual exige um controle corporal preciso para sustentar a imobilidade do corpo, controlar a respiração e responder prontamente alternando entre estados corporais ativos e de descanso. A imobilidade, mantendo o equilíbrio nos ísquios, pode acontecer por poucos segundos ou até por 1 minuto. Nesse exercício trabalhamos uma vocalização mais prolongada, primeiro apenas com vogais “ôôôhhhhh” e depois falando o texto que nos foi dado. A indicação para alternância entre descanso, postura ativa e fala é realizada por quem faz a condução do exercício através do som do *shinai*.

O objetivo é que o participante fale o texto somente depois de ter o corpo preparado, desperto pelo treinamento, familiarizados(as) com o método, com o espaço, com o grupo e mergulhados(as) na filosofia da SCOT, apoiando-se na premissa que, no treinamento, não há de fato cisão ao se trabalhar corpo e voz e que, portanto, as alterações físicas reverberam nas formas que a voz assume. Segundo Suzuki o gesto está intimamente ligado às palavras ditas. As palavras representam o gesto humano não podendo haver palavras que não estejam intimamente ligadas às sensações e ritmos corporais. (Suzuki, 1986, p. 5)

O Método Suzuki estabelece apenas um mínimo de treinamento que deve ser realizado a fim de fazer uma performance que possa mover uma plateia espiritualmente através da expressividade do corpo humano e da voz. (Suzuki, 2015, p. 168, tradução nossa)

Segundo Suzuki, se você não puder ser visto, não vai ser ouvido. A voz, então, desenha o texto, não pelo entendimento racional, mas física, energética e musicalmente. A voz materializa sonoramente o texto por meio de dinâmicas que conjugam ação, respiração e energia. Com toda essa energia gerada, ao falar o texto, a qualidade da voz é outra, potente, precisa. Sem que seja ensaiada, a voz sai organicamente, forte e intensa.

Tecnicamente falando, meu método consiste em um treinamento para aprender a falar poderosamente e com clara articulação e também aprender a fazer o corpo todo falar, mesmo quando este permanece em silêncio. Desta forma, o ator pode aprender a melhor maneira de existir no palco. Ao aplicar este método, quero tornar possível para atores desenvolverem suas habilidades físicas expressivas e nutrir uma tenacidade na concentração.⁵² (Suzuki, 2002, p. 155 *apud* Lodi, 2014, p.52).

No dia seguinte, o texto entra no exercício *Standing Statue* (Estátua em pé). O princípio é o mesmo do *Sitting Statue*, com a diferença de que existe uma posição de descanso e outras 3 ativas: nos planos baixo, médio e alto. Detalho melhor esses dois exercícios no Capítulo 3 junto com a perspectiva do MA em cada um deles.

Esses exercícios vão se somando e são repetidos a cada encontro. O texto é decorado de forma que até hoje me recordo deste trecho em japonês. Está gravado na minha pele, não preciso pensar. Se me coloco nas posições e me disponho a falar com a energia solicitada, o texto vem organicamente.

[...] para fazer uma voz alta, você precisa ter uma grande energia física. Sempre que somos persuadidos por outro ser humano, não somos apenas persuadidos por suas palavras. Também observamos coisas como a energia que emana do corpo dessa pessoa, suas ações, sua expressão facial, e sentimos que elas têm uma realidade, que não estão mentindo para nós. (Suzuki, 2015, p. 158, tradução nossa)⁵³

A repetição, além do aperfeiçoamento da execução, visa à tomada de conhecimento dos nossos próprios movimentos, ao aguçamento da consciência da voz e do corpo. Todos os dias somos incentivados a estar presentes, sentir e entender

⁵² Technically speaking, my method consists of training to learn to speak powerfully and with clear articulation, and also to learn to make the whole body speak, even when one keeps silent. It is thus that actors can learn the best way to exist on the stage. By applying this method, I want to make it possible for actors to develop their ability of physical expression and also to nourish a tenacity of concentration.

⁵³ to make a loud voice you need to have great physical energy. Whenever we are persuaded by another human being, we aren't just persuaded by their words. We also observe things like the energy emanating from that person's body, his actions, his facial expression, and feel they have a reality, that they are not lying to us.

a partir do corpo para que cada um conheça melhor a fisicalidade da voz e dos gestos em seus corpos, entrando em contato com seus limites e dificuldades.

Segundo Bogart em entrevista concedida a Fabiano Lodi⁵⁴, o Treinamento Suzuki proporciona às atrizes / aos atores uma consciência corporal e vocal. Primeiro o treinamento faz com que o corpo fique mais responsivo e reflexivo, para que alcance um relaxamento, uma abertura de determinadas partes que fazem com que se consiga alcançar uma diferenciação na voz, uma cor vocal e mudança de timbre. (Bogart, 2020, 30min20s.) Voz é corpo: o treinamento Suzuki é conduzido a partir desta perspectiva e Anne Bogart integrou essas qualidades aos *Viewpoints* vocais. Abaixo a transcrição do trecho na íntegra:

O treinamento Suzuki é algo físico e muito difícil de fazer, que compromete seu equilíbrio e te desafia todos os dias. É, na verdade, um treinamento vocal, porque te ensina como relaxar partes do seu sistema que precisam estar relaxadas em circunstâncias físicas extremas. Então, você tem um sistema aberto e reflexivo e responsivo. E a habilidade de falar com diferenciação, com mudança de timbre. O que eu fiz com os *Viewpoints* vocais foi apenas pegar essas qualidades porque eu queria ensinar isso dentro do treinamento do *Viewpoints*. Então apenas peguei todas as qualidades que funcionam no Suzuki e inseri no contexto do *Viewpoints*. O treinamento Suzuki é, no fim das contas, um treinamento vocal. E infelizmente, é difícil saber disso porque as pessoas que não são muito boas no treinamento Suzuki parecem apenas estar gritando o tempo todo. Porque é tão difícil. E também parecem que elas estão com raiva o tempo todo. E esse é um grande mal-entendido do treinamento Suzuki. é na realidade, para encontrar abertura e relaxamento em certas partes do corpo para que a voz tenha cor e diferenciação. (Bogart, 2020)

No treinamento de que participei em 2021, com um grupo de japoneses, sendo eu a única estrangeira, os exercícios aconteceram da mesma forma e na mesma sequência, sem muita alteração, com a diferença de que exceto eu, todos compartilhavam da mesma cultura e de que estávamos no meio de uma pandemia⁵⁵ e éramos aconselhados a nos distanciarmos, a falarmos somente o necessário e a usarmos máscara todo o tempo.

⁵⁴ Fabiano Lodi é diretor teatral e mestre em Teatro pela UNESP. Desenvolve pesquisas em arte investigando a articulação de técnicas de treinamento na prática de direção. Suas experiências incluem participações em programas internacionais de formação artística, realizados nos Estados Unidos e Japão.

⁵⁵ O programa de ensino do SMAT de 2021 aconteceu dentro dos padrões de segurança durante a pandemia do coronavírus. No Japão, os índices de contágio estavam baixos por conta da disciplina da população. A organização da SCOT solicitou o RT-PCR negativo feito no dia da viagem. Usávamos máscara 100% do tempo e dormíamos em quartos individuais. Toga é um vilarejo com pouco mais de 700 habitantes e naquele momento não existia nenhuma pessoa infectada.

O SMAT surgiu a partir de e para os espetáculos de Suzuki e vale destacar que em suas encenações as vozes são vigorosas, cheias de energia, assim como o corpo dos atores. Sobre estes dois aspectos, levantaremos, a seguir algumas peculiaridades em duas encenações: *Dionysus* e *King Lear*.

3.3 Corpo e voz nos espetáculos

“O Método [Suzuki] permite criar um vocabulário físico / vocal compartilhado que torna as palavras menos importantes do que a energia e a imagem por detrás delas [...] a linguagem nos separa, o corpo nos une” (Steele, 2022, tradução nossa)⁵⁶. Este é um trecho da entrevista que realizei com Kameron Steele em 2020, que de uma maneira precisa apresenta as bases de Suzuki sobre a voz no treinamento e nos espetáculos.

Em uma entrevista concedida a Claudia Aranda, jornalista de Macau, Suzuki expõe a importância do preparo do ator para sustentar as falas vigorosas dos atores em cena, no caso particular da concepção de seus espetáculos:

A razão por que os faço usar este método, não é apenas para treinarem os corpos, eu treino-os de forma a serem capazes de dizer claramente o texto. Penso que este treino serve para ambos, o corpo e o texto. Claro que há, também, a linguagem corporal, o que é muito importante. Como sabe, nas tragédias gregas e em Shakespeare as personagens falam extensamente. Então, de forma a dizer este texto que é muito longo, o ator precisa de ter um corpo forte. É mais a sensibilidade física que precisa de ser fortalecida, de maneira a dizer o texto, é como os atletas, porque os atletas não fortalecem apenas o corpo e os músculos, eles treinam para terem maior controle sobre a respiração e o seu centro de gravidade. Não se trata apenas de treinar os músculos. O meu treino também parte desse pensamento, por forma a representar o texto perante o público de uma forma poderosa, é preciso ter um controle forte da respiração e do centro de gravidade. (Suzuki, 2018)

A perspectiva de Suzuki sobre o corpo apareceu depois que ele trabalhou com Kayoko Shiraishi no início dos anos 70 e percebeu que a essência de sua habilidade em cena originava-se de sua consciência física altamente desenvolvida, refletindo um senso japonês do corpo em uma fisicalidade semelhante às peças de *Kabuki*, nas

⁵⁶ The method can create a shared physical / vocal vocabulary that makes the words less important than the energy and image behind them [...] Language separates us, the body unites.

quais a linguagem dos textos é construída sobre o corpo do ator, como um veículo para a arte do ator (Goto, 1988, p. 165-168). Segundo Suzuki “[...] as palavras expressam verdadeiros significados apenas quando são faladas através dos corpos dos atores.” (Suzuki, 1973 *apud* Goto, 1988, p. 167).

Na tragédia grega, a atuação e o ato de falar não eram direcionados à plateia, mas aos deuses. A primeira qualidade dos atores da antiguidade era ter uma voz potente. Dada a convenção da atuação mascarada, os atores eram mais facilmente identificados por suas vozes (Csapo, 2008, p. 136) e o treinamento dos atores cômicos incluía treinar a respiração com tijolos, como num atletismo. Isso também reflete o teatro *Nô* em sua história inicial. Assim como o ator *Nô*, o ator grego era como xamã em cerimônias para acalmar os deuses, representando o desejo do povo por meio da atuação, e por isso os corpos dos atores eram orientados para um ponto central onde o deus estava sentado. (Suzuki, 2015, p. 21-23). No caso do teatro *Nô*, o Imperador representava essa figura divina.

As palavras também são projetadas com força suficiente para alcançar esse centro. Preenchendo o espaço entre eles e o centro, os atores tentam se conectar através da fala. [...] o propósito da fala não é expressar o estado psicológico de uma pessoa, mas provar a presença distinta e absoluta do objeto ao qual o ator fala e mostra seu corpo. (Suzuki, 2015, p. 23)

“O teatro começa quando uma pessoa projeta sua voz no espaço para contar uma história” (Suzuki, 2015, p. 5, tradução nossa)⁵⁷. A partir dessa premissa, Suzuki desenvolveu a Gramática dos pés, ressaltando que, em muitos casos, a posição dos pés determina até mesmo a força e a nuance da voz do ator. O treinamento visa desenvolver a habilidade de persuasão do ator através do corpo e da voz, colocando suas habilidades artísticas como mais importantes para que o teatro aconteça em detrimento daquele em que o foco principal está no texto e valorização da palavra escrita.

As artes performáticas, em particular o teatro, combina duas formas de expressão: a física e a verbal. Muitos acreditam que o teatro se origina de um roteiro e vê a performance teatral como uma maneira de traduzir o texto para o tempo e o espaço. No entanto, a partir de uma perspectiva histórica, fica claro que os atores - esse grupo de pessoas que se especializam em se expressar com seus corpos e vozes - vieram primeiro, e que os textos surgiram como uma maneira de dar acesso público a eles. Em outras palavras, peças escritas foram originalmente criadas para contextualizar o desempenho de um ator, e não o contrário. Uma mudança nessa relação

⁵⁷ Theatre begins when a person projects his or her voice in space to tell a story.

ocorreu, no entanto, quando entramos na era moderna e uma explosão de dramaturgos interessantes criou um corpo de trabalho que era, até certo ponto, transcultural e translinguístico (isto é, que poderia ser traduzido). Naturalmente, isso levou muitas pessoas a considerar o texto como a principal fonte de teatro. (Suzuki, 2015, p. 140, tradução nossa)⁵⁸

Suzuki trabalha a partir da arte do ator, com imagens e colagens de textos clássicos, gerando camadas que conferem à *performance* um caráter de “obra aberta”. Isso propicia diversas interpretações e engaja o público em uma participação ativa. Uma das características de três de suas montagens, *Dionysus*, *King Lear* e *Electra*, é a conexão com diferentes culturas no palco através de múltiplas linguagens em cena, tendo seu método como uma linguagem em comum. Desses espetáculos, abordarei esse mosaico de linguagens em cena em *King Lear* e *Dionysus*.

3.3.1 *Dionysus* em diversas vozes

No livro *Vozes Plurais Filosofia da Expressão Vocal* (2011), no capítulo *A voz segundo Calvino*, que inicia o livro, Adriana Cavarero utiliza o escrito *Um rei à escuta* – conto de Ítalo Calvino –, para dar início ao seu tema principal: a voz enquanto voz, a unicidade do ser humano pela unicidade da voz. Neste conto, o personagem principal, o rei, representa a audição, interceptando e decifrando os sons que o envolvem num controle acústico do reino.

Torna-se, portanto, fundamental que a voz feminina do canto, no ato de revelar a unicidade de quem a emite, mostre ao mesmo tempo o valor relacional do vocálico. Destinada ao ouvido alheio, a voz implica uma escuta, ou melhor, uma reciprocidade de fruição. Ultrapassando os limites de seu papel exclusivamente acústico, o rei é levado a se transformar, ele mesmo, em fonte sonora. Surdo, por um momento, aos barulhos do reino, ele descobre um mundo novo onde as vozes humanas se comunicam, acima de tudo, uma à outra. (Cavarero, 2011, p. 22)

⁵⁸ Performing arts, in particular the theatre, combine two forms of expression: the physical and the verbal. Many believe that theatre originates from a script and view theatrical performance as a way of translating text into time and space. Yet from a historical perspective, it is clear that actors-this group of people who specialize in expressing with their bodies and voices-came first, and that texts emerged as a way of giving the public access to them. In other words, written plays were originally created to contextualize an actor's performance, not the other way around. A change in this relationship occurred, however, as we entered the modern age and an explosion of interesting playwrights created a body of work that was, to a certain extent, transcultural and trans-linguistic (i.e., that could be translated). Naturally this led many people to regard text as the primary source of theatre.

No conto, o rei vigilante escuta e intercepta sons reduzindo-os a materialidade sonora, sussurros, ruídos, vibrações, baques, lagos de silêncio, onde as palavras não contam por sua semântica, mas por sua substância fônica. Ele concentra-se no vocálico, na voz enquanto corpo.

Tal diversidade, como enfatiza Calvino, tem a ver com o corpo: “Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula e a saliva”: quando a voz humana vibra, existe alguém em carne e osso que a emite. A unicidade não é característica do homem em geral, mas de cada ser humano na medida em que vive e respira. (Cavarero, 2011, p. 18)

Afinadas com o instrumento de morte que é típico do poder, as gargantas da corte, de fato, não são mais capazes de emitir a voz verdadeira e inconfundível da vida, isto é, a voz que põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da vida vivida, as intenções da mente o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras. (Cavarero, 2011, p. 16)

Ao respeitar a integridade e a unicidade da voz, bem como as individualidades de cada artista, Suzuki se aproxima da narrativa de Ítalo Calvino, na qual Cavarero ressalta o poder das vozes de se comunicar. Nas quatro diferentes versões de elenco do espetáculo *Dionysus*, que contam com atores de diversas nacionalidades, incluindo japoneses, chineses, coreanos, russos, ingleses e indonésios, testemunhamos essa pluralidade linguística que desvincula a obra de um território específico, criando uma sonoridade impactante que se mescla com as imagens apresentadas.

Outra forma de ter consciência da voz é por meio de sua individualidade. Podemos identificar quase infalivelmente uma pessoa pela voz, o timbre individual e particular, a ressonância, o tom, a cadência, a melodia, a maneira peculiar de pronunciar certos sons. A voz é como uma impressão digital, instantaneamente reconhecível e identificável. (Dolar, 2006, p. 22, tradução nossa)⁵⁹

As *Bacantes*, um texto clássico de Eurípedes, se torna *Dionysus* na adaptação de Suzuki de 1990, que atualiza a história de conflito entre Dionísio e Penteu, entre deuses e humanos em um conflito entre grupos religiosos e autoridades políticas na luta entre os sistemas de valores existentes, sendo encenado por atores de culturas e línguas distintas conectados por um diálogo que leva em consideração mais que os

⁵⁹ Another way to be aware of the voice is through its individuality We can almost unfailingly identify a person by the voice, the particular individual timbre, resonance, pitch, cadence, melody, the peculiar way of pronouncing certain sounds. The voice is like a fingerprint, instantly recognizable and identifiable.

significados das palavras, mas o ritmo, a cadência, a respiração. Seus corpos se comunicando, atentos a gestos e entonações, gerando uma camada a mais de apreciação artística, uma poesia musical e visual. Vale ressaltar que nas encenações multiculturais, como ele chama, sempre existem legendas disponíveis para o público acompanhar.

Figura 32 - Cena do espetáculo *Dionysus*



Fonte: Purnati (2019)

De acordo com Mattia Sebastian⁶⁰, ator e diretor italiano, essa abordagem se revela um método excelente para perceber que o teatro possui uma força comunicativa que expande as palavras para além do contexto ao qual normalmente pertencem, engajando a plateia em um *modus operandi* ao mesmo tempo em que abre amplo espaço para a imaginação. Em uma entrevista com o artista, que também é um membro internacional da SCOT e já dirigiu espetáculos com essa característica dentro do I-SCOT, Mattia Sebastian pontua:

Do meu ponto de vista é como montar uma sessão de jazz onde cada um - a partir de uma partitura escrita que é o texto de referência - explora seu próprio potencial de comunicação e atenção. O texto também é ativado em linguagens corporais e a especificidade de cada idioma deve ser levada em consideração, por exemplo, o chinês é uma língua tonal. Felizmente temos uma linguagem comum que é o treino que nos permite ter uma coordenação auditiva e respiratória para criar um conjunto adequado às necessidades do espetáculo. (Sebastian, 2023, tradução nossa)⁶¹

⁶⁰ Mattia Sebastian é diretor, ator e empresário italiano. Artista convidado e diretor associado da SCOT desde 2010 e da I-SCOT atuando em “Rei Lear” dirigido por Tadashi Suzuki. Leciona em escolas de teatro e universidades (Delphi, São Petersburgo, Itália).

⁶¹ From my point of view it is like assembling a jazz session where everyone - on a written score which is the reference text - explores their own potential for communication and attention. The text is also activated on body languages and the specificity of each language must be taken into account, for example Chinese is a tonal language. Luckily we have a common language which is training which

Mattia Sebastian tem experiência com a SCOT desde 2010 ministrando o SMAT, como ator de *King Lear* e na direção dos espetáculos da I-SCOT, grupo que também utiliza essa pluralidade de idiomas em cena.

3.3.2 Um contraponto em *King Lear*

King Lear é uma montagem da SCOT de 1984. O texto de Shakespeare na perspectiva de Suzuki foi apresentado no *New Toga Sanbo* em 2019. A adaptação de Suzuki encara a obra como uma metáfora, onde o mundo, ou a Terra, é visto como um hospital habitado por seres humanos. No entanto, não se trata de um hospital comum, mas de um hospital psiquiátrico que se manifesta por meio das lembranças e fantasias relacionadas ao passado do personagem principal. Esta interpretação se concentra na solidão e na fragilidade de Lear, cujos laços familiares desmoronam ao longo da trama.

Figura 33 - Espetáculo *King Lear*



Fonte: SCOT Suzuki Company of Toga (2009)

No início do espetáculo, no centro do palco, um idoso em uma cadeira de rodas lê seu jornal, enquanto ao fundo uma música emerge silenciosamente, como se brotasse das profundezas de sua memória, que aos poucos se transforma da fantasia

allows us to have a listening and breathing coordination to create an ensemble appropriate to the needs of the show.

até os personagens de *King Lear* ganharem vida: as três filhas – Goneril, Regan e Cordélia – e seus respectivos maridos assumem forma e posição à frente do palco. O idoso se torna Rei Lear, rompendo a fronteira entre a realidade e a fantasia. Cada personagem na cena representa uma nacionalidade distinta e se expressa em sua língua materna. Kameron, que interpreta Albany, marido de Goneril, contribui para a paisagem sonora com seu inglês, entre línguas chinesa, russa, japonesa e coreana.

A entrevista com Kameron Steele nos traz a noção do ator dentro do ensaio, de como contracenar com diferentes línguas na perspectiva do jogo cênico, um contraponto sobre ouvir de forma diferente:

O que sempre foi interessante para mim foi tentar atender as demandas físicas e vocais do trabalho. O que não era tão interessante era tentar fazer isso sem a poesia compartilhada do texto para me apoiar e as conexões que eu tentava fazer com os outros. Eu não tinha escolha a não ser ouvir de uma maneira diferente, como um animal caçado ou caçador, prestando mais atenção à respiração, peso, som como som, sem significado direto. Isso abriu uma parte totalmente nova do ofício do ator para mim, e sou grato por isso. (Steele, 2022, tradução nossa)⁶²

Suzuki não fundamenta sua encenação no texto e na palavra; ele encontra sua base no corpo, nos elementos materiais e nos atores. Em seus espetáculos, o texto frequentemente é adaptado ou modificado para se adequar às interpretações individuais dos atores. Segundo Steele (2022), a falha fatal dessa abordagem é que ela nega a musicalidade do texto, em particular o texto de Shakespeare.

Ao mesmo tempo, este trabalho parecia muito limitado. Como ator, me senti muito sozinho. Eu me senti muito solitário de duas maneiras. Uma, porque muito raramente eu tinha outro ator que falasse minha língua em uma cena comigo. [...] acho que o público também pode ser alienado pela abordagem. Por mais que a conexão física e a consciência cinestésica tornem o espetáculo interessante para testemunhar, os meandros do enredo, argumento e linguagem são amplamente perdidos. (Steele, 2022, tradução nossa)⁶³

⁶² Well, what was Always interesting to me was trying to meet the physical and vocal demands of the work. What wasn't so interesting was trying to do this without the shared poetry of the text to support me and the connections I was trying to make with others. I had no choice but to listen in a different way, like the way a hunted or hunting animal might, paying more attention to breath, weight, sound as sound, without direct meaning. This opened up a whole new part of the actor's craft for me, and I'm grateful for that.

⁶³ At the same time, this work felt very limited. As an actor, I felt very alone. I felt very lonely in two ways. One, because only very rarely did I have another actor who spoke my language in a scene with me. [...] Also, I think the audience also can be alienated by the approach. For as much as the physical connection and kinesthetic awareness makes the spectacle interesting to witness, the intricacies of the plot, argument, and language are largely lost.

Este ponto envolve a dinâmica entre o jogo dos atores, a peculiaridade poética da linguagem e a centralidade da encenação no próprio texto. Nas palavras de Kameron, torna-se evidente que essa desconexão em relação ao significado das palavras pode prejudicar a capacidade dos atores de estabelecerem uma conexão genuína entre si, o que, por sua vez, afeta negativamente o desenvolvimento do jogo cênico.

No entanto, esse mesmo ponto oferece uma oportunidade, destacada também por Kameron, porque ao perder parte do significado das palavras, os atores são desafiados a se conectar de uma maneira diferente, mais visceral e intuitiva, focando na linguagem corporal, na respiração e nos sons. Isso abre novos horizontes no ofício do ator, como se estivessem caçando ou sendo caçados, explorando o teatro como uma dança física e sensorial.

Kameron nos apresenta sua visão em relação à encenação, principalmente ao texto de Shakespeare, argumentando que a interpretação dessa obra clássica em inglês é essencial para preservar a musicalidade e a profundidade poética do texto. Sua perspectiva contrasta com a abordagem de Suzuki, que coloca mais ênfase na conexão física entre os atores. Essas contradições ressaltam a complexidade do teatro e as diferentes maneiras de abordar a proposta estética de um espetáculo na relação entre texto, linguagem e atuação. Em 2019, durante as rodas de conversas após um dia de treinamento, questionado sobre o processo de criação, Suzuki alegou que essa fase de criação de cenas é aberta, com seu direcionamento sobre o roteiro e textos, e que a palavra final era sua.

Kameron ressalta como abordagem trabalho com diversos idiomas em cena pode levar à solidão e à restrição para o ator durante momentos cruciais do jogo cênico, especialmente quando se trata de diálogos significativos.

A abordagem de Suzuki é como fragmentar uma grande sinfonia com sons de diferentes instrumentos, tocando músicas diferentes, embora inspiradas na mesma história e momentos. Em última análise, não tenho certeza se funciona, além de mostrar como os seres humanos são desarticulados e incapazes de comunicação. De qualquer forma, acredito que seja por isso que ele faz isso, para mostrar que o treinamento e o vocabulário compartilhados são mais importantes do que a precisão do argumento/poesia do autor. A linguagem nos separa, o corpo nos une. (Steele, 2022, tradução nossa)⁶⁴

⁶⁴ Suzuki's approach is rather like fragmenting a great symphony with sounds of different instruments, playing different music, albeit inspired by the same story and moments. Ultimately I'm not sure it works, beyond generally showing how disjointed and incapable of communication human beings are. In any

A última vez que estive em *Lear* com Ellen Lauren, ela interpretou Goneril e eu interpretei Albany, e nossas cenas juntos foram realmente a primeira vez que senti todo o espectro do trabalho de Suzuki, porque eu tinha todo o poder pré-linguagem, junto com a poesia. Esta última é algo de que eu realmente senti falta. (Steele, 2022, tradução nossa)⁶⁵

Acho que o teatro precisa encontrar um equilíbrio entre forma e conteúdo, e temo que o trabalho de Suzuki, assim como o de Robert Wilson, esteja muito preocupado com a forma, e assim o argumento que um texto apresenta é muitas vezes perdido. As ideias que Shakespeare está tentando despertar no público sobre velhice, herança, legitimidade, gênero, recebem um tratamento grosseiro e generalizado na obra de Suzuki e perdem sua precisão e muitas vezes também sua profundidade. É um teatro chocante, mas não comovente. (Steele, 2022, tradução nossa).⁶⁶

Um equilíbrio da abordagem entre forma e conteúdo no teatro é fundamental para transmitir, seja as ideias do autor, como Shakespeare, seja as ideias da direção. Esta sincera e generosa entrevista concedida por Kameron nos mostra o ponto de vista do ator ao compartilhar sua perspectiva sobre atuar ao lado de atores que falam idiomas diferentes do seu, abordando a solidão e a dificuldade de comunicação em cena. Essa perceptiva deu profundidade para a pesquisa, apontando para a questão do ator em cena, para a musicalidade do texto, o som da palavra. Ampliou o trabalho, nos dando um contraponto: a musicalidade das vozes e a musicalidade do texto. A questão do ator e a questão do encenador.

O enfoque de Suzuki na exploração da forma e das potencialidades físicas dos atores em detrimento do texto pode parecer sacrificar a profundidade das questões abordadas por Shakespeare, por exemplo. A proposta do diretor, ao conceber uma encenação que mescla textos, vozes e imagens em uma colagem de elementos diversos, resulta em uma representação cênica impactante. Isso proporciona uma fruição da obra de forma direta e crua, a partir da profunda intimidade que o ator tem com o seu idioma transmitindo emoções ao mesmo tempo que informações, transmitindo um sentimento concreto na voz.

case, I believe that's the reason he does it, to show that shared training and vocabulary is more important than the precision of author's argument / poetry. Language separates us, the body unites us.

⁶⁵ The last time I was in *Lear* with Ellen Lauren, she played General and I played Albany, and our scenes together were really the first time I felt the full spectrum of Suzuki's work, because I had all of the pre-language power, together with the poetry. The latter is something I really missed.

⁶⁶ I think the theatre needs to strike a balance between form and content, and I'm afraid Suzuki's work, much like Robert Wilson's, is too concerned with form, and so the argument that a text presents is often lost. The ideas that Shakespeare is trying to wake up in the audience about old age, inheritance, legitimacy, gender, are given a rough, generalized treatment in Suzuki's work and lose their precision and often also their depth. It is shocking theatre, but not moving.

Kameron também aborda a questão da tradução e da justaposição de textos em cena:

O problema é essencialmente de justaposição e fragmentação que começou a entrar em voga com John Cage e depois se tornou todo o movimento pós-dramático. Imagine a obra de Saramago ou Pessoa e os problemas de tradução. Ou o Fado de Misia ou a Bossa Nova de Jobim e Astrid Gilberto. A linguagem é a música. Não é à toa que ouvimos ópera na língua original. Suzuki, quer esmagar a hegemonia da língua, eu entendo, mas ao mesmo tempo ele prega que as culturas locais estão se perdendo nesta era de globalização. Essas ideias são contrárias, é claro. Digo interpretar Shakespeare em inglês, Pessoa em português de Portugal, Jobim em português do Brasil. Esses sons e ritmos criam seus próprios mundos, que são incrivelmente ricos e intrincados, e inspiram milhões de interpretações. Suzuki os esmaga e os coloca de volta juntos, mas eu diria com menos cuidado que Schwitters ou Höch ou Bearden Ernst. etc. É bastante sensacionalista e, em última análise, superficial. Em uma época em que a linguagem está sendo reduzida a piadas e memes do Instagram, eu voto nos poetas. (Steele, 2022, tradução nossa)⁶⁷

Ao investigar o MA, um elemento cultural japonês sobre o qual tratarei no Capítulo 3 a partir da encenação, Okano (2007) apresenta a problemática da tradução no perigo de subverter o significado quando não se tem o devido cuidado, entendendo como texto toda mensagem portadora de sentido. Haroldo de Campos⁶⁸ em seu livro *Ideograma: Lógica Poesia Linguagem* (1986) apresenta o conceito de “transcrição”, que envolve uma recriação da obra original no novo idioma, buscando capturar não apenas o significado, mas também a essência, a sonoridade e o ritmo do texto original e argumenta sobre a natureza da tradução como um ato criativo, que ela não deve ser vista apenas como uma transposição mecânica de palavras de uma língua para outra, mas sim como um processo de reinterpretação. Essa abordagem era especialmente relevante quando se tratava de obras poéticas, em que a forma, o som e o ritmo das palavras eram essenciais para a compreensão completa do texto.

⁶⁷ The problem is essentially one of juxtaposition and fragmentation that started to come into vogue with John Cage and then became the entire post dramatic movement. Imagine the work of Saramago or Pessoa and the problems of translation. Or the Fado of Misia or the Bossa Nova of Jobim and Astrid Gilberto. Language is music. It's not for nothing that we listen to opera in the original language. Suzuki, wants to smash the hegemony of language, I understand, but at the same time he preaches that local cultures are being lost in this age of globalization. These ideas are contrary of course. I say perform Shakespeare in English, Pessoa in Portugal Portuguese, Jobim in Brazilian Portuguese. These sounds and rhythms create their own worlds, which is incredibly rich and intricate, and inspire millions of interpretations. Suzuki smashes them and puts them back together, but I would say with less care that Schwitters or Höch or Bearden Ernst. etc. It's rather sensationalistic, and ultimately shallow. In an age where language is getting reduced to Instagram quips and memes, I vote for the poets.

⁶⁸ Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003) foi poeta, tradutor, ensaísta e professor emérito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Trabalhar a encenação com base no texto ou na materialidade da cena são duas abordagens distintas na criação artística, especialmente no teatro, que podem levar a caminhos bem contrastantes, ambos cheios de poesia. A trajetória de Suzuki, desde seu início, mesmo com a parceria com o dramaturgo Betsuyaku, sempre foi de ter um olhar para as fisicalidades do ator e trabalhar o texto numa composição e colagem cênica, na materialidade da cena, com os artistas explorando elementos visuais, sonoros e físicos dentro da *performance*. Isso aparece na criação de cenários impressionantes, como no caso dos carros amassados em cena em *Greetings I e II* (2021); no uso de figurinos expressivos, como em *Dionysus*; na exploração de técnicas de iluminação e som, como em *Greetings*, em que são utilizados fogos de artifício, contando a história da guerra sem uma palavra. Em como os elementos materiais e sensoriais podem contribuir para a experiência teatral de forma impactante. Por vezes Suzuki combina abordagens do texto na materialidade da cena para criar performances multifacetadas.

Observar essa tensão entre abordagens distintas foi essencial para este estudo. Ter acesso a perspectivas divergentes de artistas com mais de duas décadas de experiência com Suzuki enriqueceu minha análise e proporcionou um equilíbrio ao explorar a complexidade do teatro, que envolve a interação entre texto, linguagem corporal e elementos sensoriais.

Após a análise da abordagem estética do corpo e da voz nas obras *King Lear* e *Dionysus* da SCOT, passamos agora a explorar o conceito de unicidade da voz, destacado nessas produções para criar uma poesia sonora que transcende a semântica e ressoa nos atores e no público.

3.4 A unicidade da voz

A voz é uma expressão única e irrepetível da identidade de um indivíduo. Ela tem uma natural capacidade relacional e é através da voz que os indivíduos expressam não apenas palavras, mas também emoções, afetos e sua própria existência no mundo. No seu trabalho, Cavarero investiga a presença física e singularidade da voz como um aspecto fundamental da experiência humana (Cavarero, 2011, p. 60-65). Nesse contexto, ela lança críticas à filosofia tradicional, que frequentemente subestima a importância da voz em favor do discurso centrado na linguagem escrita ou na transmissão de informações.

Colocar atores de nacionalidades distintas contracenando em sua língua mãe é, para além de uma opção artística, um posicionamento político. Voz, corpo, cultura, comunicando mais que o significado das palavras. Trazer a relação entre voz e palavra uma ressoando a outra, a expressão vocal sem priorizar a semântica é transgredir a primazia do significado sobre o significante.

Em *Dionysus* (1990), assim como em *King Lear* (1984) e outros espetáculos da SCOT, além de toda energia e poesia visual, a existência de atrizes e atores falando suas línguas maternas em cena cria uma poesia sonora que transborda para além do território da semântica e leva-nos a fruir com as vozes em cena, voz/corpo compondo uma história que não está delineada pela palavra. Mesmo tendo uma mesma formação – o treinamento – a individualidade de cada voz pode ser percebida.

Aspectos como individualidade, ressonância e silêncio, são trabalhados em cena e podemos estabelecer relações com o pensamento de Adriana Cavarero, filósofa que em *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal* (2011) enfoca as relações entre voz e palavra, enquanto relação de unicidade, criticando o logocentrismo dominante na história da filosofia ocidental ao qual a voz foi submetida ao deixar em segundo plano sua natureza sonora, encarnada e singular. Tanto Suzuki quanto Cavarero, trazem a questão da expressão da unicidade de cada um, da força da materialidade da voz, de sua natureza corpórea e relacional, o que nos aponta para um caminho de ressonância entre prática e teoria.

Há algo, então, essencial na voz, no ato da fala, que mesmo partindo de um texto, permite a transfiguração da atriz/do ator e o surgimento desta qualidade nomeada como “presença”, capaz de integrar o público em uma vivência intensa e contagiante. A fala traz esse algo primordial da voz, anterior à construção das

palavras, onde o vocal permite o surgimento da unicidade de cada voz. Assim, entende-se como nos espetáculos da SCOT diversas línguas podem estar presentes. Mesmo sem o público ter a compreensão semântica do texto, este é revelado pelas vozes criando uma camada a mais de representação, um entendimento além da semântica, um dos motivos que torna seus espetáculos tão hipnotizantes.

A noção de que a mudança interna, que ocorre na atriz/no ator e se manifesta no drama, como observa Suzuki, é revelada pelo corpo e pela fala, ou seja, pelo corpo e pela voz que se expande para o espaço, encontra ressonância no conceito de unicidade apresentado por Adriana Cavarero. Para a filósofa, “a voz é o equivalente daquilo que a pessoa única possui de mais escondido e verdadeiro” (Cavarero, 2011, p. 18). Essa diversidade repousa na singularidade de cada corpo e a combinação das palavras não é “indício suficiente da unicidade de quem fala. A voz de quem fala é, pelo contrário, sempre diversa de todas as outras vozes [...]” (Cavarero, 2011, p.18). Essa voz que ressoa e que é capaz de instaurar uma atmosfera diversa da cotidiana, trazendo a presença daquele que fala e revelando uma verdade, ainda que fictícia como no teatro, é um fato que repousa no elemento vocálico. Diferentemente de verdades postas pela razão, comenta Cavarero, a “verdade do vocálico”, longe de ser abstrata, proclama a unicidade de quem fala.

A questão da unicidade da voz é ressaltada ao observar que “o âmbito da voz é intrinsecamente mais amplo do que o da palavra” (Cavarero, 2011, p. 28). Na presença da voz, as palavras perdem significado e soam como ruídos quando não estão integradas a ela. A voz, por si só, carrega um sentido intrínseco e não é apenas um veículo; quando dissociada da voz, a palavra perde sua potência e significado.

Da unicidade da voz, que transcende o significado das palavras e cria uma poesia sonora, avançamos para o estudo do espaço sonoro e das ressonâncias, imersos em atmosferas sônicas. Neste contexto, exploraremos a conexão entre a voz e o espaço, em uma dimensão estética para além das limitações do corpo e da linguagem.

3.5 Espaço sonoro e ressonâncias

Ao reconhecer que somos seres moldados por nossa cultura, nossa história pessoal e nossas experiências, e que cada marca deixada em nosso corpo é uma narrativa – um registro daquilo que vivemos e aprendemos ao longo de nossas vidas –, e, ainda, que isso se manifesta não apenas em nossa voz, mas também em nossa maneira única de nos expressarmos e nos relacionarmos com o mundo, nos leva a perceber que atuar não se limita apenas à emoção, movimento ou ações visíveis, mas também abrange um nível fundamental: as sensações básicas do corpo, onde todas essas experiências e vivências se manifestam de maneira intrínseca (Oida, 2007, p. 49-51).

Considerando que os sons são especialmente capazes de gerar atmosferas, a voz em sua materialidade sonora conduz à percepção de que há possíveis atmosferas geradas por ela. São atmosferas específicas e características de cada voz. A percepção desta atmosfera gerada pela voz ocorre não apenas pela audição, mas também através de uma participação afetiva, por uma espécie de contágio, como se fôssemos envolvidos pela atmosfera, pelo caráter emprestado ao espaço pela voz, algo que ocorre principalmente através da ressonância. Portanto, atmosfera e ressonância se relacionam intimamente com os espaços.

A voz ressoa no espaço, nos objetos, no entorno... Mas primeiramente, nossa voz ressoa em nós mesmos. Sua existência e projeção ocorrem através do fenômeno da ressonância. Nosso corpo, nossos ossos, nossos espaços internos compõem este corpo de ressonância. Podemos senti-la vibrar em cada parte de nosso corpo. A absoluta dependência da voz em relação ao corpo que a gera manifesta-se assim por ser ele seu primeiro e fundamental corpo de ressonância, sem o qual nenhuma voz se faria ouvir. (Storolli, 2009, p. 159)

Essa instauração de um espaço sonoro através das vozes e ressonâncias, falas e silêncios que geram a possibilidade de afetar o outro é também perceptível na prática e nos espetáculos de Suzuki, algo que possibilita a inclusão concomitante de línguas diversas, de pausas cheias de presença. A voz que não só comunica, mas também cria um espaço sonoro, não se reduz a um evento no tempo, mas é também um evento no espaço. O artigo *Voices in resonance: the sound space of experimentation* (2018) de Wânia Storolli, traz reflexões sobre a relação da voz com os espaços internos e externos, ressonância e eco.

o som produzido pela ação vocal ressoa, bate nas paredes, ecoa, e ao ser refletido expande seus limites. Os “espaços de ressonância”, “espaços sonoros”, “espaços de eco”, como coloca Kolesch, interpõem-se, sobrepõem-se e constituem o local onde o falar, o cantar e o ouvir têm lugar privilegiado. (Storolli, 2018, p. 54)

A voz é uma potência criativa que envolve a audição, gerando um halo de comunicação, soando e ressoando nos corpos e objetos, gerando novos espaços, transbordando limites e viabilizando a criação artística. A voz ultrapassa os limites do próprio corpo.

À dimensão estética da voz pertence sua espacialidade, que compreende o espaço do corpo (tanto daquele que fala como daquele que escuta), assim como inclui os espaços nos quais estes corpos agem e nos quais as vozes soam, os espaços reais e imaginários, espaços próprios e conhecidos assim como espaços estranhos e desconhecidos, abrangendo ainda o aspecto social destes espaços. (Kolesch, 2004 *apud* Storolli, 2018, p. 54)

A voz ressoa no corpo, no ambiente e no outro, exercendo influência direta sobre nossas experiências. Seja em um espaço físico, uma obra de arte, um evento ou até mesmo na atmosfera criada por sons, a voz é percebida pelos nossos sentidos e tem o poder de moldar nossas vivências, e com sua capacidade vibrante, possui o extraordinário poder de desencadear efeitos profundos em nossa percepção criando atmosferas emocionais. A experiência estética não é apenas sobre elementos visuais, mas também envolve a experiência sensorial e emocional “Corpos e vozes entram em ressonância, interagindo e levando os *performers* a uma experiência conjunta” (Storolli, 2009, p. 66).

A importância dos intervalos entre os elementos na nossa expressão e comunicação, como Antonin Artaud (1999, p. 79) destacou ao escrever que “Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível”, enfatiza que os sentimentos genuínos frequentemente evocam uma sensação de vazio, algo que a linguagem clara muitas vezes tenta preencher, mas ao fazê-lo, suprime a poesia do pensamento. Esses intervalos, o vazio e o silêncio que geram reverberação e ressonância, são essenciais, pois permitem que os efeitos de um estímulo persistam e se propaguem, influenciando nossa percepção contínua, conforme ressaltado por Artaud (1999, p. 79). É nessa interação entre as palavras, os silêncios e os espaços vazios que a verdadeira profundidade da comunicação e da expressão humana é revelada.

Outra linha divisória separa a voz do silêncio. A ausência de vozes e sons é difícil de suportar; o silêncio completo é imediatamente estranho, é como a morte, enquanto a voz é o primeiro sinal de vida. E essa divisão, aquela entre a voz e o silêncio, é talvez mais ilusória do que parece - nem todas as vozes são ouvidas, e talvez as mais intrusivas e convincentes são as vozes não ouvidas, e a coisa mais ensurdecadora pode ser o silêncio. No isolamento, na solidão, em completa solidão, longe da multidão enlouquecida, não estamos simplesmente livres da voz - pode ser que seja aí que surge outro tipo de voz, mais intrusiva e convincente do que o costumeiro: a voz interna, uma voz que não pode ser silenciada. (Dolar, 2006, p.14)

Os espetáculos da SCOT, ao proporcionar uma dimensão sonora e espacial única, exploram como as vozes interagem com o espaço físico e imaginário, como ressoam no ambiente e como se relacionam com a experiência sensorial dos ouvintes. Suzuki enfatiza a importância da percepção sensorial e do corpo.

A expressão no teatro não consiste apenas em movimentos de dança do corpo. O que faz o teatro teatral envolve todas as variações do corpo ao falar. Eu tentei examinar de perto todas as posturas usadas na vida cotidiana de uma pessoa, particularmente quando falamos. As palavras que falamos realmente influenciam nossa situação física, mas há um número limitado de situações básicas que podem ser observadas em um número finito de combinações. O primeiro dever do ator contemporâneo é objetivar essas situações corporais, determinar o contexto emocional que as palavras criarão sob cada conjunto de circunstâncias e, então, ter consciência dessas relações. (Suzuki, 2015, p. 75, tradução nossa).⁶⁹

No contexto das atmosferas sonoras e ressonantes, torna-se evidente como a voz transcende as fronteiras do plano material, entrelaçando-se profundamente com o domínio subjetivo. Ela não apenas ecoa no espaço físico, mas também na experiência sensorial e emocional da plateia. É nos intervalos, no vazio e no silêncio que essa intraduzibilidade encontra espaço para reverberar e criar ressonância, nos momentos de pausa e silêncio que permitem que os efeitos de um estímulo persistam e se propaguem, influenciando nossa percepção contínua. Esse entendimento não está limitado ao âmbito físico, mas se estende à dimensão subjetiva, à experiência e à interação entre o corpo, a voz e o espaço. No capítulo 3, este tema será desenvolvido através do elemento cultural MA, estabelecendo uma ponte intrincada com a ressonância deste capítulo.

⁶⁹ Expression in the theatre does not merely consist of dance-like motions of the body. What makes the theatre theatrical involves all the variations of the body when speaking. I have attempted to examine closely all the postures used in a person's daily life, particularly when speaking. The words that we speak truly influence our physical situation, but there are a limited number of basic situations that can be observed in a finite number of combinations. The contemporary actor's first duty is to objectify those bodily situations, determine the emotional context that words will create under each set of circumstances, and then be conscious of these relationships.

4 O ENTRE-ESPAÇO DAS PAUSAS, DOS SILÊNCIOS E ESPAÇOS VAZIOS

“響 = hibiki → ressonância, eco

*The sound of wind from your homeland echoes in your heart*⁷⁰

Morar no Japão por um período determinado foi uma decisão tomada em setembro de 2016. No entanto, a concretização dessa escolha exigiu quase um ano de dedicação para concluir uma série de tarefas relacionadas ao meu trabalho teatral: finalizar a montagem de um espetáculo em andamento; cumprir uma agenda de apresentações, a prestação de contas e coordenação da produção do espaço teatral que dividia com outros artistas; e passar a produção do repertório dos espetáculos do meu grupo. Em paralelo a esses compromissos profissionais, havia questões pessoais que também demandavam minha atenção: vender o meu carro, desfazer-me do meu apartamento e ajudar nos cuidados à minha irmã que passava por tratamento médico. Estava vivendo em um ritmo frenético no Brasil, cumprindo várias tarefas e me desdobrando em múltiplas responsabilidades. Decidir interromper essas atividades gerou uma série de outros trabalhos que precisavam ser finalizados antes que pudesse começar essa nova etapa da minha vida.

Levei cerca de 48 horas da porta da minha casa no Brasil até a porta da minha nova residência no Japão. Cheguei no dia 30 de agosto de 2017. Costumava dizer que meu corpo fez o percurso de avião e minha alma o estava fazendo a pé. Sentia um descompasso entre eles e, enquanto as duas partes não se encontravam, fui vivendo num lugar a que não sabia dar nome. Lembro-me da quietude das ruas dos bairros distantes do centro urbano, sem o som de conversas, barulho de construção, de crianças brincando; não reconhecia aquela paisagem sonora e isso me gerava um prazer e um incômodo ao mesmo tempo. Era um silêncio ensurdecedor. Silêncio nos gestos, nas expressões e nas relações entre as pessoas.

Eu, que havia abandonado uma rotina intensa no Brasil, cheguei a um Japão ainda por descobrir. Teria que construir a minha identidade nesse novo lugar. O Japão não encontrava ressonância em mim. O Brasil ainda ecoava no meu ouvido, no meu corpo, no meu paladar, nos meus olhos, no meu olfato. Existia uma lacuna em mim.

⁷⁰ “O som do vento de sua terra ecoa em seu coração” (tradução nossa). Frase num guardanapo que ganhei de um cozinheiro em um restaurante de *ramen* de Tóquio.

4.1 MA: Uma Nova Perspectiva

*“Em todas as partes usamos MA, o conceito de Duração = Chronos + MA (時間);
Espaço = Vazio + MA (空間); ser humano = Pessoa + MA (人間)”*
(Isozaki, 2017, tradução nossa)

Esses vazios e silêncios ganharam um significado singular ao longo dos anos no Japão. Fui aprendendo uma forma nova de olhar para esse momento. O dia a dia não se limitou apenas a preencher os vazios, foi necessário também aprender a existir no entre-espço.

Culturas diferentes têm formas únicas de se expressar, palavras intraduzíveis que revelam vivências e emoções. No Japão existe o MA 間, um ideograma que representa vazio, pausa, entre-espço, duração, ligação, conexão, silêncio, ressonância, entre outros significados.

Michiko Okano faz um estudo profundo sobre o MA em vários aspectos e contextos artísticos, e destaca que ele faz parte de uma lógica coordenada por relações – não se apresenta como um conceito, mas como um *modus operandi* vivo no cotidiano dos japoneses –, e também enfatiza que é possível identificá-lo na arte do Ocidente também (Okano, 2012, p. 31). Esse significado se distancia do nosso modo de percepção dual de vazio como ausência ou falta. O MA 間, como descreve Christine Greiner no prefácio do livro MA No entre-espço da arte e comunicação no Japão (2012), resiste a ser algo e existe como possibilidade, algo que está entre e tem uma aptidão infinita para a ação. Um espço aberto para ser preenchido.

Para começar a compreender o MA 間, é necessário explorar a sua escrita, já que a língua japonesa tem uma estrutura gramatical bem distinta da portuguesa. Para adquirir um entendimento adequado, é necessário nos desvencilharmos dos padrões linguísticos a que estamos habituados, um processo de desapego da nossa própria linguagem, a fim de mergulhar nas peculiaridades e nuances da língua japonesa.

Na escrita japonesa utilizamos 2 silabários: o *hiragana* e o *katakana*, e um sistema de ideogramas: os *kanjis*, divididos em *kanjis* pictográficos, que representam objetos e fenômenos do cotidiano: Fogo = 火, Água = 水, Sol = 日, Portão = 門, Orelha = 耳, Pessoa = 人 e *kanjis* ideográficos que representam o abstrato, sentimentos e ideias: Escutar = 聞, Ser humano = 人間. O *kanji* MA間 é representado pela junção

dos ideogramas de Portão = 門 e Sol = 日. A partir dessa composição, podemos começar a compreender a ideia que ele transmite.

A compreensão do MA間, como aponta Michiko Okano, é algo quase impossível, pois ele não é um conceito, mas um elemento cultural, e para nos aproximarmos de uma compreensão mais profunda é necessário embarcar em uma jornada que envolve tanto o pensamento quanto a experiência sensorial.

Seja ao presenciar qualquer arte tradicional japonesa – como a cerimônia do chá, o *ikebana*, as artes marciais –; ou ao assistir aos espetáculos de Suzuki, teatro *Nô* e *Kabuki*; ou ainda ao observar a arquitetura, a música, a literatura, e até, na vida cotidiana, as relações entre as pessoas e o seu modo de se expressar, podemos tentar percebê-lo, buscar senti-lo e talvez começar não a entendê-lo, mas a identificá-lo como um elemento profundamente enraizado na sensibilidade, gravado pela cultura em seus corpos.

Através de exemplos concretos sobre o MA間 num espaço físico “vazio” acerca do que ele representa, a pesquisadora traz a noção ancestral do *himorogi* na religião xintoísta:

A noção do Ma é muito antiga e remonta ao espaço vazio, demarcado por quatro pilastras, destinado à conexão com o divino. O vocábulo, porém, começou a ser empregado somente no século XII e a sua ampla utilização ocorreu a partir do final do século XVI e início do XVII. A existência do Ma restringiu-se ao sistema cultural nipônico até 1978. [...]

Himorogi é apresentado como um espaço sagrado de conexão com o divino e do ato de espera de chegada deste, que acentua a característica da inseparabilidade entre espaço e tempo nessa compreensão mitológica do Ma. Outro fator importante é a temporária existência da estrutura de recepção da deidade, sendo a impermanência uma das suas características. (Okano, 2007, p. 13, 43)

Quando entrei em contato com a pesquisa de Michiko Okano, isso guiou meu olhar: busquei visitar os lugares que ela mencionou em sua tese com o objetivo de dar corpo ao MA 間 através da percepção sensorial. Como eu estava morando em Nagoya, que está estrategicamente localizada perto dos pontos chave mencionados por ela, conduzi essa pesquisa *in loco*, começando pela exploração desses espaços. Tive a oportunidade de visitar o Santuário de ISE, a ilha de Naoshima e os jardins zen em Kyoto, além de assistir às apresentações de teatro *Nô*, de *Kabuki* e do repertório do Suzuki.

Figura 34 a - Santuário de ISE. *Himorogi* ⁷¹ Figura 34b - Santuário de ISE.



Foto da autora

O encontro com o MA間 foi um ponto de partida para uma jornada de reflexões que resultou nesta pesquisa. A partir desse conhecimento uma série de sensações encontrou um nome. Reconhecer e nomear um sentimento ou um conceito, é uma forma de organizar o mundo ao nosso redor, fundamental na comunicação entre as pessoas e na estruturação de conhecimentos e experiências na nossa mente. Ao dar nome, abrimos a possibilidade de compreender, refletir sobre sua existência e identificar esse elemento em suas diversas formas, olhar para o que já existe.

Conforme minha alma, viajando a pé, se aproximava do Japão, a pesquisa começava a nascer. A escrita deste mestrado passou a ser construída como um resultado dessa trajetória.

4.2 Percorrendo entre-espços: Os Caminhos que nos preparam

Antes da minha experiência no Japão, minha vida artística era repleta de apresentações. Atuava tanto como atriz quanto como produtora no interior de São Paulo, e mesmo que os espetáculos acontecessem no período da tarde ou da noite, meu dia inteiro era dedicado a eles. Preparava o figurino, fazia contatos com artistas e técnicos, com o local da apresentação, organizava o transporte do cenário e repassava minhas falas. Estava imersa nas tarefas práticas, mas também “caminhando” para a performance, entrando na atmosfera da peça.

⁷¹ Lugar sagrado de manifestação divina.

À medida que o momento de entrar em cena se aproximava, já vestida com o figurino, adereços e maquiagem, fazia meu aquecimento e ouvia o murmúrio, as músicas de espera, sentia as pessoas adentrando o teatro e ficava à espera do momento compartilhado com o público. Era um caminho que eu percorria, em direção à história que iria contar e ao personagem que iria interpretar. Um ritual essencial que eu realizava para que a apresentação acontecesse e para que o espetáculo ganhasse vida dentro de mim.

Esse “caminho” me preparava para chegar até o momento da apresentação, e quando, por algum motivo, não conseguia estar presente em todas as etapas, sentia a necessidade de me aquecer mais, demorava mais tempo para estar pronta. Adquiri esse aprendizado com a experiência de muitas apresentações e a cultura japonesa nomeou esse espaço-tempo de fronteira: MA 間.

Eu trilhava esse caminho subjetivo enquanto o público seguia uma trajetória concreta em direção ao teatro, liberando-se das preocupações do cotidiano para se entregar àquela experiência. No Japão, há uma profunda consciência da importância de se preparar para um encontro ou um novo lugar, uma preocupação em aguçar as sensibilidades nesse entre-espaço, mantendo o caminhante aberto ao ambiente e ao momento presente. São chamados jardins de transição, locais de passagens.

A cultura japonesa, como já reiteramos, determina uma organização espaço-temporal que estabelece uma zona intervalar ambígua. Essa passagem pode ser analisada como espaço-tempo de fronteira, que concebe um sistema de elaboração intervalar “adaptativa”, no que se refere à mudança de um ambiente a outro, em que se estabelece uma “área de transição”, conforme Itoh, ou uma espacialidade Ma.

Esse fato é perfeitamente visível quando se considera a espacialidade MA como um tempo de transição que tem a finalidade de obter uma acomodação progressiva do corpo para a introdução do novo. Cria-se, nesse caso, uma tensão entre o espaço e o tempo: o espaço percorrido corresponde ao tempo que se leva para o deslocamento de um lugar a outro, embora a sua apresentação seja predominantemente espacialidade. Tal tensão gera, por sua vez, um estado propício para o estabelecimento de um rito, expresso, por exemplo, no Santuário de Ise. (Okano, 2007, p. 87)

Durante os quase 4 anos que morei no Japão, tive a oportunidade de visitar o vilarejo de Toga em oito ocasiões distintas, percorrendo essa trajetória em diferentes meios de transporte. Essas viagens ocorreram tanto no intenso inverno, com neve cobrindo as paisagens, quanto no alto verão do Japão. Desde o planejamento da viagem, cada experiência proporcionou uma jornada única e envolvente. Chegar ao Toga Art Park não é uma tarefa fácil, esse espaço-tempo de transição, desde a minha

casa em Nagoya até chegar lá tinha o poder de preparar tanto o corpo quanto a alma. Em alguns momentos, acalmava a ansiedade, trazendo uma sensação de tranquilidade, e em outros criava uma expectativa, preparando-me para o que estava por vir.

O transporte público oferece apenas dois horários durante o dia, o que significa que, a partir de qualquer centro urbano, será necessário fazer pelo menos três trocas de transporte: metrô, trem e ônibus. Embora a distância possa ser percorrida em cerca de 2 horas e meia por carro a partir de Tóquio, é importante destacar que de qualquer jeito esse trajeto é repleto de uma beleza quase cênica. Seja de carro, trem ou ônibus, a viagem até as montanhas de Toyama oferece uma experiência visualmente deslumbrante que proporciona uma sensação de meditação e preparação interior.

Figura 35 - Estação de Nagoya do dia 21 de julho de 2019



Foto da autora

Na imagem acima, capturei o início do caminho em direção ao vilarejo de Toga. Era um domingo, dia 21 de julho de 2019, e iria embarcar no trem às 12h48 com destino a Toyama. Essa imagem carrega vários significados: a pontualidade característica dos horários dos trens no Japão, a impecável limpeza da estação, os *kanjis* e, acima de tudo, marca minha jornada junto à SCOT.

Figura 36 - Região de Takayama do dia 21 de julho de 2019

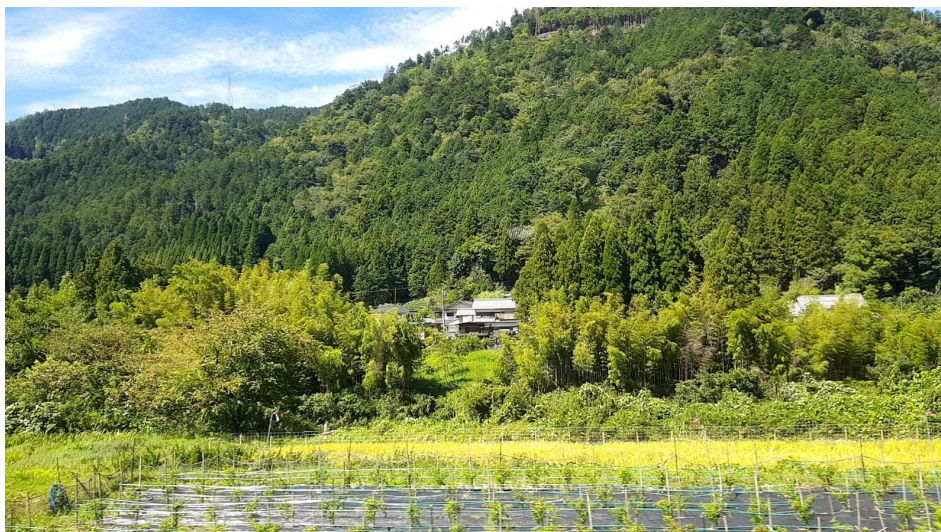


Foto da autora

A paisagem ia se transformando através da janela: campos de arroz, montanhas, rios, trilhos de trem. Isso somado à diferença da temperatura criava uma atmosfera e compunha esse espaço de fronteira.

Figura 37 - Região de Toyama do dia 21 de julho de 2019



Foto da autora

Na Estação Etchuo-Yatsuo, troquei o trem por um ônibus, onde encontrei outros participantes vindos de várias partes do mundo, cada um com sua língua materna gerando uma música diferente da que estava acostumada a ouvir no Japão: tinha ali um acorde dissonante agora. Partimos em direção ao nosso destino, e chegamos

pontualmente às 17h59. Foram exatas 5 horas e 11 minutos de viagem, e isso apenas para mim, que já estava no Japão.

A nossa recepção foi feita por integrantes da SCOT, que nos esperavam no ponto de ônibus em frente a uma pequena ponte, próximo à placa de madeira na entrada do Toga Art Park (foto abaixo). Eu me lembro de estarem presentes Aki Sato-Johnson, uma das principais atrizes dos espetáculos da SCOT, Kameron Steele, ator e diretor norte-americano, integrante da SCOT – os dois seriam nosso contato desde o início e seriam responsáveis pelo treinamento e pelos 39 participantes durante as duas semanas –, e também a produtora Yoshie Shigemasa, a atriz Marie Shin e outros artistas com quem tive pouco contato e cujos nomes acabei não guardando.

De forma muito organizada, precisa e atenciosa, cada detalhe foi cuidadosamente preparado para garantir a melhor experiência durante os 15 dias que passaríamos ali. Desde a alimentação até a hospedagem, tudo foi pensado para proporcionar uma imersão completa.

Figura 38 - Entrada do Toga Art Park no verão de 2019



Foto da autora

Recebemos uma pasta com todas as informações de que iríamos precisar: contato dos participantes, mapa do parque, cronograma das atividades com os horários do treinamento, alimentação, descanso e ensaios, as regras das nossas acomodações, um envelope com a chave do quarto, um folheto sobre o lugar, um tabi – meia branca bifurcada tradicional japonesa para ser utilizada no treinamento –, um

programa sobre o Teatro Olímpico que aconteceria logo após o Suzuki Toga Summer Camp 2019, além de alguns textos sobre a filosofia e o teatro de Tadashi Suzuki.

Figura 39 - Materiais entregues no início do Programa de 2019



Fonte: Staley (2019)

Fomos conduzidos ao dormitório para conhecer nossos quartos e deixar nossas malas. O ambiente conta com uma estrutura completa que inclui cozinha, lavanderia, quartos, banheiros e uma sala de banho tradicional, própria da cultura japonesa. Uma característica desses dormitórios é que todos eles ficam de frente para o rio, proporcionando uma vista tranquila e serena aos seus ocupantes.

Em Toga, existem várias construções designadas como dormitórios destinados aos participantes dos treinamentos, festivais e eventos promovidos pela SCOT e pelo Parque, como o SCOT Summer Season, Theatre Olympics e Suzuki Toga Summer Camp. Esses dormitórios são cuidadosamente preparados para acomodar os visitantes, garantindo conforto e praticidade.

Figura 40 - Dormitório do Toga Art Park



Foto da autora

Cada participante ficou hospedado num quarto individual com banheiro privativo, além de um aquecedor para garantir o conforto térmico. As roupas de cama e banho são fornecidas, proporcionando praticidade aos hóspedes. Mesmo no verão as noites em Toga costumam ser frescas, portanto, o ambiente é preparado para garantir o aconchego em todas as estações do ano.

Figura 41 - Interior do Dormitório



Foto da autora

Foram disponibilizados dormitórios distintos para homens e mulheres, e havia uma regra explícita que determinava o respeito por essa divisão. Após nos acomodarmos rapidamente, recebemos as regras locais. Fomos informados de que seria nossa responsabilidade manter a limpeza diária dos quartos, além de compartilhar a responsabilidade de limpar as áreas comuns, conforme a tradição cultural japonesa. Essa conduta ressalta a importância da colaboração e do senso de responsabilidade de todos em relação ao espaço público e privado.

Essa prática de responsabilidade pela limpeza não é exclusiva da SCOT, mas uma tradição comum em todas as escolas no Japão. Em Nagoya, eu frequentava aulas de japonês e de ioga, e era parte da rotina que todos os alunos fizessem a limpeza do seu material e local após as aulas, mantendo o espaço limpo e organizado, preservando o ambiente para o próximo grupo. Um gesto de respeito e cuidado mútuo.

Figura 42 - Caminho do Dormitório até a Sala de Ensaio (*Kuryokan*)



Foto da autora

Os caminhos que nos levam do dormitório até o refeitório, da sala de ensaio aos teatros, estão envoltos pela natureza. À nossa direita, temos o rio que compõe a paisagem visual e sonora ao ambiente. Essa integração harmoniosa com a natureza proporciona uma experiência única durante nossos deslocamentos, tornando cada trajeto uma oportunidade de contemplar a beleza natural ao nosso redor.

Figura 43 - Área do Toga Art Park próximo à Sala de Ensaio (*Kuryokan*)



Foto da autora

Depois de uns 10 a 15 minutos de caminhada a partir dos dormitórios, começamos a avistar o Blackbox theatre, que chamávamos de *Kuryokan*. Ao chegar, no *hall* de entrada, existe um lugar reservado para tirar os nossos sapatos e deixá-los num armário logo à frente. Um espaço que medeia o interior e o exterior, com o piso rebaixado, que já fazia parte do *kuryokan*, mas como um entre-lugar para a sala de espera do teatro com um tapete e vários bancos. Como descrito por Michiko Okano, esse espaço é chamado de *genkan*, uma zona intervalar, um espaço de transição entre exterior e interior da casa, que intermedeia os espaços público e privado acompanhado pela ação de tirar os calçados para entrar no interior da residência. (Okano, 2012, p. 85)

Figura 44 - Hall de entrada do Centro de intercâmbio criativo(*Kuryokan*)



Fonte: Staley (2019)

Fomos recepcionados pela produtora Yoshie Shigemasa, que nos forneceu uma explicação detalhada sobre o cronograma do programa e nos apresentou aos membros da equipe de administração do Parque, bem como a cada um dos cozinheiros, cozinheiras e demais pessoas responsáveis por cuidar da nossa alimentação durante os próximos 15 dias.

Figura 45 - Cronograma de atividades de 2019

<i>Suzuki Method of Actor Training Summer Program 2019</i>	
Daily Schedule (July 21 – Aug. 4)	
By July 21 (Sun.)	Participants arrive in Toga
July 22 (Mon.) – Aug. 3 (Sat.)	
8:30-9:30	Breakfast (Koryukan Cafeteria)
10:10	Rehearsal Room opens
10:30-12:15	Training Session (Koryukan Rehearsal Room)
13:00-14:00	Lunch (Koryukan Cafeteria)
14:40	Rehearsal Room opens
15:00-16:45	Training Session (Koryukan Rehearsal Room)
18:00-19:00	Dinner (Koryukan Cafeteria)
19:00-21:00	Individual rehearsal (Koryukan White Room). Other events such as screenings and discussion may also take place during this period.
21:00-	Option to observe rehearsals in Open Air Theatre (to be announced)
24:00	Lights out, quiet time
Aug. 4 (Sun.)	Participants depart Toga

Foto da autora

Shigemasa também nos orientou sobre a conduta a ser seguida no refeitório, enfatizando a importância de cada um ser responsável pela bandeja e pela limpeza da mesa após as refeições. Confesso que, como já estava morando no Japão há quase dois anos, me pareceu muito orgânico seguir aquelas regras de convivência, desde tirar os sapatos até ser responsável pelo espaço.

Nosso corpo pode se adaptar aos costumes e práticas culturais que adquirimos ao longo do tempo. Hoje, de volta ao Brasil há 2 anos, adotei o hábito de tirar os sapatos em casa. Ele se tornou uma parte natural da minha rotina diária e sinto um incômodo físico quando não o realizo. Meu corpo se habituou a esse costume.

Após todas as apresentações, demos início ao jantar, enquanto compartilhávamos experiências e expectativas entre os participantes. A conversa fluía em inglês, com sotaques de diferentes partes do mundo. De forma muito educada,

mas nada sugestiva, fomos aconselhados a descansar e ir em direção aos dormitórios para estarmos preparados para o intenso dia que nos aguardava.

No dia 22 de julho de 2019, o primeiro dia oficial de treinamento, nos foram apresentadas as facilidades do Toga Art Park e estruturas da SCOT. Caminhamos por toda a área no período da manhã, visitando cada espaço teatral.

Figura 46 - Mapa simplificado dos teatros e espaço Toga Art Park

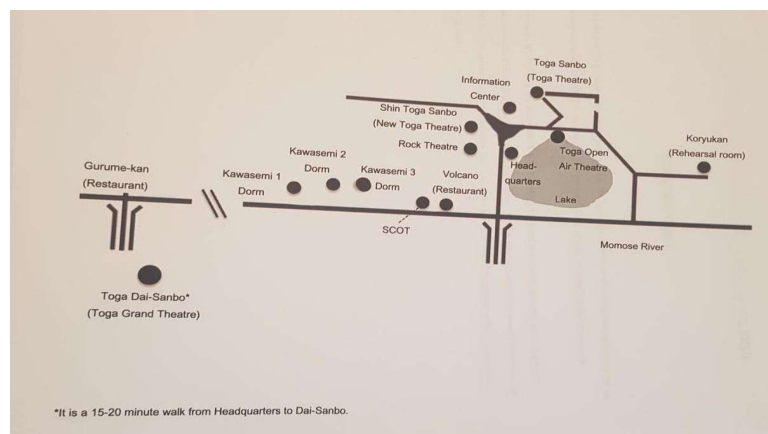


Foto da autora

Dentro do Toga Art Park, existe um caminho a percorrer entre um espaço e outro. Conforme a figura abaixo, do dormitório (O) até o refeitório e Sala de treinamento (F) são aproximadamente 15 minutos a pé.

Figura 47 - Vista panorâmica do Toga Art Park⁷²



Fonte: SCOT Suzuki Company of Toga (2009)

⁷² A – Escritório B - Toga Sanbo C - New Toga Sanbo D - Rock Theatre
E - Open Air Theatre F - Blackbox Theatre G -Studio H - Restaurante Volcano
I - Workshop J e K - Guest house L~Q - Dormitórios R - Informações

No período da tarde, seguindo estritamente o horário estabelecido, como parte de um ritual, realizamos uma breve apresentação entre os participantes para, em seguida, cada participante se apresentar ao Suzuki. Éramos muitos e praticamente todos estavam ali pela segunda vez. Dando início ao primeiro dia, foi-nos passada o exercício chamado de *Stomping*, seguido do exercício *Presley*, ambos a serem detalhados mais à frente. O primeiro dia foi finalizado com um jantar e logo fomos descansar, preparando-nos para a agenda dos dias subsequentes, repleta de treinamentos, estudos, debates e observação de ensaios.

É importante ressaltar que há sempre uma preparação e organização meticulosa antes de cada atividade. Para a nossa chegada, não foi diferente. Esse período de recepção e adaptação, incluindo as apresentações das estruturas, funcionários e regras, é cuidadosamente respeitado, permitindo a nossa adaptação ao ambiente e integração ao programa.

O processo é muito valorizado no Japão. É tão importante quanto o fim. Esse início se faz necessário para que nosso corpo se sinta à vontade nesse novo espaço. Decidi descrever todo o caminho até aqui para trazer você, leitor, junto comigo, até o ponto de tratar o treinamento e os espetáculos.

Este relato é permeado pela minha visão como artista brasileira e pela forma como o teatro de Tadashi Suzuki ressoou em meu ser. Acredito que seu impacto decorre da intensa preparação, da atmosfera singular que envolve tanto o treinamento quanto as apresentações, e do empenho de cada artista envolvido. Explorar a estrutura, a filosofia e até mesmo o espaço intermediário que nos trouxe até este ponto é fundamental para o desenvolvimento do que almejo transmitir.

4.3 A Dimensão do Espaço-Tempo no Treinamento

Otsukaresama deshita.

お疲れ様でした。

おつかれさまでした。

Em 2019 fiz toda essa trajetória para participar do Suzuki Training Summer Camp sobre o Método Suzuki de Treinamento de Atores que foi conduzido por Kameron Steele e Aki Sato-Johnson, com a presença de outras atrizes e atores da SCOT em dias alternados. Ao mesmo tempo, o diretor Tadashi Suzuki dava direcionamentos no início e final das sessões e nas rodas de conversa, que serviam para discutir questões específicas do trabalho diário, bem como abordar temas relacionados ao treinamento, à filosofia da SCOT e ao fazer teatral de forma abrangente.

A didática é bastante gentil, com instruções objetivas e priorizando o aprendizado por meio de exemplos práticos. As correções das posições são feitas de forma física, com um dos atores da SCOT colocando suas mãos nas partes do corpo do participante que precisam relaxar ou se ajustar para alcançar a execução correta ou simplesmente se posicionando ao lado do participante e executando os movimentos, permitindo que seu corpo assimile a posição empiricamente. O objetivo é ampliar a consciência do movimento em relação ao grupo e ao próprio corpo.

Na maioria dos exercícios, o grupo é dividido em dois, pois a observação é essencial para o aprendizado. Se eu tenho alguma dúvida, antes de verbalizar, observo o meu corpo, observo o grupo e absorvo o que eles estão fazendo.

A expressão que mencionei na epígrafe do subcapítulo, *otsukare sama deshita*, traduz-se como “obrigada pelo seu trabalho duro”. Uma frase comumente utilizada no dia a dia pelos japoneses. Uma percepção que tive sobre a cultura japonesa é a valorização dos detalhes e o esforço máximo empregado na resolução de pequenos problemas. Mesmo nas tarefas mais simples, como embrulhar um presente, é evidente o cuidado e a busca pela perfeição. Essa expressão era utilizada no início e fim do dia durante o programa e encapsulam o espírito de uma das características que, na minha opinião, refletem a cultura japonesa e também estabelecem a tônica do treinamento.

No segundo dia, 23 de julho de 2019, cumprimos rigorosamente o horário estabelecido: café da manhã das 8h30 às 9h30 e, às 10h10, todos reunidos em frente à porta, aguardando o chamado do Kameron: “The space is open”.

Figura 48 - Espaço em frente a sala de treinamento.



Fonte: Pessoa (2019)

Dentro do espaço, uma sala preta vazia e plena de possibilidades, preparada com os objetos necessários para o trabalho: nos cantos os equipamentos de som, luz e os aquecedores; ao fundo uma coxia e à frente uma simples arquibancada. Ao lado direito da arquibancada, uma mesa de som e luz. Ali iniciávamos um alongamento livre, porém imersos em profunda concentração. À medida que o tempo avançava, uma sensação familiar se instalava: aquela mesma tensão que experimento nos momentos que antecedem uma apresentação teatral. Era como estar nos bastidores, na coxia, em silêncio, segundos antes de entrar em cena.

Na sala de trabalho não entrava celular, água ou quem não estivesse disponível para treinar, a menos que fosse autorizado pelo Suzuki. Eram 2 horas de trabalho intenso e concentrado no período da manhã, mais 2 horas no período da tarde, em que às vezes acontecia um intervalo de exatos 5 minutos para banheiro e água. Éramos orientados a manter a energia, a não esvaziar e perder o trabalho, mas de alguma forma já existia um acordo silencioso entre os participantes no qual quebrar esse pacto com qualquer comentário seria como profanar um momento sagrado.

Pontualmente às 10h30, Suzuki entrava na sala, trazendo consigo uma aura de autoridade e inspiração. A porta era fechada, marcando o início de uma jornada

intensa de treinamento que começava imediatamente com o comando do Suzuki: “*stomping*”. Os participantes prontamente se posicionavam respondendo ao chamado da música que conduzia o início desse exercício por exatos 2 minutos e 50 segundos, entregando-se com a total intensidade e energia que o Método Suzuki exige.

A seguir, apresento a descrição de alguns exercícios do método gerando reflexões acerca do elemento cultural MA, tanto para quem executa quanto para quem observa. Para exemplificar e criar uma visualização e maior dimensão do trabalho desenvolvido, disponibilizo nesta dissertação algumas imagens acerca do treinamento criadas a meu pedido pelo desenhista Fernando Rodrigues da Silva, e também alguns vídeos do Canal do Youtube da SCOT sobre sua trajetória, treinamentos e seu dia a dia no vilarejo.

Neste trabalho, tomei a decisão de evitar o uso do termo “Disciplinas de Atuação” para descrever os exercícios do SMAT, como tem sido feito desde o artigo de Brandon em 1978, onde ocorreu uma tradução da palavra japonesa *kunren*. Durante o programa de treinamento entre 2019 e 2021, foi introduzido aos participantes o exercício Presley, o qual ainda não havia sido documentado. Ao buscar uma categorização adequada para o exercício Presley dentro das “Disciplinas de Atuação”, entrei em contato diretamente com a SCOT. A resposta que obtive da atriz Aki-Sato foi que o treinamento engloba exercícios de atuação, sendo que cada um possui um nome característico. De acordo com Kameron, embora Suzuki tenha certa flexibilidade no uso do termo “Disciplinas de Atuação”, na SCOT eles os consideram como exercícios que compõem o treinamento, não como disciplinas em si. Em todos os materiais produzidos por Suzuki, ele se refere a eles como exercícios do treinamento.

Busquei a tradutora de japonês, Anna Ligia Pozzetti, para uma compreensão mais profunda da palavra *kunren* 訓練, que é composta pelos *kanjis* *kun* 訓, que pode significar ensino, instrução, preceito, doutrina, e *ren* 練, que pode ser traduzido como disciplina, treinamento, prática. Ela explicou que *kunren* pode ser entendido como “doutrina/preceito praticado”, relacionado ao ensinamento e à transmissão de informações, ou seja, um treinamento realizado sob a supervisão de alguém, algo que não pode ser feito de forma independente, um treinamento específico. Ana Ligia ilustrou isso com o exemplo do treinamento em caso de desastres naturais no Japão,

chamado "避難訓練" (*hinan kunren*), que se traduz como treinamento de evacuação, uma atividade realizada regularmente.

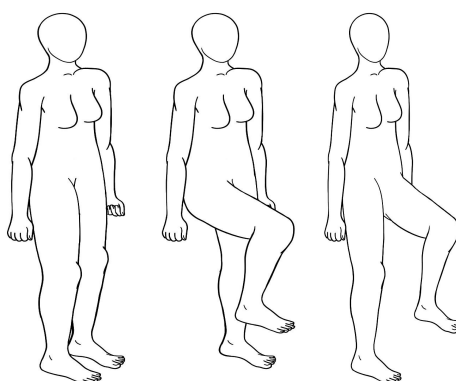
Embora a palavra “disciplina” também seja uma das traduções possíveis de *kunren* e se aproxime de seu significado, eu pessoalmente, após minha experiência com o SMAT, optei por seguir a referência da SCOT e utilizar o termo “exercício”. Isso se deve à crença de que essa terminologia se aproxima mais da natureza e execução dos treinamentos do que disciplina e também o fiz para evitar a perpetuação de estereótipos associados aos japoneses.

4.3.1 *Stomping*

Envolve o ato de golpear os pés contra o chão em sincronia com o ritmo e o tempo ditados pela música. Durante a execução, mantemos a parte superior do corpo imóvel, porém presente, enquanto nos deslocamos continuamente pelo espaço, marcando os passos com vigor.

O exercício chega ao fim com todos caídos no chão, em consonância com o silêncio que encerra a música. No vídeo SCOT in Winter podemos ver um trecho do *Stomping* e também a finalização do exercício descrito acima. Na página 125 desta dissertação, apresento uma tabela listando os diversos exercícios do Método Suzuki de Treinamento de Atores exemplificados em vídeos produzidos pela SCOT disponível em seu canal. Disponibilizo a minutagem referente a cada exercício.

Figura 49 - *Stomping*



Fonte: Silva (2023)

Todas as sessões começam com o *Stomping* e, sempre que ficamos parados por muito tempo, somos conduzidos a “stompear” novamente. O método é baseado na chamada Gramática dos pés, uma abordagem que enfatiza o papel dos pés e do corpo na expressão teatral. Segundo Suzuki, essa abordagem busca reintegrar nossas faculdades físicas, que frequentemente estão fragmentadas, e reavivar a capacidade perceptiva e expressiva do corpo.

No meu método de treinamento de atores, concentro-me na parte inferior do corpo e especialmente nos pés, porque acredito que a consciência da comunicação do corpo com o chão é um portal para uma maior consciência de todas as funções físicas: um ponto de partida para a performance teatral. A maneira em que os pés são usados é a base de uma atuação de palco. (Suzuki, 2015, p. 65, tradução nossa)⁷³

Existe uma energia forte em “stompear”: marcar o chão com um golpe, marchar com outra dezenas de pessoas e ter nossos movimentos e atenção sincronizados faz despertar um estado de consciência diferente e uma sensação difícil de descrever. Toda essa atenção faz o treinamento virar um ritual.

O que acredito ter acrescentado, no entanto, é a ideia de bater o pé – forçando o desenvolvimento de uma consciência especial baseada nessa batida no chão. Este conceito surge da minha convicção de que o senso básico de fisicalidade de um ator vem de seus pés. Na vida cotidiana, temos pouca consciência de nossos pés. O corpo pode ficar de pé por conta própria, sem qualquer noção da relação dos pés com a terra; na pisada, entendemos que o corpo estabelece sua relação com o chão por meio dos pés, que o chão e o corpo não são duas entidades separadas. Nós somos uma parte do chão. (Suzuki, 2015, p. 69, tradução nossa)⁷⁴

Nas conversas após o trabalho, Suzuki enfatizava que o treino vai mostrar quais são as dificuldades de cada participante, que o aprendizado está no desafio, no desequilíbrio. Particularmente descobri que o eixo do meu corpo é deslocado para frente e isso mostra como eu me relaciono fisicamente, como me movimento.

⁷³ In my method of training actors, I focus on the lower body and especially feet, because I believe that consciousness of the body's communication with the ground is a portal into a greater awareness of all the physical functions: a point of departure for theatrical performance. The way in which the feet are used is the basis of a stage performance.

⁷⁴ What I believe I have added, however, is the idea of stamping the foot-forcing the development of a special consciousness based on this striking of the ground. This concept arises from my conviction that an actor's basic sense of his physicality comes from his feet. In ordinary life, we have little consciousness of our feet. The body can stand of its own accord without any sense at all of the relationship of feet to earth; in stamping, we come to understand that the body establishes its relation to the ground through the feet, that the ground and the body are not two separate entities. We are a part of the ground.

O gesto de marcar no chão, seja feito por europeus ou japoneses, dá ao ator uma sensação da força inerente ao próprio corpo. É um gesto que pode levar à criação de um espaço ficcional, talvez até um espaço ritual, no qual o corpo do ator pode alcançar uma transformação do pessoal para o universal. (Suzuki, 2015, p. 71, tradução nossa).⁷⁵

Ele ressaltava que devemos respeitar a nossa cultura e os nossos signos, observando o que fica no nosso corpo após o treino, que não existe uma resposta, existem respostas diferentes para pessoas diferentes.

É fisicamente intenso, mas um treinamento explicável e possível para qualquer artista de teatro que não tenha restrições físicas, porque pés, joelhos, coluna, o corpo como um todo é mobilizado a suportar sua exaustão e transformá-la em energia, controlando a respiração e mantendo o equilíbrio.

A deusa xintoísta Ame no Uzume no Mikoto, que dançava em um embolo virado em frente à Caverna da Rocha Celestial, bateu e martelou com sua estaca de uma maneira encantadora. Esta é muitas vezes considerada a gênese mitológica da *kagura*, a sagrada dança xintoísta. Orikuchi, em suas *Six Lectures on the History of Traditional Japanese Performing Arts* (*Nihon Geinōshi Rokkō*, 1991) [...] O ato de marcar e bater não significa apenas empurrar o inimigo para baixo, suprimi-lo ou afastá-lo, mas sugere também a invocação da energia de um objeto de adoração: a tomada dessa energia em si mesmo e a chegada à maturação dessa energia vital. Tais gestos podem afastar os maus espíritos e provocar resultados mágicos, permitindo que os bons espíritos entrem no corpo do intérprete com uma força maior do que a do mau. Os muitos gestos de marcação do teatro *Kabuki* e *Nō*, sem dúvida, derivam desses tipos de sensações físicas. (Suzuki, 2015, p. 71-72, tradução nossa).⁷⁶

⁷⁵ The gesture of stamping on the ground, whether performed by Europeans or Japanese, gives the actor a sense of the strength inherent in his own body. It is a gesture that can lead to the creation of a fictional space, perhaps even a ritual space, in which the actors body can achieve a transformation from the personal to the universal.

⁷⁶ The Shinto goddess Ame no Uzume no Mikoto, who danced on overturned bucket in front of the Heavenly Rock Cave, stamped and pounded with her stave in a kind of incantatory manner. This is often considered to be the mythological genesis of *kagura*, the sacred Shinto dance. Orikuchi, in his *Six Lectures on the History of Traditional Japanese Performing Artes* (*Nihon Geinōshi Rokkō*, 1991) [...] The act of stamping and pounding not only signifies pushing down on the enemy, suppressing him or driving him away, but suggests as well the calling forth of the energy of an object of worship: the taking of that energy into oneself and the bringing to ripeness of that life energy. Such gestures can drive away evil spirits and bring about magical results, permitting the good spirits to come into the body of the performer with a strength greater than that of the bad. The many stamping gestures in *Kabuki* and *Noh* doubtless derive from these kinds of physical sensations.

4.3.2 *Shakuhachi*

Na segunda semana do treinamento, após o *Stomping* é encadeado o exercício complementar chamado *Shakuhachi*, que tem uma tônica oposta ao anterior, começando depois de todos caírem no chão, após uma pausa demorada, e é acompanhado por uma melodia tocada em uma flauta tradicional de bambu chamada *shakuhachi*, que dá nome ao exercício.

Quando a música termina, eles gastam suas últimas energias e caem no chão. Eles estão deitados, em silêncio, como se estivessem mortos. Depois de uma pausa, a música recomeça, desta vez suavemente. Os atores entram em sintonia com essa nova atmosfera, cada um à sua maneira, e finalmente retornam a uma posição vertical totalmente em pé. Este exercício baseia-se no movimento e na quietude, e na expulsão e contenção contrastantes da força corporal. Por meio do fortalecimento da respiração, este exercício desenvolve uma energia concentrada no corpo. (Suzuki, 2015, p. 68, tradução nossa.)⁷⁷

Nesse exercício existe uma abertura para que a/o artista crie a sua trajetória até ficar em pé e comece a caminhar em direção à plateia. Embora haja pontos bem definidos, como o início com todos no chão, o meio com a verticalidade do corpo, a rotação de 360 graus e o fim do exercício com todos alinhados em frente à plateia, o caminho para atingir cada ponto é aberto.

A condução enfatiza a improvisação e é um momento em que as pessoas realizam movimentos diferentes e, mesmo assim, temos a impressão de que estão coreografadas pela sintonia. É quando o MA se apresenta à/ao artista enquanto executa o *Shakuhachi*, pois há espaços para a criação a partir do subjetivo de cada artista.

Ao considerarmos o exercício em sua totalidade – desde o primeiro passo na espera em silêncio pela música que dará início ao vigoroso exercício do *Stomping*, que se estende por quase 3 minutos; e em seguida, com o término da música e todos no chão, seguidos por um novo momento de silêncio, à espera do som de uma flauta de bambu, que introduz uma sequência aberta com movimentos lentos no *Shakuhachi*

⁷⁷ As the music finishes, they use up the last of their energy and fall to the floor. They lie flat, in a hush, as though they were dead. After a pause, the music begins again, this time gently. The actors rise in tune with this new atmosphere, each in his or her own fashion, and finally return to a fully vertical standing position. This exercise is based on motion and stillness, and the contrasting expulsion and containment of bodily force. By means of strengthening breath support, this exercise develops a concentrated energy in the body.

–, podemos discernir que, ao longo desta sequência, exploramos distintas qualidades de energia.

Figura 50 - Início do *Shakuhachi*



Fonte: Suzuki's Creative Trajectory in Toga (2021,37min53s.)

Na primeira parte, no *Stomping*, cada participante sabe o que fazer, e a única escolha é decidir para qual direção se deslocar no espaço enquanto continuamos esse exercício de energia e presença, exigindo total concentração na execução. Já na segunda parte, no *Shakuhachi*, o exercício com poucos movimentos permite-nos perceber a ativação de cada musculatura necessária até ficar de pé. Nesse momento, torna-se difícil discernir se o movimento nos causa uma sensação ou se estamos preenchendo cada gesto com nossa própria subjetividade.

Vivenciar o treinamento possibilitou sentir este vazio que se apresenta como uma possibilidade. O exercício cria oportunidades para o MA. Estamos focados, em perfeita sintonia uns com os outros, enquanto o silêncio circundante tece uma conexão singular entre os participantes.

4.3.3 *Slow Ten*

Uma caminhada lenta realizada de um lado ao outro do palco, trajeto durante o qual o foco do olhar se direciona para a linha do horizonte, mantendo o tronco e os braços imóveis, enquanto o movimento se concentra nos pés e no centro do corpo. Cada passo é controlado de forma consciente e sincronizado com a música no deslocamento pelo espaço. Ao alcançar a parede oposta, todos fazem uma pausa, sustentando a postura em que pararam.

Em seguida, com uma alteração na música, ocorre uma transição gradual em que cada parte do corpo é envolvida lentamente num giro que permite retornar à travessia do palco. Nesse momento, os braços assumem um gesto fixo na caminhada, adicionando um elemento ao exercício.

Como em todos os exercícios, somos divididos em duas turmas para que possamos observar o movimento em sua técnica e poética, vivenciar a dualidade de ser tanto artista quanto público.

No tempo em que sustentava o exercício, na pausa entre uma ação e outra, percebo que cada respiração mais profunda conta e vai significar algo. É um desafio alcançar a quietude no palco e quando consigo sinto conexão com a plateia. Enquanto caminho e tenho um objetivo, coloco toda a minha atenção em realizar cada movimento, mas quando o espaço se enche de silêncio e a minha ação é sustentar uma imagem, tenho que lidar com minha ansiedade em preencher os espaços vazios.

[...] os conceitos de *ma*, *awai* e *aida* foram importantes na tradição cultural japonesa. Eles referem-se, fundamentalmente, ao espaçamento, à distância entre duas coisas, entre dois acontecimentos. Eles produzem um espaçamento entre as coisas e entre os acontecimentos, mas esse espaçamento não é uma mera separação. São “intervalos” que condensam a melodia ou a interpretação que os precedem. Não são meros vazios, meros silêncios, mas lugares de ressonância, temporalidades e espacialidades de tensão, que mobilizam os corpos antes do salto que vem a seguir da ressonância. Na representação teatral ou na execução musical, essa tensão une o ator e o músico ao público e ao ouvinte. Através dela o espaçamento entre ambos desaparece. Pelo compartilhamento da tensão, a parede entre o ator e o espectador é atravessada e eles mergulham um no outro. . (Fujita, 2021, p. 187)

Figura 51 - *Slow ten*

Fonte: Suzuki's Creative Trajectory in Toga (2021, 25min31s.)

Mesmo sendo um exercício, é impossível não criar uma narrativa ao observar. Essa imagem, que dura no olhar dos espectadores, estabelece um estado de conexão com a plateia, algo de que Suzuki tem consciência e frequentemente aborda nas rodas de conversas. Nos exercícios de energia, como é o caso do *Stomping*, *Basic's* e *Presley*, o MA está presente no microssegundo em que precisamos colocar um ponto final no movimento para então começar outro. Os exercícios de energia exigem precisão de gestos. Precisamos ter delimitado onde começa e termina cada gesto para dar um microssegundo de pausa.

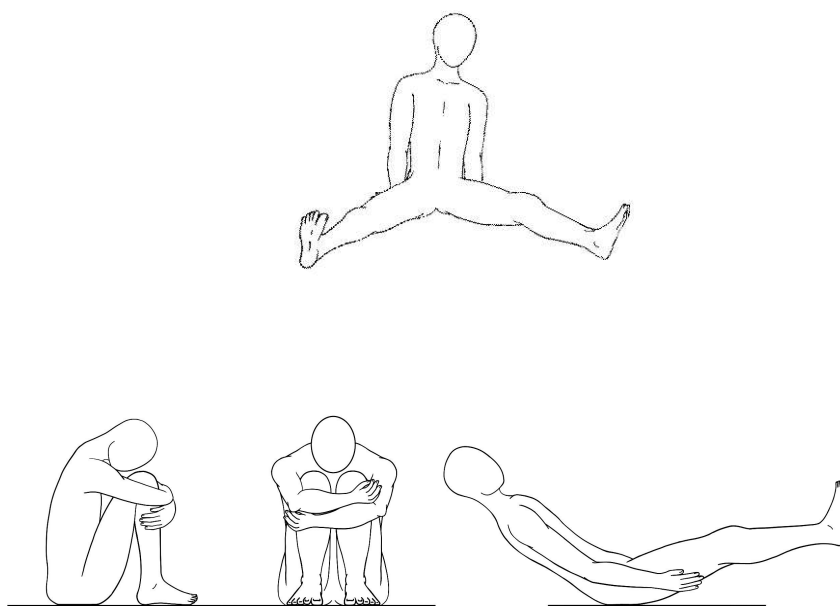
4.3.4 *Sitting and Standing Statues*

Sitting and Standing Statues (Estátuas sentadas e em pé) exigem um controle corporal preciso para sustentar a imobilidade do corpo em cena, controlar a respiração e responder prontamente alternando entre estados corporais ativos e de descanso. É nele que trabalhamos a voz pela primeira vez, e a indicação para alternância entre posturas de descanso, de atividade e de fala é realizada por quem faz a condução do exercício através do som do *shinai*, o bater no chão de uma espada de bambu.

Na posição de descanso do *Sitting Statue*, em que devemos ficar alertas ao comando, estamos sentados, joelhos dobrados com os pés apoiados no chão, as mãos suavemente abraçam as pernas e a cabeça fica apoiada sobre os joelhos com

o olhar voltado para o chão. Ao som do *shinai*, prontamente retomamos o controle do pescoço, braços e pernas, mantendo o equilíbrio num primeiro momento e, depois, podendo criar livremente formas com braços e pernas. O desmontar dessa figura pode acontecer aos poucos, com a condução elencando: pescoço, braços direito e esquerdo, perna direita e esquerda e coluna.

Figura 52 - *Sitting Statue*.



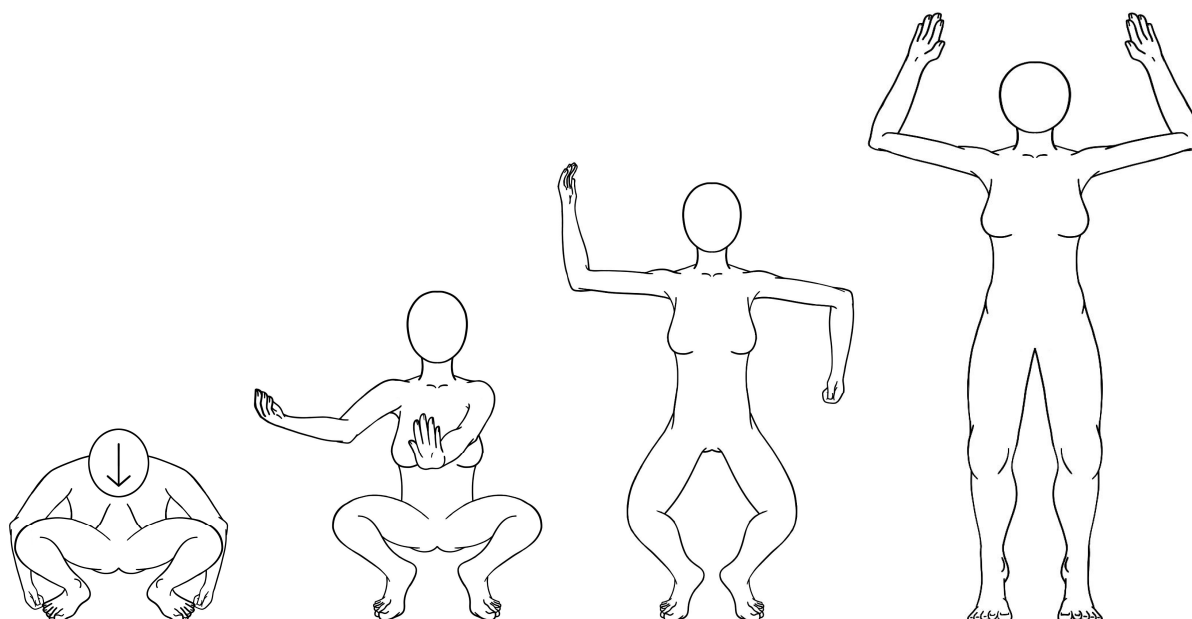
Fonte: Silva (2023)

Na posição *Sitting Statue*, frequentemente sustentamos a posição por alguns segundos que parecem longos minutos. (Suzuki's Creative Trajectory in Toga 2021, 5min22s.).⁷⁸ Permanecer nessa imagem requer grande energia, e manter o equilíbrio torna-se extremamente desconfortável. Descobrimos músculos cuja existência desconhecíamos, pois eles agora tremem. Nessa posição, às vezes somos solicitados a recitar um texto, e a voz emerge com uma força natural.

Na posição *Standing Statue*, o princípio é o mesmo da *Sitting Statue*, com a diferença de que existe uma posição de descanso e outras 3 ativas: nos planos baixo, médio e alto. (Suzuki's Creative Trajectory in Toga 2021, 6min22s.)⁷⁹

⁷⁸ Exercício do 5min22s. até 6min21s.

⁷⁹ Exercício do 6min22s. até 6min42s.

Figura 53 - *Standing Statue*

Fonte: Silva (2023)

Num primeiro momento apenas saímos do estado de descanso para os três níveis. Depois somos convidados a criar imagens em cada plano com braços, pernas e colunas, que sustentaremos até o comando externo.

Em todos os exercícios de controle: *Slow Ten*, *Sitting and Standing Statue* e *Shakuhachi*, após a pausa, a instrução é improvisar, criar o movimento que virá.

Eu preciso estar presente em cada ponto, inclusive na passagem de uma posição a outra. A transição é um lugar para se estar presente. Nesse momento Suzuki fala materialmente do MA, do microssegundo de pausa que vai capturar a atenção da plateia.

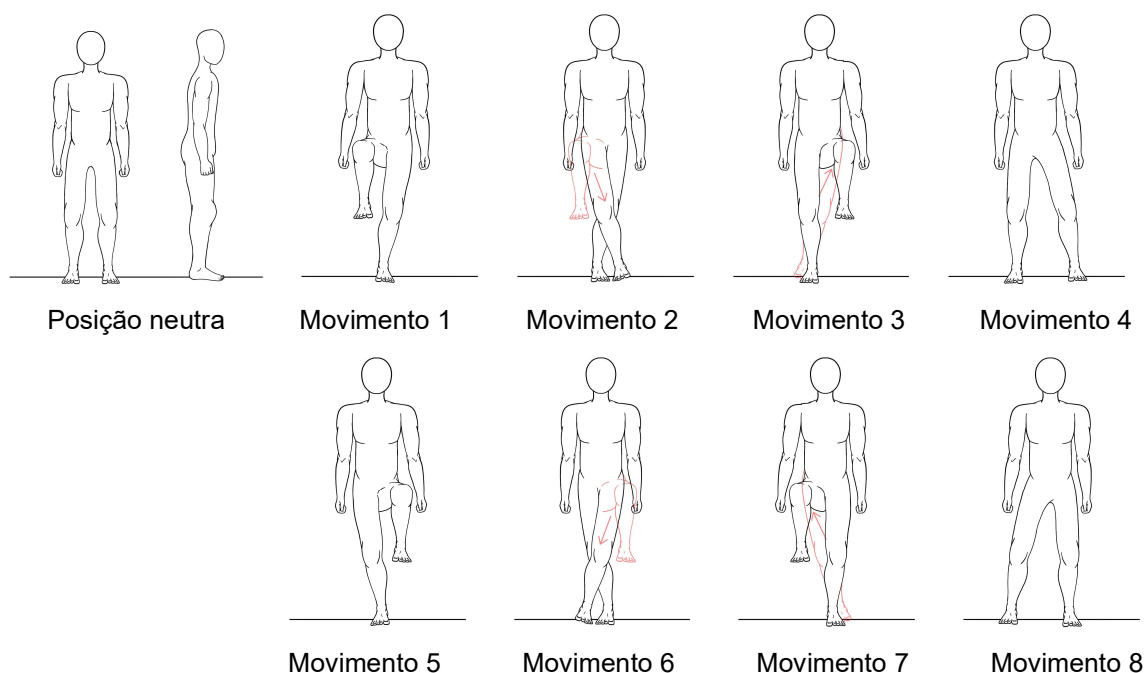
Em 2021, na segunda vez que participei do Treinamento Suzuki, sendo a única estrangeira entre participantes japoneses, percebi que as referências que Suzuki utilizava eram rapidamente entendidas. Todos eram japoneses e tinham as mesmas bases culturais. Numa dessas rodas de conversa, ele falou aos alunos especificamente sobre o MA, de uma forma bem objetiva, se referindo ao *Presley*, que solicitava um controle muscular para que fosse dada uma pausa entre um movimento e outro, pausa essa que estava sendo negligenciada por todos.

4.2.5 *Presley*

No treinamento realizado em 2019 e 2021, o exercício *Presley* foi introduzido logo após o *Stomping*. Essa é a única diferença no programa de que participei em relação aos que tenho pesquisado sobre o método.

Presley já existe há algum tempo e não é uma adição recente ao treinamento. De acordo com informações obtidas junto à SCOT, com a atriz Aki Sato-Johnson, no passado ele não era apresentado aos iniciantes, assim como existem muitos outros exercícios praticados pelos membros da SCOT, mas que não são introduzidos para os participantes dos programas de treinamento.

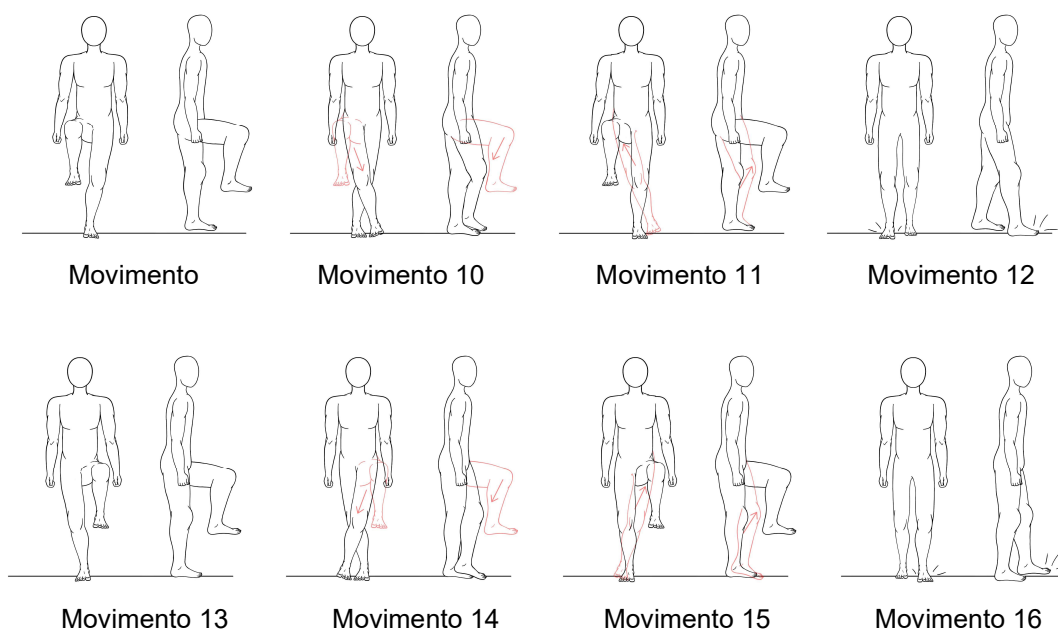
Ele é composto por duas partes e a música determina a alteração do movimento. Na parte 1, ao som da música *Don't be cruel* (Otis Blackwell) na interpretação de Elvis *Presley*, com os pés paralelos, a perna direita é elevada 90 graus dobrando o joelho em direção ao centro do corpo, que é sustentado apenas pela perna esquerda no chão (Movimento 1). Por microssegundos sempre realizamos uma pequena pausa dando um ponto final a cada parte do movimento. A perna direita desce cruzando pela frente a perna esquerda (Movimento 2). A perna esquerda que agora está atrás da direita, sobe descruzando as pernas numa elevação 90 graus com o joelho dobrado em direção ao centro do corpo (Movimento 3). A perna direita assume a base do corpo, gerando um pequeno deslocamento para a esquerda. A perna esquerda desce e toca o chão rapidamente na lateral esquerda (Movimento 4) e volta a subir numa elevação 90 graus com o joelho dobrado em direção ao centro do corpo (Movimento 5). Agora a perna esquerda desce cruzando pela frente a perna direita (Movimento 6), assumindo a base do corpo, gerando um pequeno deslocamento para a direita. A perna direita, que agora está atrás da esquerda, sobe descruzando as pernas numa elevação 90 graus com o joelho dobrado em direção ao centro do corpo (Movimento 7). A perna direita desce e toca o chão rapidamente na lateral direita (Movimento 8) e volta a subir numa elevação 90 graus com o joelho dobrado em direção ao centro do corpo (Movimento 1), completando um ciclo do exercício nessa parte 1 do *Presley* e começando toda a sequência novamente até uma alteração da música.

Figura 54 - *Presley* parte 1

Fonte: Silva (2023)

No vídeo *SCOT in Winter* temos a *SCOT* praticando a parte 1 do *Presley* em câmera lenta. No ritmo da música, segue a repetição com uma breve alteração do movimento. A parte 2 é bem parecida, começando com a perna direita elevada a 90 graus dobrada pelo joelho em direção ao centro do corpo, que é sustentado apenas pela perna esquerda no chão (Movimento 9). A perna direita desce pela frente, cruzando a perna esquerda, mas apenas toca o chão rapidamente (Movimento 10) e volta a ser elevada a 90 graus dobrada pelo joelho em direção ao centro do corpo (Movimento 11). Fica por microssegundos e desce descruzando a perna esquerda e batendo vigorosamente no chão, posicionando-se um pouco à frente do pé esquerdo e assumindo a base do corpo (Movimento 12). A perna esquerda é elevada a 90 graus dobrada pelo joelho em direção ao centro do corpo (Movimento 13), desce pela frente, cruzando a perna direita, mas apenas toca o chão rapidamente (Movimento 14) e volta a ser elevada a 90 graus dobrada pelo joelho em direção ao centro do corpo (Movimento 15). Fica por microssegundos e desce descruzando a perna direita e batendo vigorosamente no chão se posicionando um pouco à frente do pé direito, avançando e assumindo a base do corpo (Movimento 16).

A sequência se repete e podemos visualizar em câmera lenta a parte 2 do exercício *Presley* vídeo *SCOT in winter*.

Figura 55 - *Presley* parte 2.

Fonte: Silva (2023)

O exercício continua e existem outras breve alterações e repetições na sequência do Presley, mas os movimentos são os mesmos descritos acima. De forma a organizar para um acesso mais direto aos exercícios descritos acima, listo abaixo todos os momentos referenciados nos vídeos disponíveis:

Vídeo	Endereço	Exercício	Minutagem
Suzuki's Creative Trajectory in Toga	https://youtu.be/fwtjtZ0QSQ	<i>Stomping</i>	de 0:15 até 1:20
		<i>Sitting Statue</i>	de 5:22 até 6:21
		<i>Standing Statues</i>	de 6:22 até 6:42
		<i>Slow Ten</i>	de 24:52 até 27:53
		<i>Shakuhachi</i>	de 37:34 até 40:21
SCOT in Winter	https://youtu.be/T6iYD54Vje0	<i>Stomping</i>	de 5:27 até 6:03
		<i>Presley</i>	de 6:03 até 6:43

Em um dos dias em que Suzuki assistiu ao treinamento de 2021, ele falou especificamente do Presley, utilizando a seguinte frase traduzida pela atriz japonesa Naomi Otsuka que também participava do programa: “vocês estão perdendo o MA 間 do movimento e como consequência estão perdendo a plateia”. Ele se referia a um

microssegundo de pausa que os participantes não estavam realizando. Com isso, não davam espaço para que a plateia participasse do movimento e, segundo ele, criasse a expectativa do movimento posterior, mesmo sendo uma repetição. Aquela pausa era uma abertura, um momento de diálogo que o seu corpo proporciona à plateia.

Presley é uma prática dinâmica que demanda controle e precisão, sem permitir que o corpo fique tenso ou engessado. É fundamental estarmos atentos à música e pontuarmos o início e o fim de cada movimento com uma pequena pausa, o que é um dos desafios mais significativos. Esse exercício exige controle e total presença em cada passo, evitando qualquer antecipação do próximo movimento. O treinamento revela, na prática, nossas limitações.

No livro *Culture is the body* (2015), alguns dos escritos de Suzuki nos mostram esse pensamento sobre o ator e a atuação, a materialidade da cena através do espaço aberto que gera esse diálogo entre a plateia e a/o artista, o ‘entre’ um movimento e outro, o ‘entre’ as palavras, os vazios e os silêncios.

Eu acredito que a marca registrada de um teatro sendo um teatro é a presença de atores. Mas quando digo a palavra ator, não estou sugerindo uma entidade oposta à linguagem. Uso a palavra ator ao dar-lhe o significado de um corpo que vocaliza palavras e entra em contato com outras pessoas. Eu o uso no sentido de alguém que vocaliza as palavras que estão sendo pensadas ou escritas em silêncio e, ao fazer isso, estabelece um relacionamento com a audiência de outros, ativa os pensamentos dos outros e age engajando-se em um diálogo. (Suzuki, 2020, tradução nossa)⁸⁰

A logística meticulosa cria uma atmosfera única, permeada por concentração e por uma aura ritualística. Nesse ambiente, a energia flui em meio ao silêncio e respeito ao trabalho que vai ser realizado. A condução dos exercícios é objetiva e fundamentada na experiência, demonstrando que o corpo precisa de exemplo, de prática e de tempo para se apropriar de cada exercício que busca estabilizar o centro de gravidade, controlar a respiração e concentrar a energia em um ponto específico a fim de despertar nossa energia animal, que segundo Suzuki “promove a sensação de segurança e confiança necessária para uma comunicação saudável nos relacionamentos humanos” (Suzuki, 2015, p. 63).

⁸⁰ I believe that the hallmark of a theater being a theater is the presence of actors. But when I say the word actor, I am not implying an opposing entity to the language. I use the word actor by giving in the meaning of a body that vocalizes words and comes into contact with others. I use the sense of someone who vocalizes the words being thought or written in silence, and in doing so establishes a relationship with others = audience, activates the thoughts of others, and acts by being engaged in a dialog.

Esses elementos atuaram no meu corpo sensível e contribuíram para que eu pudesse experimentar no corpo, instintivamente, entendimento e conexão com o MA. Entre um exercício e outro, em silêncio, me escuto, sinto o que estou vivendo e permito que essas ações reverberem em mim. Quando observo a execução, me transformo em uma espectadora e posso criar junto através dos gestos que duram, do silêncio e dos espaços vazios que permitem à minha subjetividade estar presente em cada gesto.

A *live* “13º Visões Urbanas | Conversas MA | Michiko Okano | Artesãos do Corpo | Emilie Sugai | Dudu Tsuda” fez parte do festival internacional de dança Visões Urbanas realizado pela Cia Artesãos do Corpo em 2021 e foi um evento onde artistas e pesquisadores que integram o grupo *Kinyōkai*⁸¹ conversaram livremente sobre o elemento cultural MA e como cada artista e grupo busca, através de suas pesquisas e produções, criar espacialidades MA no palco, nos espaços públicos e paisagens urbanas. No relato desses artistas que trabalham com essa consciência do MA, compartilhei de suas percepções em diversos momentos, como na fala de Mirtes Calheiros, diretora da Cia Artesãos do Corpo: “se você não tiver um corpo atento, preparado e sensível, eu acho que o MA não acontece” (Lives 13º Visões Urbanas..., 2021, 26min54s.) ; na fala de Emilie Sugai, coreógrafa *performer* e dançarina de *butô*: “Eu não sei como aconteceu, mas depois de muitos anos essa percepção do MA foi entrando na minha sensibilidade corporal e criativa” (Lives 13º Visões Urbanas..., 2021, 54min28s.); e na fala de Dudu Tsuda, artista multimídia, sonoro, músico, compositor, *performer*, produtor musical e diretor artístico: “Eu tenho níveis de interlocução com o MA, ora como sensação que eu tento reproduzir sonoramente, mas isso não está em mim, ora como uma coisa que eu estou sentindo, mas não consigo identificar isso na cena, e momentos que eu consegui trazer essas duas coisas juntas” (Lives 13º Visões Urbanas..., 2021, 1h5min35s.).

Mesmo quando o elemento cultural MA não é abordado explicitamente, seja no treinamento Suzuki ou nos espetáculos, percebo uma consciência latente dele. Talvez seja porque estou imersa neste estudo e, consequentemente, consigo visualizar o MA em cada detalhe, ou talvez seja devido ao reconhecimento dessa noção essencial que a cultura japonesa trouxe à tona, que também se estende a outros espetáculos e treinamentos.

⁸¹ *Kinyōkai* é um grupo de estudos sobre a arte japonesa que agrega estudantes, pesquisadores e artistas sob a coordenação de Michiko Okano.

Ao assistir a essa *live*, tive uma identificação com esses artistas enquanto falavam da maneira única de acessar esse lugar. É como se agora, mesmo que ainda de maneira incipiente, sinto que meu olhar e sensibilidade estão despertos para essa nova percepção. O MA se tornou um lugar peculiar de ser e estar, permitindo-me analisá-lo, vivenciá-lo e identificá-lo não apenas durante o treinamento Suzuki, seus espetáculos, na arquitetura ou espaços no Japão, mas em qualquer ambiente, situação que incorpore o silêncio, o vazio e os entre espaços como possibilidade, conexão e toda gama de significados do MA.

E, para terminar este subcapítulo, ofereço a você um relato poético de Miguel Martins Pessoa, ator português e companheiro no programa de 2019. Este relato foi compartilhado por ele na época do treinamento entre o grupo e, para mim, reflete o espírito em que estávamos ao final desta jornada.

Hoje, pela primeira vez desde 22 de julho, o espaço não abrirá. Hoje o último grupo está saindo...

Talvez o Suzuki mude o plano e o Kameron venha fazer um anúncio, dizendo que vocês estão voltando e hoje vamos treinar de novo :) Desejo muito!!

Esta sala está vazia, mas meu coração está cheio! Cheio de alegria e memória, dessa experiência incrível, de todos os momentos que passamos juntos, compartilhamos o esforço, o compromisso, a ficção, aprendendo um com o outro, todos os dias, éramos um grupo! Ter trabalhado com vocês me deixa tão orgulhoso, e lindamente feliz, minha alma pula de felicidade quando penso nos momentos que estão tão fortemente impressos na minha carne. Muito obrigado por tudo, pelas risadas, pelos ensinamentos, pelas dores, pelos abraços, pelos conselhos, obrigado a todos vocês por todos os grandes momentos que tivemos e compartilhamos juntos! (Pessoa, 2019, tradução nossa).⁸²

⁸² Today, for the first day since 22nd July, the space will not open. Today the last group is leaving... Maybe Suzuki changes the plan, and Kameron comes for an announcement, saying that you are coming back, and today we will train again :) I wish so much!! This room is empty, but my heart is full! Full of joy and memories, of this incredible experience, all the moments we stomped together, we shared the effort, the compromise, the fiction, learning with each other. Every day we were an ensemble! To have worked with you guys makes me so proud, and lovely happy, my soul jumps of happiness when I think of the moments that are so strongly printed in my flesh. Thank you so much for everything, the laughs, the teachings, the pains, the hugs, the advice. Thanks to everyone of you for all the great great moments we gave and shared together!

4.4 O MA 間 entre palco e plateia

“O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Finco a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia.”
(Lispector, 1998, p. 44)

Clarice Lispector inicia com uma vírgula seu livro *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. A vírgula sinaliza que o texto é uma continuação, um halo de pensamento que faz o livro começar em um entre-espço que sequestra a atenção do leitor. No poema do livro *Água Viva*, a autora fala sobre o halo das coisas, das palavras que continuam a soar. Refiro-me à obra de Clarice Lispector como exemplo material de ressonância e de entre-espço em uma obra literária que consigo identificar como MA para iniciar esta pesquisa do MA em um evento efêmero, numa obra teatral. Do espço vazio que, segundo Fujita (2021, p. 177), está destinado a receber as emoções e os sentimentos, o silêncio, antes do início de um espetáculo, entre as palavras, no fim de um ato, durante a apresentação. O silêncio que traz um halo consigo, um tempo em suspensão que carrega um aspecto relacional e possibilita percepções e conexões entre o sensível e o racional.

Na cultura ocidental especificamente o silêncio tem um leitura sagrada, “a experiência do silêncio tem um lugar central tanto na música cristã quanto nas tradições orientais (taoísta, budista, sufis, entre outras)” (Quilici, 2015, p. 52), mas em geral, segundo Schafer (2011), temos uma compreensão negativa à sua leitura: a interpretação do vazio como falta, que queremos preencher; o silêncio desconcertante; as pausas que muitas vezes são lidas como “barriga” – gordura desnecessária – e que achamos difícil suportar em cena, porque nos parece difícil existir nessa “falta”, nesse “espço vazio”.

O homem moderno evita o silêncio para nutrir sua fantasia de vida eterna. Na sociedade ocidental, o silêncio é uma coisa negativa, um vácuo. O silêncio, para o homem ocidental, equivale à interrupção da comunicação. Se alguém não tem nada a dizer, o outro falará. (Schafer, 2011, p. 354)

Eni Puccinelli Orlandi, na introdução de seu livro *As formas do silêncio - No movimento do sentido*, apresenta algumas reflexões e características do tema: explica que estar em silêncio corresponde a um modo de estar no sentido em que as próprias

palavras transpiram silêncio (Orlandi, 2018, p. 11). Por outro lado, o silêncio sempre é colocado como “resto” da linguagem, num sentido passivo e negativo, relacionado ao não dizer (Orlandi, 2018, p. 12). A autora também apresenta o silêncio como “respiração” (o fôlego) da significação para que o sentido faça sentido. (Orlandi, 2018, p. 13). Esta última característica por ela citada parece se aproximar ao MA. O halo que existe entre uma ação e outra, entre os atores e a plateia, que faz o movimento durar na pausa, a capacidade de sustentar a atenção do público sobre si na duração e que permite uma identificação prática do MA. Segundo Yoshi Oida, o MA間 é extremamente útil no teatro, na medida em que a ausência de atividade pode ser empregada para criar um tipo de “moldura” para os momentos grandiosamente importantes.

Em japonês, existe uma palavra, MA, que se refere ao vazio do tempo e do espaço. MA contém o nada; é o momento em que nos abstermos de fazer qualquer coisa. Esse conceito é extremamente útil no teatro, na medida em que a ausência de atividade pode ser empregada para criar um tipo de “moldura” para os momentos grandiosamente importantes. Essas “ausências” de ação devem parecer como uma parte integral da peça, e não apenas momentos em que “nada está acontecendo”. Assim como a música é feita tanto de som quanto de silêncio, com o teatro é a mesma coisa. MA não é algo estático, mas uma coisa que trata de conexões. (Oida, 2007, p. 138)

Identificar o MA no teatro, na dança, nas performances, no momento efêmero, requer uma atenção especial, uma sensibilidade para a busca de algo que não sabemos se acontecerá. O teatro é por natureza a arte do encontro e precisa do público para existir. O MA pode acontecer entre os atores, na relação entre eles e o espaço; pode ser sentido pelo/a artista durante uma ação cênica ou quando a plateia participa ativamente da obra, cria junto naquele breve instante de pausa, no movimento de suspensão em que somos capturados pela obra e nos encontramos imersos em sua jornada.

O MA na criação artística resulta numa poética calcada na sensação, um teatro impactante cheio de falas potentes e silêncios ensurdecadores. Um silêncio significativo que carrega o que a palavra não é capaz, um vazio não no sentido da vacuidade, mas preñado de energia, repleto de sensações; uma pausa que gera ressonância, em uma atmosfera que amplia os limites da percepção através dos sentidos.

Ao relatar o meu ponto de vista sobre os espetáculos da SCOT que assisti entre 2018 e 2021, enquanto morei no Japão, e compartilhar *links* de vídeos dessas

produções, busco desenvolver a pesquisa sobre o MA e sua presença em obras teatrais. Em uma entrevista com Kameron Steele, um membro internacional que participou de diversos espetáculos da SCOT, indaguei sobre sua visão a respeito do MA e ele compartilhou sua perspectiva de que esse elemento cultural proporciona tanto ao público quanto aos atores uma experiência ativa no teatro:

MA é talvez o conceito mais importante em todas as artes cênicas tradicionais japonesas, e um conceito que achei extremamente útil. É também uma das principais qualidades que o treinamento Suzuki ajuda a desenvolver. Na música ocidental, por exemplo, o foco em qualquer frase musical é o padrão de sons que ouvimos... as notas. As pausas/silêncios antes e depois de qualquer frase servem como uma espécie de moldura. Nosso foco, como plateia, é levado a focar na frase em si, e como qualquer frase nos faz sentir, ou o que ela nos faz pensar etc. O conceito tradicional japonês de MA 間 inverte essa ideia. Na música tradicional japonesa, o MA, ou silêncio/pausa é o evento principal. As frases musicais estão lá para enquadrar o silêncio. Isso porque o silêncio/pausa cria um espaço ou momento para o público entrar em qualquer momento musical/narrativo com sua própria IMAGINAÇÃO. O público dá sentido à pausa com base no que eles perceberam, sentiram e imaginaram. Dessa forma, o uso da MA, com essa intencionalidade, é uma experiência muito mais ATIVA no teatro, pois convoca a participação do público. Na visão ocidental, o público e o performer focam na frase, que é o performer produzindo-a, e o público absorvendo-a passivamente. Então ambos os grupos interrompem a pausa e fazem um intervalo, esperando o próximo momento. Nesta versão o público é mais passivo e tem menos oportunidades de descobrir algo. Assim, em *Lear*, a coreografia específica dos movimentos e sons dos atores, foi construída em torno desses momentos-chave da MA, que eram muito ricos se bem atuados. E isso conquistou o público. Tal abordagem pode ser ainda mais dinâmica quando todos os atores falam a mesma língua, ou melhor, estão ocupando a mesma paisagem sonora/poética que uma linguagem pode proporcionar. (Steele, 2022, tradução nossa)⁸³

⁸³ MA is perhaps the single most important concept in all Japanese traditional performing arts, and a concept that I've found extremely helpful. It is also one of the primary qualities the Suzuki training helps develop. In Western music, for example, the focus on any given musical phrase is the pattern of sounds we hear...the notes. The pauses/silences before and after any given phrase serve as a kind of frame. Our focus, as an audience member, is led to focus on the phrase itself, and how any given phrase makes us feel, or what it makes us think about etc. The Japanese traditional concept of MA flips this idea on its head. In traditional Japanese music, the MA, or silence / pause IS the main event. The musical phrases are there to frame the silence. This is because the silence / pause creates a space or moment for the audience to enter into any given musical/narrative moment with their own IMAGINATION. The audience gives meaning to the pause based on what they've perceived, felt, and imagined. In this way, the use of MA, with this intentionality, is a much more ACTIVE experience in the theatre, because it summons forth the participation of the audience. In the Western view, the audience and performer focus on the phrase, which is the performer producing it, and audience passively taking it in. Then both groups disengage in the pause, and take a break, waiting for the next moment. In this version the audience is more passive, and has less opportunity to discover something. So, in *Lear*, the specific choreography of the actors' movements and sounds, were built around these key moments of MA, which were very rich if acted well. And this gripped the audience. Such an approach can be even more dynamic when the actors all speak the same language, or rather are occupying the same sonic / poetic landscape that one language can provide.

4.4.1 *The Trojan Women* e a Suspensão do Tempo

*“Entre um objeto e outro não existe nem tempo nem espaço.
Existe o MA間 no entre-espaço. Entre os sons existem silêncios, pausas. Isso é chamado MA. O
espaço-entre é importante.
Extravagância para mim é o completo silêncio. O nada é o extravagante.”*
(Isozaki, 2017, tradução nossa)

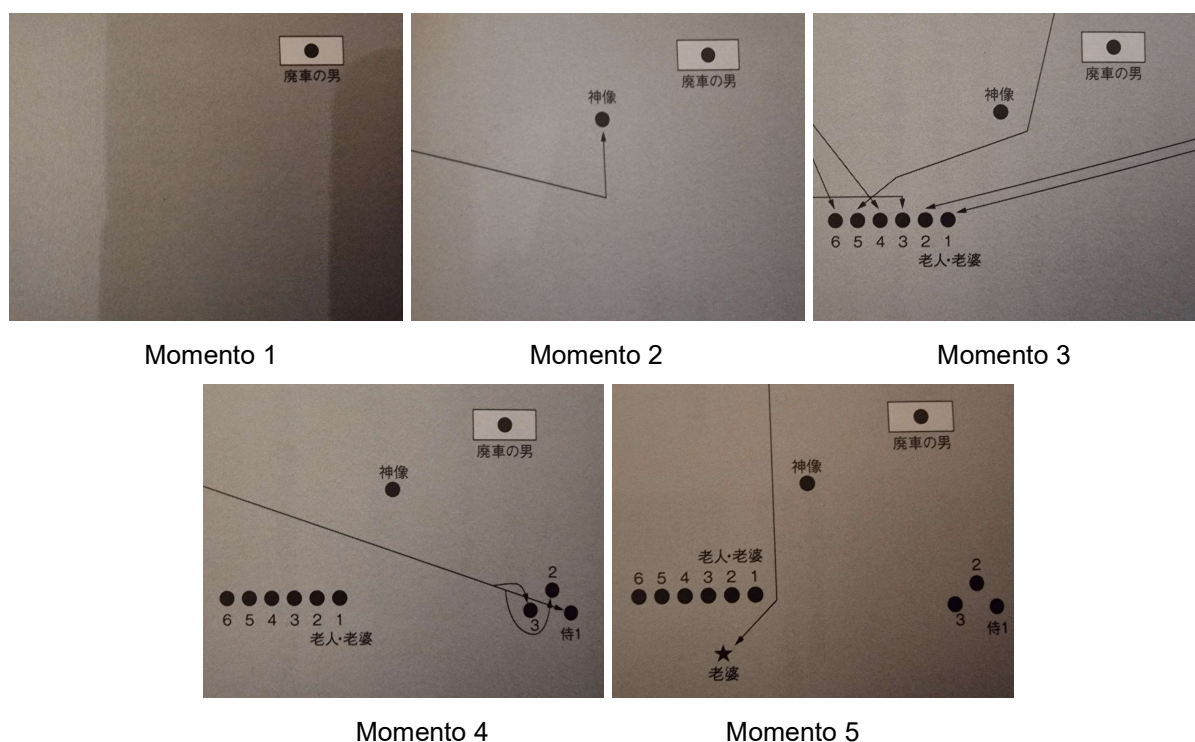
Silêncio.

O teatro escuro.

Um ator sozinho dentro de um carro velho e batido que está ao fundo do palco no canto direito tem seu rosto iluminado (Momento 1). Ele, num ciclo repetitivo de palavras, pensamentos e memórias, lê um trecho adaptado da obra *Cascando*, de Beckett. Este trecho trata sobre recontar continuamente sua história na busca por um significado na existência. Silêncio. Um feixe de luz transpõe o palco vazio. Temos luz e sombra para contemplar. Em pouco tempo podemos ver um ator com um bastão em uma de suas mãos. Ele tem o olhar fixo. Está parado e assim fica por quase um minuto. Começa a andar lentamente, quase deslizando em direção ao centro do palco, em câmera lenta, mas numa cadência dissonante de qualquer andar (Momento 2). Ele é uma figura imponente e tem total controle sobre seus passos estilizados em direções diversas. É possível perceber o conjunto de músculos envolvidos em cada uma de suas ações. Por vezes ele para. Observa. Dá um passo de forma mais abrupta e outro lento, está seguro. Continua a caminhar e num gesto muito definido, já no centro do palco, levanta o bastão em direção ao teto e para na figura de um deus. Assim que o ator acaba esse gesto, uma movimentação acontece na sequência: várias atrizes entram em cena agachadas, numa caminhada muito veloz (Momento 3). A sensação é de que existem baratas pelo palco. Elas saem de todos os lugares sorrateiramente de cabeças abaixadas, e ficam enfileiradas à esquerda, numa posição de submissão e reverência. Nenhuma palavra é dita. O silêncio paira no ar e só é quebrado com uma música de fundo onde soa um tambor. Novamente no canto esquerdo do palco entram atores numa marcha grotesca e silenciosa, em suas figuras imponentes alternando imagens com suas espadas, numa caminhada reta (Momento 4). Eles se posicionam no canto direito do palco silenciando seus corpos em figuras arrogantes. Ao fundo uma mulher caminha e olha para essa cena formada: à direita

os vencedores, à esquerda os vencidos e um deus ao centro (Momento 5). Ela encara essa imagem com dignidade, e se coloca à frente das mulheres, mirando a plateia num silêncio que dura alguns segundos e provoca um certo constrangimento, até finalmente começar a falar.

Figura 56 - Desenhos de direção de *Trojan Women*



Fonte: *The Trojan Women* (Suzuki, 2009, p. 8 - 11)

Toda essa cena inicial a partir da entrada do ator que interpreta o deus leva cerca de 7 minutos, e em silêncio, Suzuki apresenta os personagens do espetáculo *The Trojan Women*, adaptação da obra de Eurípides, numa poesia visual impactante e emocionante. Esse espetáculo pode ser acessado na gravação integral de 1980 (LAS TROIANAS - TADASHI SUZUKI, 2016) e também em alguns trechos da montagem atual (SUZUKI'S CREATIVE TRAJECTORY IN TOGA, 2021, 14min4s.). As gravações datam de 1980 e 2020, mas a montagem original é de 1974, a qual inaugura um período em que Suzuki se dedicou aos clássicos ocidentais, intensificados entre 1982 e 1995 (Monteiro, 2009, p. 93). No vídeo de 1980 a renomada atriz japonesa Kayoko Shiraishi está no elenco.

Figura 57 - Espetáculo *The Trojan Women*



Fonte: Disponível em: *Suzuki's Creative Trajectory in Toga* (2021, 21min45s.)

Suzuki cria camadas ao adaptar o texto de Eurípides, fragmentando falas, adicionando novos textos e cenas para refletir a sua cultura com autenticidade. Sua abordagem cria uma espacialidade cênica peculiar, incorporando personagens ausentes no texto original, utilizando diversos tipos de linguagens e materiais dramáticos para desconstruir valores antigos e estabelecer novos paradigmas.

Segundo Goto (1988, p. 243) ele utiliza para a dramaturgia e encenação uma técnica que chama de *honka-dori*, onde novos poemas são compostos com base em elementos ou imagens de poemas conhecidos existentes.

O que está por trás da produção [de 1974] de *Trojan Women*... é a obra de Eurípides. Mas isso é estruturado de tal forma que vemos no palco um velho [uma velha na versão revisada de 1977] debilitado pela idade, expulso de sua casa incendiada no final da Segunda Guerra Mundial, vivendo uma fantasia da lenda de Tróia. O que acontece diante dos olhos do público ultrapassa o tempo e o lugar; é tanto o passado quanto o presente, tanto a realidade quanto a ficção. Cada um desses elementos está interligado, cada um reverbera contra o outro. (Suzuki, 1980, *apud* Goto, 1988, p. 246, tradução nossa)⁸⁴

⁸⁴ What underlies in the [1974] production of *Trojan Women*... is Euripides' work. But it is. structured in such a way that we see on stage an old man [an old woman in the 1977 revised version] feeble with age driven from his burned out home at the end of the Second World War, living through a phantasy of the legend of Troy. What takes place before the audience's eyes passes beyond time and place; it is both the past and the present, both reality and fiction. Each of these elements is interlinked, each reverberates against the other.

Assisti *The Trojan Women* no SCOT Summer Season de 2018, no teatro Toga Dai Sanbo, com atores diferentes do vídeo referenciado, quase 40 anos depois. Logo no início fiquei profundamente emocionada com a encenação da história da guerra de Tróia pelo ponto de vista de quem a perdeu, das pessoas que aguardam o cumprimento da vontade dos vencedores. A encenação apresentada pela SCOT tem um encontro da tradição teatral ocidental através do texto universal que transcende fronteiras, com a tradição japonesa nas técnicas de atuação, figurino e espaço.

O que me impressionou na encenação, além da interpretação potente e da encenação, foram as ausências, os espaços, os silêncios que permitiram que eu participasse com a minha subjetividade: a ausência de cenário, o espaço entre os atores, o silêncio presente no espetáculo inteiro, tanto na fala quanto nos gestos; e principalmente com esse início, em que, sem nenhuma palavra, tínhamos em cena Hécuba, os gregos vencedores, as mulheres e crianças escravizadas e a figura de um deus, imóvel. Era meu primeiro contato com o trabalho de Suzuki e esse foi o quarto espetáculo a que assisti no festival, cada um com sua peculiaridade.

Na encenação de *The Trojan Women*, Suzuki coloca em cena um ator que interpreta Deus imóvel durante quase toda a encenação, que se movimenta apenas algumas vezes em aproximadamente 70 minutos de espetáculo. Um movimento breve que continua ressoando mesmo na quietude. Durante o espetáculo, Hécuba se dirige algumas vezes ao deus e sua imobilidade é uma indiferença cruel às súplicas da protagonista ou às violências que acontecem à sua frente. Na maior parte as atrizes e os atores sustentam sua imagem sem um movimento sequer: as mulheres, os gregos e Deus compõem o espaço cênico de forma vibrante.

Embora conhecesse o texto e a história, a imobilidade do personagem incomodava. Suzuki tece uma encenação colocando músicas e figurinos de tempos diferentes, onde cada elemento desempenha um papel essencial. Ele trabalha com a pausa, o silêncio, o vazio, a duração, a ação sustentada sem medo de deixar o espetáculo lento ou de perder o espectador – pelo contrário, as cenas são hipnotizantes, como se existisse uma linha tensionada que conduz e mantém nossa atenção, assim como no teatro *Nô*, que tem outro tempo em cena, outra movimentação e musicalidade, um tempo quase que dilatado.

Em uma análise do espetáculo *The Trojan Women* feita pela pesquisadora Juliana Monteiro, cada detalhe é percebido na totalidade da cena. Ela destaca que os silêncios estruturam a sonoridade, e essa sensação realmente fica com o espectador.

Pela distância dos corpos e posição que os atores ocupam, é possível perceber a criação de intervalos e a presença de noções tradicionais de dança e música, momento em que a sonoridade é estruturada pelo vazio de sons e a movimentação, pela inserção de pausas. Primeiramente ouve-se o trecho inicial da música, enquanto o coro permanece em absoluto silêncio, imóvel e atento. Cria-se uma expectativa que só será desfeita mais tarde, quando os atores se levantam e começam a se movimentar em trajetória desnordeada, caindo um a um, sucessivamente. (Monteiro, 2017, p. 62)

Em *The Trojan Women* tive uma leitura do MA como movimento suspenso que cria uma tensão compartilhada com o público: uma espécie de atração que nos faz permanecer hipnotizados. E também o percebi como elemento conectivo através dos espaços que a sobreposição de histórias gera através do texto não linear, do entrelaçamento de fragmentos de outras histórias com o enredo principal da adaptação de *The Trojan Women* – numa composição de texto, imagens e sons –, criando camadas em relação com o público que faz a leitura e emancipando-o para a sua interpretação. Essas histórias do passado e do presente se sobrepõem atravessando o espaço tempo, criando novos valores e sentidos no encontro com a plateia.

E, novamente, para terminar este subcapítulo, ofereço a você um relato poético de Hector Flores Komatsu, ator mexicano e companheiro no programa de 2019. Este relato foi compartilhado por ele na época do treinamento entre o grupo e, para mim, reflete o espírito dos espetáculos, mesmo nos ensaios.

No meio do programa de treino em Toga-mura, no Japão... Há 7 dias que treino o meu corpo até à exaustão. Tanto que me levou a questionar os limites do rigor e da exigência na disciplina, mas depois ver o trabalho e fico em silêncio... Hoje foi dia de ver um ensaio de Madame de Sade, dirigido por Suzuki no New Toga Sanbo, um teatro intimista e grandioso que costumava ser um estábulo tradicional nesta região alpina. Observar as atrizes fenomenais da plateia, parece que mal se movem enquanto recitam longos diálogos em japonês. No entanto, a intensidade de seus olhares e a energia latente em seus corpos geram um poder de atração único. Impossível parar de olhar para elas... É isso que anos treinando o método Suzuki permitem aos seus atores. Uma presença de palco efervescente e radiante onde até o mais sutil movimento das mãos parece erguer montanhas ou apaziguar tempestades... Um constante movimento mesmo na quietude... (Komatsu, 2019, tradução nossa)⁸⁵

⁸⁵ "A la mitad del programa de entrenamiento en Toga-mura, Japón... Llevo 7 días entrenando el cuerpo hasta el cansancio. Tanto así que me ha llevado a cuestionar los límites del rigor y la exigencia en la disciplina, pero luego veo el trabajo y me quedo callado... Hoy tocó ver un ensayo de Madame de Sade, dirigido por Suzuki en el New Toga Sanbo, un teatro íntimo y grandioso que solía ser un establo tradicional de esta zona alpina... Viendo las fenomenales actrices desde el público pareciera que apenas se mueven mientras recitan largos diálogos en Japones. Sin embargo, la intensidad de su mirada y la energía latente en sus cuerpos generan un poder de atracción único. Imposible dejar de mirirlas... Es lo que años entrenando el método Suzuki le permite a sus actores. Una efervescente y

4.4.2 Pausas e Durações em *Greetings*

*“O cheiro da chuva molha o peito desta jovem de dezenove anos,
Na porta branca, penso em você,
Questionei o amor no espelho da noite,
Sozinha, vi lágrimas e chorei,
Venha de novo, sem falta, por favor,
Meu querido visitante noturno,*

*Sem dizer uma palavra, você se sentou na cadeira perto da janela,
E ficou lendo o jornal naquela noite,
Eu passei batom,
E te esperei, prendendo a respiração,
Venha de novo, sem falta, por favor,
Meu querido visitante noturno,*

*Ao ouvir os passos de alguém na calada da noite,
A lembrança do seu rosto de perfil inquieta o meu coração,
Choro tudo o que posso chorar e espero até o amanhecer,
Eu quero agarrar, sabe, a singela alegria,
Venha de novo, sem falta, por favor,
Meu querido visitante noturno”⁸⁶*

O espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth*⁸⁷, *Hatekon*⁸⁸ em japonês, estreou em 1991 e possui um roteiro original composto a partir de diversos trechos de obras clássicas, presentes em outras montagens da SCOT, mas num contexto

radiante presencia escénica donde hasta el mas sutil movimiento de manos pareciera levantar montañas o apaciguar tormentas... Constante movimiento hasta en la quietud...”

⁸⁶ Letra da música *Visitante Noturno* (em japonês 夜の訪問者, Yoru no hōmon-sha). Letra original em japonês 雨の匂いが十九のこの胸濡らす, 白い扉にあなたを想うの, 夜の鏡に愛を問ひかけ, 一人涙をみつめて泣いた, きっときっと又来てね, 素敵な私の夜の訪問者, 何も言わずにあなたは窓辺の椅子で, あの晩勝手に新聞読んでた, 私は私でくちべにひいて, 息をひそめてあなたを待ったわ, きっときっと又来てね, 素敵な私の夜の訪問者, 夜のしじまに誰かの足音聞いて, 胸をかすめるあなたの横顔, 泣くだけ泣いて朝まで待って, つかみたいのよちっちゃな倅せ, きっときっと又来てね, 素敵な私の夜の訪問者 Ame no nioi ga jūku no kono mune nurasu shiroi tobira ni anata o omou no yoru no kagami ni ai o toikake hitori namida o mitsumete naita kitto Kito mata kitene sutekina watashi no yoru no hōmon-sha nani mo iwazu ni anata wa madobe no isu de ano ban katte ni shinbun yondeta watashi wa watashi de kuchi be ni hīte iki o hisomete anata o matta wa kitto mata mata kitene sutekina watashi no yoru no hōmon-sha yoru no shijima ni dareka no ashioto kiite mune o kasumeru anata no yokogao naku dake naite asa made matte tsukamitai no yo chitchana 倅 Se kitto chicana mata kitene sutekina watashi no yoru no hōmon-sha (Tradução Komorebi Translations)

⁸⁷ Nome original em japonês 世界の果てからこんにちは (sekai no hate kara kon'nichiwa)

⁸⁸ Nome original em japonês 果てこん (Hatekon)

diferente. Dentre as criações que fazem parte dessa composição estão peças como *Macbeth* de Shakespeare, *Cascando* de Beckett, o romance *A Ampulheta* de Haruo Umezaki⁸⁹, o ensaio *Coração Japonês* de Kiyoshi Oka⁹⁰, além das canções populares *Visitante Noturno*⁹¹, *Bunmura no Uta*⁹² da vila de Gokayama, a canção militar *Umi Yukaba*⁹³, *Diário de Karatachi*⁹⁴, *Canção do barqueiro*⁹⁵ entre outros. A história gira em torno dos “delírios” conflitantes de homens que não têm lugar no Japão do pós-guerra. O espetáculo utiliza fogos de artifício para representar a guerra em um ataque aéreo ou um homem-bomba, evocando uma complexa mistura de emoções no público, que oscila entre o maravilhamento e o desconforto. Essas informações podem ser encontradas no encarte *The 9th Theatre Olympics* (2019).

A canção popular *Visitante Noturno*, cuja letra é transcrita no início deste subcapítulo, serviu como inspiração para Suzuki na composição deste espetáculo. Ele a ouviu pela primeira vez em um salão de *pachinko* em frente à estação *Takadanobaba*, em Tóquio. A letra retrata uma garota solitária que aguarda um visitante noturno, o que levou Suzuki à imagem de um velho solitário à espera de um visitante. Esse personagem solitário é colocado no palco de *Greetings*, e a música é utilizada tanto na abertura quanto no encerramento do espetáculo. Nas notas de direção do mesmo encarte citado acima (*The 9th Theatre Olympics*, 2019), Suzuki revela que se percebe cantarolando o refrão com uma pequena alteração: “Tenho certeza de que você voltará, meu adorável visitante de Toga”.

A experiência que tive com o espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth* vai além de ser público: pude acompanhar a produção e o ensaio da peça durante as semanas de treinamento, pois nós, alunos, éramos convidados para estar presentes no Open Air Theatre todas as noites, local em que o espetáculo sempre é apresentado e para o qual foi concebido.

Assistir Suzuki dirigir é como testemunhar um lapidário trabalhando em um diamante, cuidadosamente moldando e realçando sua beleza. Ele se concentra não apenas na encenação, mas também na iluminação, figurino, música, energia de cada

⁸⁹ Nome original em japonês 梅崎春生の小説 砂時計 (Umezaki haruo no shōsetsu sunadokei).

⁹⁰ Nome original em japonês 岡潔のエッセイ 日本人の心 (Oka Kiyoshi no essei nihonjin no kokoro).

⁹¹ Nome original em japonês 夜の訪問者 (Yoru no hōmon-sha).

⁹² Nome original em japonês 五箇山村の分村の歌 (Gokayama-mura no bunson no uta).

⁹³ Nome original em japonês 軍歌 海ゆかば (Gunka umiyukaba).

⁹⁴ Nome original em japonês からたち日記 (Karatachi nikki).

⁹⁵ Nome original em japonês 船頭小唄 (Sendō kouta).

ator/atriz e entonação de cada frase, que são repetidas várias vezes. Ele se atenta ao ambiente e a quem assiste, solicitando silêncio. Os atores têm um profundo respeito e cuidado por ele. Diferentemente de qualquer ambiente de ensaio em que já estive no Brasil – um lugar de encontros afetivos – os ensaios dos espetáculos da SCOT que pude assistir (*Rei Lear*, *Greetings* e *Madame Sade*) têm a mesma tensão de um dia de apresentação. As atrizes e os atores estão prontos para o chamado de Suzuki, sempre alertas e servis. A produção para que o espetáculo aconteça começa logo pela manhã na montagem dos fogos de artifício dentro do lago, na preparação da segurança para que nenhuma fagulha caia nos telhados de palha, entre outras coisas.

No espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth*, o cenário é composto apenas por 5 cadeiras ao fundo, dando destaque aos atores, aos adereços e a uma presença musical marcante que envolve o público. O espaço onde é encenado gera toda uma atmosfera com as montanhas ao fundo, o lago, o teatro aos moldes de um teatro grego clássico afetando todos os presentes, atores e público e fazendo parte do espetáculo. Podemos identificar trechos de outros espetáculos e elementos recorrentes, como cadeiras de rodas e cestos, que aparecem em várias outras performances como *As Bacantes*, *Ivanov*, *Rei Lear* entre outras.

A cena inicial da peça é uma dança coreografada com monges vestindo cestos sem fundo da cintura para baixo, segurando vassouras enquanto varrem o palco ao som de *Pizzicato Polca* de Johann e Josef Strauss. Com gestos e pausas calculadas, essa primeira aparição transmite uma grande comicidade, cativando a atenção da vasta plateia do Open Air Theatre, com capacidade para 700 pessoas, que aguardam ansiosamente cada movimento. O humor nesse contexto é explorado no espaço vazio e no tempo entre as ações, permitindo que o público participe e aprecie os detalhes sutis da performance.

Figura 58 - Cena inicial do espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth*



Fonte: Extraído de 9th Theatre Olympics Ver.1 (2019, 1min45s.)

Devido à escassez de registros sobre esse espetáculo, especialmente em relação a essa cena inicial que aborda de forma humorística o movimento e a quebra de expectativas, decidi não me aprofundar na análise, mas a meu ver é uma leitura do MA em uma perspectiva cômica.

Na sequência, conhecemos Sayaka e seu pai, um homem solitário dono de uma casa de repouso. Eles dão início à história que conduz a composição das cenas seguintes. Entre os diálogos dos personagens, o desdobramento de espaço e tempo ocorre em segundo plano, mostrando outras cenas, enquanto os atores ficam em pausa e nosso olhar é direcionado para outro foco (9TH THEATRE OLYMPICS VER.2, 2019, 1min1s.)⁹⁶.

Diversas narrativas se entrelaçam com cenas independentes: Sayaka e seu pai representam uma, os monges ao fundo em suspensão são outra, as atrizes de figurino vermelho atravessando o palco formam mais uma, a atriz com figurino branco e sombrinha traz ainda outra perspectiva junto com os fogos de artifício representando a guerra, e há também a suave música *Karatachi nikki* ao fundo. Cada um desses elementos traz suas próprias histórias de espetáculos já encenados, agora coexistindo e dando um novo sentido nessa formação. Embora relacionadas, essas narrativas não têm uma linha que as una, há um espaço a ser preenchido pela subjetividade de quem assiste. Esse espaço entre uma história e outra permite que o público imagine e complete a encenação. Um desdobramento dos espaços entre cada narrativa.

⁹⁶ Cena do minuto 1min1s. até 2min7s.

Figura 59 - Espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth*



Fonte: Extraído de 9th Theatre Olympics Ver.2 (2019, 1min30s.)

Cada mínimo detalhe da cena e da interpretação hipnotiza. O olhar e a forma como sustentam a imagem dá suporte para a cena e cria um espaçamento no tempo ao proporcionar uma perspectiva diferente da história a que assistimos. É uma ação que se prolonga na pausa. As atrizes e os atores devem ter total confiança para executar essa pausa vibrante. É uma tarefa desafiadora existir no vazio, e acredito que o treinamento se manifesta no corpo atento, preparado e sensível, permitindo que o MA aconteça.

Em *Greetings*, especificamente nessa cena (figura 59), podemos destacar o MA na interpretação que perdura no nosso olhar e nos espaços narrativos da encenação gerando conexão com a plateia. O trabalho de atriz/ator, a estrutura e a atmosfera para que o espetáculo aconteça geram um nível de atenção que cria uma onda rítmica, visual, despertando um outro tipo de relação afetiva entre palco e plateia, uma tensão compartilhada. Em sua introdução à tradução do *Fūshikaden*, escrito por Zeami em 1400 sobre os princípios do teatro *Nô*, Wilson discorre sobre pausas e espaços no *Nô* e nos dá um primeiro apontamento teórico da presença do MA 間.

Com essa ênfase no ritmo, e não na melodia, as pausas ou espaços vazios na música do Teatro *Nô* têm a mesma importância emocional que os sons entre eles. No *Yugaku shudofuken*, Zeami cita a famosa frase do *Prajnaparamita* budista, ou Sutra do Coração: “Forma é Vazio, Vazio é Forma” (*shikisokuseku*, *kusokuzeshiki*, 色則是空, 空則是色). Essa fórmula define perfeitamente a música que emerge e se retira para o vazio. No Teatro *Nô*, as verdades eternas são expressas por sugestões das superfícies enganosas e transitórias da realidade, e a realidade também é expressa através das verdades eternas. (Wilson, 2006, p. 9, tradução nossa)⁹⁷

⁹⁷ With this emphasis on rhythm rather than melody, the pauses or empty spaces in the music of Noh have the same emotional import as the sounds they fall between. In the *Yugaku shudofuken*, Zeami quotes the famous phrase of the Buddhist *Prajnaparamita*, or Heart Sutra: “Form is Emptiness, Emptiness is Form” (*shikisokuseku*, *kusokuzeshiki*, 色則是空空則是色). This formula perfectly defines

Existe uma semelhança ao MA como possibilidade no pensamento ocidental com a abordagem de Artaud, ao enfatizar que todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara impede esse vazio, não permite também que a poesia apareça no pensamento. (Artaud, 2012, p. 78). Peter Brook defende que o vazio vire um espaço de cena cheio de possibilidades e que o silêncio seja “uma maneira diferente de agradecer e apreciar uma experiência partilhada, que oferece mais condições que tornam possível a percepção” (Brook, 2016, p. 64). Na mesma linha, Susan Sontag trata da atuação dos atores dentro do silêncio em seu livro *A Estética do silêncio*, libertando o/a artista das expectativas impostas pelo mundo externo (Sontag, 1987, p. 14).

Seja dando mais liberdade, possibilidade e criando momentos poéticos, a transformação acontece nos silêncios e vazios. Neles podemos ter uma perspectiva da atuação e da encenação mais sensível.

É no vazio do palco *Nô*, espaço de conexão entre este mundo e o mundo do lado de lá, que o divino pode habitar. Nesse espaço, MA é método de atuação e natureza básica da música. É no MA, no que é e não é, no silêncio e no vazio existentes, antes ou depois de uma unidade de performance, no que não é expresso na atuação ou no que não é tocado na música que reside toda a elegância do *Nô*. As pausas são altamente valorizadas, pois nelas pressupõem-se que as transformações ocorrerão, que sons e movimentos serão completados e sua existência acaba por determinar uma noção rítmica. (Monteiro, 2009, p. 27)

Durante minha trajetória teatral como atriz e professora de teatro, participei de treinamentos, experimentei improvisos e exercícios para desenvolver o que é comumente chamado de “energia dilatada”, “presença cênica”, “sustentar a ação na pausa” e “atmosfera” na cena. São momentos em que parece que nada está acontecendo externamente, mas existe um trabalho intenso interno do ator/atriz, conectando a plateia mesmo sem movimentos ou palavras. Nesses raros momentos de conexão poética, a energia concentrada e o controle da ansiedade permitem à/ao artista se conectar consigo e com o meio, sustentando o vazio. Hoje consigo dar um nome para esse vazio que é conexão e possibilidade como MA. Mesmo sem termos sido treinados para senti-lo e identificá-lo, há tempos estamos em sua busca sem sequer saber nomeá-lo.

music that emerges from and retreats to emptiness. In *Noh*, eternal truths are expressed by hints from the deceptive and transitory surfaces of reality, and reality is likewise expressed through eternal truths.

4.4.3 Ressonâncias do último ato – *Greetings II*

Olhando para trás, percorremos um longo caminho
 Juntos, de braço dado
 Às vezes havia lágrimas
 Perdoe-nos
 Quando os tempos chegarem à parte
 Japão, você deve permanecer forte
 Beber
 E saborear as memórias de nós
 Você não era um país tão bom
 Mas nós amamos você, Japão
 A única história que compartilhamos
 É que vivemos com você, Japão
 Viver não é viver às vezes
 Isso cega nossos olhos
 Mas diga a seus filhos para viver
 Não importa o que
 Quando os tempos chegarem à parte
 Japão, você deve permanecer forte
 Beber
 E saborear as memórias de nós
 Você não era um país tão bom
 Mas nós amamos você, Japão
 A única história que compartilhamos
 É que vivemos com você, Japão
 Você não era um país tão bom
 Mas nós amamos você, Japão
 A única história que compartilhamos
 É que vivemos com você, Japão
 (*Greetings II*, 2020, tradução nossa)⁹⁸

Este texto acima foi extraído do espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth II*, criado em 2020 durante o período da pandemia do coronavírus. Esta obra, assim como *Greetings I*, não tem uma narrativa única, mas uma sucessão dramática de cenas independentes criadas com textos diferentes, “onde cada pessoa que assiste à peça cria uma história ou interpreta o todo com seu próprio pensamento”. (Suzuki, 2020) Neste espetáculo o tema central foi refletir para onde os japoneses estão indo numa mensagem – “o Japão de hoje vencerá amanhã!” –, utilizando algumas letras de canções japonesas, criações de Suzuki e também trechos de Chekhov e Ibsen.

⁹⁸ Texto da cena final do espetáculo *Greetings II* de 2020, adaptação de Suzuki da canção *Wakare no hi ni* de Kenji Kadoya. Original: Looking back, we've come a long way. Together, arm in arm. Sometimes there were tears. Forgive us. When the times come to part. Japan, you must stay strong. Drink up. And relish the memories of us. You weren't such a great country. But we loved you, Japan. The only history we share. Is that we lived with you, Japan. To live ain't live at times. It blinds our eyes. But tell your children to live. No matter what. When the times come to part. Japan, you must stay strong. Drink up. And relish the memories of us. You weren't such a great country. But we loved you, Japan. The only history we share. Is that we lived with you, Japan. You weren't such a great country. But we loved you, Japan. The only history we share. Is that we lived with you, Japan.

Existe uma cena do espetáculo que utilizo para investigar o aspecto do MA como ressonância. A cena que analiso aqui começa com o teatro escuro e uma música suave, enquanto a atriz Aki Sato-Johnson entra no palco em uma cadeira de rodas, acompanhada do ator Michitomo Shiohara⁹⁹. Aki usa saia *jeans* e blusa vermelha, o mesmo figurino de *The Trojan Women*. Ele também está em uma cadeira de rodas, tocando uma bateria retorcida. Ambos têm aparência de roqueiros, com roupas e cabelos característicos. Aki possui um impressionante domínio do corpo e, após alguns segundos de silêncio, se prepara para o texto que apresento no início deste subcapítulo. Através de movimentos singulares e de uma voz potente, em cada frase ela cria espaço entre as palavras. Ao longo dos cerca de 10 minutos da cena, palavras ressoam no silêncio, e o texto é aguardado na duração dos gestos (GREETINGS FROM THE EDGE OF THE EARTH II, 2020, 10min18s.).¹⁰⁰

Figura 60 - Cena final do espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth II*



Fonte: Extraído de *Greetings from the Edge of the Earth II* (2020, 11min47s.).

O silêncio depois da fala tem um halo intrínseco. O silêncio antes da fala tem um caos aguardando para ser organizado. Podemos nomeá-los de espaços de

⁹⁹ Informação obtida com a atriz Aki Sato-Johnson. Uma observação que foge ao tema, mas que mostra um traço desta companhia é a ausência de ficha técnica dos espetáculos acessível. Não temos acesso aos currículos e nomes das atrizes e atores, produtores, técnicos etc. Tudo é referenciado ao Suzuki que centraliza a função de direção, criação, além das ações políticas que fazem a manutenção do patrocínio que possibilita todo o desenvolvimento deste trabalho embora ele tenha o suporte de vários artistas.

¹⁰⁰ Cena do minuto 10min18s. até 18min8s.

ressonância, espaços sonoros e silenciosos, que possibilitam comunicação e diluem fronteiras. As vozes soam, geram ressonâncias; primeiro afetam os artistas e depois o público, de forma arrebatadora, podendo ser sentida mesmo no vídeo.

Segundo Fujita o MA 間 separa as coisas e os acontecimentos e, separando-os, ele cria um intervalo adequado, um interstício adaptado. Mas ele não apenas separa duas coisas ou dois acontecimentos, ele os une.

Por exemplo, quando se diz: “Ah, como é lindo!”, existe um espaçamento temporal entre “Ah” e “como é lindo!”. Em vez de palavras, esse intervalo acolhe a ressonância do sentimento presente no âmagô de “Ah”. A literatura japonesa deu uma grande importância a essa “sonoridade silenciosa” criada por tal ressonância. Isso ocorre porque essa sonoridade silenciosa faz justamente surgir uma simpatia entre o locutor e o interlocutor, ou entre o escritor e o leitor. Consequentemente, o *ma* não é um simples espaçamento temporal, mas o espaço no qual essa simpatia é compartilhada. Mais do que dizer que esse espaçamento é o resultado de uma construção voluntária, seria mais preciso dizer que um lugar temporal e espacial se abre em algumas circunstâncias. (Fujita, 2021, p. 177)

Figura 61 - Cena final do espetáculo *Greetings from the Edge of the Earth II*



Fonte: Extraído de *Greetings from the Edge of the Earth II* (2020, 15min24s.).

Ao final, os atores permanecem em cena sustentando sua ação por mais de 2 minutos enquanto uma sequência de fogos de artifício acontece (GREETINGS FROM THE EDGE OF THE EARTH II, 2020, 14min49s.).¹⁰¹ Os fogos cessam e eles

¹⁰¹ Cena do minuto 14min49s. até o 17min6s.

permanecem em cena, com a mesma imagem no nosso olhar. A plateia tenta um aplauso, mas parece errado quebrar aquele silêncio.

Na relação afetiva entre palco e plateia somos levados a entender que estamos repletos de gestos que ecoam e de silêncios necessários para uma conexão. Não nos referimos a qualquer silêncio ou não ação, mas àquela que é cheia de possibilidade de encontro e das tentativas de dar corpo ao MA; estas cenas e atuações me ajudaram a percebê-lo, senti-lo e entendê-lo.

O principal objetivo do diretor deve ser estabelecer um lugar onde ele possa rapidamente fazer esse tipo de conexão forte entre texto escrito, ator e público. Ele não deve se sentir pressionado a explicar completamente o texto para seus atores, obrigando-os, por sua vez, a educar o público, ou visualizar cenas para eles na maneira de realismo, ou seja, “essas palavras devem ser ditas como se estivessem na sala russa” ou “no restaurante americano” etc. Embora eu não negue que tais técnicas possam ajudar os atores a criar uma espécie de persuasão, elas não são essenciais para o trabalho criativo do diretor. [...]. Em alguns casos excepcionais, o ator pode não falar nada, mas apenas se movimentar. Nesses momentos, para evitar que o teatro se abstraia em dança, o diretor deve ajudar o público a descobrir como o silêncio pode ser ainda mais eloquente do que a fala. (Suzuki, 2015, p. 6, tradução nossa)¹⁰²

Ao término dos espetáculos do diretor Tadashi Suzuki, assim como no teatro *Nô* e *Kabuki*, os atores não “desmontam” – não saem do personagem – ao receberem os aplausos. Os personagens se despedem do público, permanecendo em cena do início ao fim, saindo do palco com sua energia, deixando o espaço vazio como no início da apresentação. No entanto, uma presença invisível permanece, ecoando na plateia. Essa ação faz com que nossa conexão com a obra não se dilua, ficamos conectados em um senso de tensão e equilíbrio, conectados mesmo no silêncio com palco vazio. Como descrito por Schafer, um silêncio que soa:

Quando o silêncio precede o som, a antecipação nervosa o torna mais vibrante. Quando interrompe o som ou se segue a ele, o silêncio reverbera com o tecido daquilo que soava, e esse estado continua enquanto a memória puder retê-lo. Portanto, embora obscuramente, o silêncio soa. (Schafer, 2011, p. 355)

¹⁰² It follows that the director's primary objective must be to establish a place where he can quickly make this kind of strong connection between written text, actor and audience. He should not feel pressured to completely explain the text for his actors, obligating them in turn to educate the audience, or visualize scenes for them in the manner of realism, i.e., "these words are to be said as if in a Russian living room," or "in an American diner," etc. While I don't deny that such techniques can help actors create a kind of cozening, they are not essential to the director's creative work. [...] In some exceptional cases, the actor may not speak at all, but only move. At such times, to prevent theatre from abstracting into dance, the director must help the audience discover how silence can be even more eloquent than speech. This is how a director proves his or her talent.

Ressonância é uma palavra que tem sua origem no latim e significa eco, ressoar, que soa junto. Anne Bogart (2021, p. 5) em seu livro *Resonance* primeiramente define o conceito de ressonância como “resposta a vibrações de uma frequência particular especialmente por si vibrando fortemente.”

[...] as experiências teatrais mais bem-sucedidas, na verdade as grandes experiências artísticas, geram ressonância e também memórias. As reverberações engendradas no momento de um encontro artístico podem ter um efeito profundo no corpo, nas vias e consequentemente sobre as ações das pessoas e, subsequentemente, no mundo em geral. (Bogart, 2021, p. 6, tradução nossa)¹⁰³

Ao olhar para silêncios como potência e ressonância, podemos ainda destacar o pensamento de Adriana Cavarero para quem a importância está na comunicação vocal, física, energética e não apenas na semântica. Em seu capítulo *Eco - ou sobre a ressonância*, a autora traz o mito de Eco de Ovídio, sobre a voz que não pode falar e não pode calar, a voz que revocaliza o *lógos*¹⁰⁴, fazendo com que o semântico sucumba ao vocal: “O eco, assim, se faz ressonância segundo um ritmo musical. Pura voz que fragmenta outra voz, Eco faz cantar a musicalidade da língua.” (Cavarero, 2011, p. 194)

Hans-Joachim Koellreutter, um compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã, em 1960 criou um ensaio sobre o som-silêncio em uma contemplação do silêncio como origem de todos os sons, em que afirmava que “O som é o silêncio e o silêncio é o som, formando-se um todo ilimitado que leva o ouvinte a perder o senso da forma.” (Koellreutter, 1960 *apud* Irlandini, 2018, p.23)

Diversos autores nos convidam a uma contemplação profunda sobre a ressonância. Eles nos dão nuances do espaço, das falas e silêncios que se entrelaçam e de como isso faz emergir a capacidade de tocar o outro, como um eco que atravessa as barreiras do tempo e do espaço. As pausas, preenchidas com presença, constituem um elo nesse tecido sonoro, enquanto os espaçamentos entre os acontecimentos criam verdadeiros santuários de ressonância. No encontro entre ator e espectador,

¹⁰³ [...] the most successful theater experiences, indeed the great art experiences, generate *resonance* as well as memories, The reverberations engendered in the moment of an artistic encounter can have a profound effect on the body, on neural pathways, and consequently upon one's actions in the world, and subsequently, in the world at large.

¹⁰⁴ No capítulo intitulado *Eco - ou sobre a ressonância*, Adriana Cavarero utiliza a palavra grega *lógos* no sentido de discurso, linguagem e significado.

emerge um universo partilhado, onde as vibrações da performance transcendem o palco, gerando um diálogo vivo que ecoa em quem vivencia esse instante.

O tocadador de tambor (*tsuzumi*) do *nô* expira gritando “ya!”, “ho!” ou “haa”, antes de reter sua respiração no mesmo instante em que ele bate seu tambor, e, pela tensão que o percussionista provoca ao reter sua respiração, a respiração da plateia é igualmente interrompida. Em outras palavras, para provocar a tensão de um “silêncio” absoluto, é preciso que o ruído da respiração seja também interrompido e, durante esse tempo no qual a respiração se encontra suspensa, o ritmo musical anteriormente captado pelos sentidos se altera em um ritmo que é percebido psicologicamente. (Fujita, 2021, p. 178)

Esses espaços podem ser identificados como zonas de ressonância, lugares que permitem uma comunicação que transcende barreiras. As vozes ecoam e as imagens geram reverberações, inicialmente dentro da/o artista e, em seguida, ecoando na plateia. Tanto durante o treinamento quanto nas apresentações, Suzuki lida com a materialidade, elementos como respiração, equilíbrio e energia. A voz se entrelaça com o corpo, e as transformações corporais afetam a expressão vocal. Suzuki explora a dualidade entre voz e silêncio, gestos e pausas.

As “retóricas do silêncio” abordadas referem-se não só ao “limite da linguagem” como também às fronteiras entre os diversos tipos de linguagens. O silêncio pode guardar aquilo que não é capturado no registro verbal, reter uma “intensidade” que, por sua vez, é deslocada para um outro domínio de expressão (corporal, visual etc.) (Quilici, 2005, p. 76)

Na *live* do festival *Visões Urbanas* da Cia Artesãos do Corpo – já mencionada anteriormente –, em que diversos artistas falavam sobre o MA na criação, a dançarina de *butô* e performer Emilie Sugai apresentou pequenos vídeos de seus trabalhos. Um deles, o Tabi (TABI, 2002), na minha análise, foi semelhante aos atores que permanecem com seus personagens mesmo após o término do espetáculo, um exemplo de MA como ressonância. Emilie dança ao som de uma música vibrante, movendo-se entre luz e sombra, os compassos e descompassos dos tambores dissonantes que ecoam em seu corpo. Ela continua a dançar através do silêncio depois que a música acaba, como se a canção continuasse a tocar somente em seus ouvidos. Seu corpo ainda reverbera aquele encontro, não conseguindo encerrar o movimento. “Esse som silencioso repleto de MA” (Fujita, 2021, p. 178)

Entretanto, essa sensação rítmica vai desaparecer, em breve, da alma, assim como a ressonância do tambor vai se tornar cada vez mais longínqua. Em paralelo, espreitando precisamente esse instante em que a ressonância está

prestes a desaparecer, o cantor produz o próximo som, que vem, com estrondo, cristalizar o *ma*. De acordo com esse ponto de vista, a ressonância é uma tensão compartilhada entre o músico e o público e, no âmago dessa tensão, a “sensação do ritmo” dura sob forma de “ritmo psicológico”. Shōzo Masuda descreve, em *A expressão do nō* – sua estética paradoxal, o músico que executa sua arte pela escuta desse “som silencioso” repleto de *ma*. Masuda apresenta o momento da gravação da *performance* de Kyūen Kawasaki (músico de *tsuzumi* grande) e Yoshimitsu Kō (músico de *tsuzumi* pequeno) solicitada pelo Comitê de Proteção de Bens Culturais, no contexto da nomeação de ambos como Tesouro Nacional Vivo em 1955 – eles foram os primeiros nomeados na arte do *nō*. (Fujita, 2021, p. 178)

Suzuki trabalha em seus espetáculos a ressonância das palavras com a pausa cheia de energia e o silêncio preenhe de significado. As ações emoldurando o MA ganham forma nesse encontro que ressoa e reverbera, criando uma sensação que percorre toda a cena. Fujita percebe a ressonância como uma tensão compartilhada entre músico e público, exemplificada pelo protesto de Kyūen, um mestre de *Nô*, contra a gravação de sua arte. Ele alegava que era impossível capturar o que reside entre os sons dos tambores. Esses sons garantem a presença do MA. (Masuda, 1946, p. 30 *apud* Fujita, 2021, p. 179).

A ressonância como MA 間 realça a importância da interação entre as coisas e a maneira como essas interações podem afetar o ambiente, assim como o espaço vazio, seja ele físico ou metafórico, um elemento fundamental para a criação de uma sensação de harmonia e equilíbrio. Em *O Espaço Vazio*, Brook (2008) explora a ideia de que o espaço vazio é essencial para a criação de uma experiência teatral significativa. É nele que a imaginação do público pode ser ativada, e é no silêncio que a linguagem do teatro pode ser mais expressiva.

Já segundo Cavarero (2011), a ressonância é um fenômeno que ocorre quando duas ou mais vozes se encontram e se afetam mutuamente, criando uma espécie de eco que se estende além dos limites individuais de cada voz, análogo ao MA 間, um espaço vazio que permite a interconexão e influência mútua dos elementos presentes, estabelecendo uma atmosfera de interligação.

Artistas ao longo da história têm inadvertidamente tocado o âmago do MA 間 e, embora o termo possa variar, a adoção da perspectiva desse elemento cultural nos permite apreciar as diversas formas de silêncio e vazio como conexão em uma obra artística.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos nossa pesquisa com uma apresentação abrangente do Teatro de Tadashi Suzuki, analisando as dimensões materiais, subjetivas e artísticas com base em livros e informações disponibilizadas pelo próprio Suzuki, em minha experiência pessoal e no trabalho de artistas e pesquisadores que produziram um material diverso e consistente. A abordagem de Suzuki sobre o trabalho do ator possibilitou investigar o evento teatral com uma certa identificação de questões a partir do treinamento e do trabalho em cena, destacando sua habilidade de sentir o espaço, seu treinamento que constrói um caminho para o conhecimento evidenciando dificuldades e limitações no corpo, e sua filosofia de trabalhar detalhes da encenação em sua totalidade – com o ator influenciado pelo espaço e pela plateia ao mesmo tempo em que os afeta, contribuindo assim para a construção de um espaço cênico de afetos múltiplos.

Em seguida, a partir da singularidade e materialidade da voz, investigamos a organização estética presente em diversos de seus espetáculos e no processo de treinamento. Nosso objetivo era compreender como a criação e a comunicação teatral podem transcender as limitações da semântica textual, e procuramos fazê-lo estabelecendo conexões entre as teorias de Adriana Cavarero, Mladen Dolar e Paul Zumthor sobre a voz e ressonância. Contamos também com importantes relatos de atores da SCOT. Analisamos o corpo e a voz e caminhamos para a subjetividade da cena, da inter-relação entre o palco, a plateia, os artistas e o público, descobrindo o lugar da ressonância e da comunicação através dos sentidos como possibilidade de criação e comunicação fora da semântica do texto, numa produção de conhecimento que não passa somente pelo sistema nervoso central, mas pelo sensorial motor.

Por fim, direcionamos nosso olhar para o silêncio, explorando o espaço entre o palco e a plateia e a importância da duração do gesto à luz do conceito cultural japonês conhecido como “MA 間”. As pesquisas de Michiko Okano, Masakatsu Fujita e Yoshi Oida auxiliaram o nosso entendimento de silêncio e vazio como espaços que não apenas abrem caminho para a presença do outro, mas também estabelecem uma conexão tanto física quanto abstrata. Nesse contexto, ampliamos nossa compreensão do teatro, direcionando nosso olhar da ação para o vazio, da fala para o silêncio, fazendo o espaço *entre* ser um lugar, permitindo a duração do gesto gerar ressonância. Anne Bogart também nos deu uma importante direção e interpretação

sobre ressonâncias no teatro, sendo espaços sonoros e silenciosos, que possibilitam a comunicação e a criação.

Para colocar o público em uma nova vibração, é preciso, antes, fazer vibrar os atores, o espaço, a narrativa que será apresentada. E para que isso aconteça, a premissa de Suzuki de que “a linguagem nos separa, o corpo nos une”, o respeito do silêncio na cena e a duração dos gestos, instauram uma sintonia e permitem que o espetáculo crie ressonâncias não apenas no sistema nervoso central, mas no sistema sensório motor. Essa construção transcende a compreensão intelectual e faz vibrar cada pessoa de forma diferente, evocando ressonâncias na plateia.

“A pergunta pode ser a mesma, mas existem respostas diferentes para pessoas diferentes.” Essa foi uma frase que Suzuki disse em uma das rodas de conversa do treinamento de 2019 no contexto do nosso aprendizado ali. Anotei no meu caderno e ela ainda hoje ecoa em mim. Numa sala com pessoas de diversas partes do mundo que estavam em busca de aprender o método que ele desenvolveu, sempre que tinha possibilidade, nos lembrava de que essa foi a forma que encontrou de fazer teatro. Nos lembrava da nossa individualidade, de respeitar nossa cultura, nossa trajetória, e de não replicar automaticamente seus exercícios, mas perceber como eles nos transformariam.

Para além de toda beleza, impacto e perfeição presentes no trabalho, Suzuki e SCOT foram objeto de pesquisa e inspiração, não como um teatro que eu almejo fazer, mas como um trabalho de um artista, um criador, uma influência nos dias de hoje, que através dos detalhes nos possibilitou olhar para os vazios e silêncios e também ouvir as singularidades das vozes. A partir da questão inicial sobre o vazio que separa o palco da plateia, nossa pesquisa nos conduziu a um campo de estudo que envolve comunicação e ressonância, mostrando esse espaço cheio de possibilidades, caminho que me inspirou a continuar este estudo em um doutorado.

Encerro esta dissertação com a esperança de que ela inspire futuras pesquisas sobre o papel da voz e do silêncio no teatro contemporâneo, uma compreensão mais profunda desse espaço de comunicação gerado pelo MA numa obra artística, esse espaço que, entre suas tantas facetas, prepara o encontro, criando expectativa e despertando a capacidade de recepção do público.

Espero que, ao fim deste trabalho, o silêncio gerado por ele ecoe no seu pensamento, tal qual a dançarina de butô Emilie Sugai, que continua a dançar mesmo ao fim do último acorde da música.

REFERÊNCIAS

9TH THEATRE OLYMPICS VER.1. 1 vídeo (3min38s). Publicado pelo canal 9thTheatre Olympics. 23 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tb6Z8x8341g&t=39s>. Acesso em: 4 ago. 2023.

9TH THEATRE OLYMPICS VER.2. 1 vídeo (6min51s). Publicado pelo canal 9th Theatre Olympics. 9 mai. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/1LJ5WzGZ30Q>. Acesso em: 4 ago. 2023.

AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ARATA ISOZAKI — TIME SPACE EXISTENCE. 1 vídeo (4min17s.). Publicado pelo canal Plane-site, 21 nov. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E54K8wACQRc&t=189s> Acesso em: 21 ago. 2023.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERTOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes Theatre Makers, 2011.

BOGART, Anne. 1 vídeo (43.28). Live Internacional: Fabiano Lodi conversa com Anne Bogart. Publicado pelo canal Leneus Produtora de Arte, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fheLpvUoKpg&t=1815s>. Acesso em: 10 out. 2022.

BOGART, Anne. **The Art of Ressonance**. London: Theatre Makers, 2021.

BOSSONG, G. **O elemento português no japonês**. In: MENDES, M. (org.). A língua portuguesa em viagem. Actas do Colóquio Comemorativo do Cinquentenário do Leitorado de Português na Universidade de Zurique, 20 a 22 de junho de 1996. Frankfurt: Verlag, 2003.

BRANDÃO, Luciana Espírito Santo; FERNANDES, Bruna Emanuele. O método Suzuki precede uma filosofia. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

BROOK, Peter. **O espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma – Lógica Poesia e Linguagem**. São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

CARVALHO, Glauce Priscila Ribeiro de; STOROLLI, Wânia Mara Agostini. A voz no Treinamento Suzuki. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-16, 2021.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CSAPO, Eric. **Calípedes limpando o assoalho: os limites do realismo no estilo clássico de atuação e interpretação**. In: EASTERLING, Patricia Elizabeth; HALL, Edith (org.). *Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008. p. 145-170.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2006.

FUJITA, Masakatsu. **Caminhos para a cultura e o pensamento japoneses: o Ma, o Awai e o Ainda**. In: AVANCINI, Atílio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko (Org.). *Conceitos Estéticos: do transtemporal ao espacial na arte japonesa*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2021.

GOTO, Y. **Suzuki Tadashi: Innovator of contemporary Japanese Theater**. Tese (Doutorado em Filosofia, Drama e Teatro) – Havaí: University of Hawaii, 1988.

GOTO, Y. The Theatrical Fusion of Suzuki Tadashi. **Asian Theatre Journal**, 6, 1989. 103-123. Disponível em: www.jstor.org/stable/1124454. Acesso em: 15 ago. 2023.

GREETINGS FROM THE EDGE OF THE EARTH II. 1 vídeo (19min24s.). Publicado pelo canal SCOT Suzuki Company of Toga, 26 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JHV-3oYLCFc> Acesso em: 7 ago. 2023.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: Ed n-1, 2017.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão**. São Paulo: Ed n-1, 2017.

IRLANDINI, Luigi Antonio. Som-silêncio em Concretion 1960, de Hans-Joachim Koellreutter. **Opus**, v. 24, n. 2, p. 22-57, maio/ago. 2018. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2018b2402>.

KUSANO, Darci Yasuko. **O que é Teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LAS TROIANAS - TADASHI SUZUKI. 1 vídeo (1h6min53s.). Publicado pelo canal Hérnan Valdivieso Lopez 26 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i3MWvhtjUiQ&t=4s>. Acesso em: 8 ago. 2023.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIVES 13º VISÕES URBANAS | Conversa MA| Michiko Okano| Artesãos do Corpo| Emilie Sugai| Dudu Tsuda. 1 vídeo (2h11min53s.) Publicado pelo canal Cia. Artesãos do Corpo / Dança Teatro, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-jgfnlmJXLI>. Acesso em: 20 jul. 2023.

LODI, Fabiano. A prática do treinamento como atividade sagrada na SCOT: Tadashi Suzuki e o teatro como modo de vida. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 34-48, 2015.

LODI, Fabiano. **Direção teatral na perspectiva de Anne Bogart**. 2015. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/136698>. Acesso em: 22 abr. 2023.

MACHADO, Vinicius Torres. **A matéria cênica e o tempo de sua percepção: uma proposta de agenciamento teórico**. 2014. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-02022015-161340. Acesso em: 22 ago. 2023.

Maria do saco inspira “Maria Peregrina”. **Jornal O Estado de São Paulo**. São José dos Campos. 6 de setembro de 2001. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/maria-do-saco-inspira-maria-peregrina/>. Acesso em: 12 mai. 2022.

MATTIA, Sebastian. **Entrevista sobre a voz nos espetáculos**. Entrevista concedida a Glauce Carvalho. 2023.

MATTIA, Sebastian. **I-SCOT**. Mattia Sebastian. Disponível em: <https://www.mattiasebastian.com/i-scot-tadashi-suzuki-mattia-sebastian> Acesso em: 14 ago. 2023.

MOREDDU, Giovanni. 2019. “Participantes do Suzuki Toga Summer Camp de 2019”. Fotografia digital. Acervo pessoal.

NOTAS DE DIREÇÃO DO THEATRE OLYMPICS, 2019 1 folder.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OKANO, Michiko. **MA: Entre-Espaço da arte e comunicação no Japão**. São Paulo: Annablume, 2012.

OKANO, Michiko. **MA: Entre-Espaço da comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente**. 2007. (doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OKUDA, Yodo. **Entrevista com o monge budista Yodo Okuda** Entrevista concedida a Glauce Carvalho. 2020.

PANTANY, Alejandro. 2019. "Todos os participantes do Programa de 2019". Fotografia digital. Acervo pessoal.

PESSOA, Miguel Martins. 2019. "Espaço em frente a sala de treinamento". Fotografia digital. Acervo pessoal.

PLANA, Márcia. **Manuscritos Coletivos 2 (Antologia)**. Joinville: Manuscritos, Editora, 2021.

PURNATI. **Dionysus**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.straitstimes.com/lifestyle/theatre-review-tadashi-suzuki-moulds-disparate-elements-into-a-stately-whole-in-dionysus>. Acesso em: 26 ago. 2023.

QUILICI, C. S. Teatros do silêncio. **Sala Preta**, v. 5, p. 69-77, 2005. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v5i0p69-77. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265>. Acesso em: 25 out. 2022.

RAQUEL, Fernanda; GREINER, Christine. Heterotopias teatrais e a concepção de energia – Suzuki e a cena contemporânea japonesa. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 3, n. 42, dez. 2021.

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

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. **Quando Técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação**. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado) – ECA – Escola Comunicação e Arte - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SANTOS, Juliana Reis Monteiro dos. **Sob a perspectiva do instante: o teatro como lugar de construção de espaço-tempo singular**. 2017. (175 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1632370>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SATO-JOHNSON. **Questions about SCOT**. Entrevista concedida a Glauce Carvalho. 14 ago. 2023.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCOT IN WINTER. 1 vídeo (14min53s.). Publicado pelo canal **SCOT Suzuki Company of Toga**, 14 mar. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T6iYD54Vje0&t=404s>. Acesso em: 7 ago. 2023.

SCOT SUZUKI COMPANY OF TOGA. **SCOT Suzuki Company of Toga**. 2009. Disponível em: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

SHIGEMASA, Yoshie. 2021. "Treinamento Suzuki de 2021" Fotografia digital. Acervo pessoal.

SILVA, Fernando Rodrigues da. **Exercícios do Método Suzuki de Treinamentos de Atores**. Série de desenhos elaborados para ilustrar as posições do Método Suzuki de Treinamento de Atores. Fernando Rodrigues da Silva, 2023.

SONTAG, Susan. **Estética do Silêncio**. São Paulo: Schwarcz, 1987.

STALEY, Christopher. 2019. "Hall de entrada do Centro de intercâmbio criativo(Kuryokan)". Fotografia digital. Acervo pessoal.

STALEY, Christopher. 2019. "Materiais entregues no início do Programa de 2019". Fotografia digital. Acervo pessoal.

STEELE, Kameron. **Entrevista com o ator e diretor Kameron Steele sobre voz e silêncio**. Entrevista concedida a Glauce Carvalho. 26 set. 2022.

STEELE, Kameron. **Entrevista com o ator e diretor Kameron Steele sobre treinamento**. Entrevista concedida a Glauce Carvalho. 18 set. 2023.

STEELE, Kameron 1 vídeo (52.18). Live Internacional: Fabiano Lodi conversa com Kameron Steele. Publicado pelo canal Leneus Produtora de Arte, set. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/UviPrAbVYBI?si=WRWysUkFHXQXZEhg> . Acesso em: 14 mar. 2023.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical**. 2009. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.27.2009.tde-13052009-104317. Acesso em: 6 set. 2023.

STOROLLI, Wania Mara Agostini. **Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto**. 2004. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2004. doi:10.11606/D.27.2018.tde-06072018-110952. Acesso em: 6 set. 2023.

STOROLLI, W. M. A. Vozes em ressonância: o espaço sonoro da experimentação. **Repertório**, [S. l.], v. 1, n. 30, 2018. DOI: 10.9771/r.v10i30.26118. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26118>. Acesso em: 22 out. 2022.

SUZUKI, Tadashi. **Direção e Coleção de Roteiros – King Lear/Dionysus**. Tóquio: Centro de Artes Cênicas de Shizuoka, 2009.

SUZUKI, Tadashi. **Direção e Coleção de Roteiros – Greetings from the Edge of the Earth** . Tóquio. Centro de Artes Cênicas de Shizuoka, 2009.

SUZUKI, Tadashi. **Direção e Coleção de Roteiros – The Trojan Women/Karatachi Nikki** . Tóquio: Centro de Artes Cênicas de Shizuoka, 2009.

SUZUKI TADASHI / **Greetings from the Edge of the Earth II**. Japão. 2020. Disponível em: <https://www.scot-suzukicompany.com/works/23/>. Acesso em: 5 ago. 2023.

SUZUKI TADASHI / **SUZUKI COMPANY OF TOGA. Japão.** Disponível em: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/profile.php>. Acesso em: 15 ago. 2021.

SUZUKI, Tadashi. **The way of acting.** New York: TCG, 1986.

SUZUKI, Tadashi. ***Culture is the Body: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki.*** New York: TCG, 2015.

SUZUKI, Tadashi. **For the Future of Theatre.** Japão, Commemorative Speech for the Thalia Prize Award Ceremony, 2020.

SUZUKI, Tadashi. **Entrevista com Tadashi Suzuki.** [Entrevista cedida a Claudia Aranda] Ponto Final. Macau. Maio de 2018. Disponível em: <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2018/05/11/tadashi-suzuki-criei-este-metodo-porque-queria-criar-actores-fortes/>. Acesso em: 22 ago. 2023.

SUZUKI, Tadashi. Tadashi Suzuki and Anne Bogart at Symposium on the Suzuki Method with SITI Company. 1 vídeo (1h33min54s.). Publicado pelo canal Howlround Theatre Commons, 3 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGtCo9MQMUU&t=1064s>. Acesso em: 22 out. 2022.

SUZUKI'S CREATIVE TRAJECTORY IN TOGA. 1 vídeo (44min40s.). Publicado pelo canal SCOT Suzuki Company of Toga, 16 fev 2021. Disponível em: <https://youtu.be/fwtjtZ0QSQ>. Acesso em: 7 ago. 2023.

SUZUKI TOGA SUMMER CAMP 2019. 1 vídeo (4min45s.). Publicado pelo canal Glauce Carvalho, 29 set. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/WETVb7xotLA>. Acesso em: 15 abr. 2023.

TABI. 1 vídeo (2min42s.) Publicado pelo canal Emilie Sugai. 2002. Disponível em: <https://vimeo.com/videosemiliesugai>. Acesso em: 21 abr. 2022.

THE 9TH THEATRE OLYMPICS 2019. Nanto, Toyama, 2019. 1 folder.

THE 9TH THEATRE OLYMPICS. **Theatre Olympics.** 2018. Disponível em: <https://www.theatre-oly.org/en/venue/>. Acesso em: 23 jun. 2022.

THE MECCA OF THEATRE. **Toga Art Park of Toyama Prefecture.** 2016. Disponível em: <http://www.togapk.net/en/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

TOYAMA SHIMBUN. **Entrevista com o diretor Tadashi Suzuki preside a companhia teatral SCOT com sede em Toga Village,** Japão, 2021. Acesso em: 4 fev. 2021.

VINICKAS, Tomas. **Tadashi Suzuki.** 26 fev. 2010. Fotografia. Disponível em: <https://www.alfa.lt/straipsnis/10318022/japonu-rezisierius-sudzukis-teatras-stabdo-bendruomeniu-skaidymasi/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

WILSON, William Scott. **The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fūshikaden**. Boston/London: Shambhala, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

_____. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICE A – Exposição

Para finalizar a estadia de aproximadamente 4 anos no Japão, em parceria com o fotógrafo Rodrigo Latini, criamos uma exposição de fotos do Japão como despedida, como silêncio, espaço de possibilidade, através de tudo o que aconteceu nesse período e que continuaria reverberando até agora. Foi um projeto de fotografar o espaço vazio e o espaço com uma presença dissonante, a presença estrangeira em alguns locais do Japão. Estava imersa nesta pesquisa e se tornou impossível não fazer algo relacionado ao MA.

Abaixo o texto criado em parceria com o fotógrafo Rodrigo Latini que apresentava a exposição *You can't take a picture of that, it's already gone*.

Mais ou menos meia noite no Brasil. Doze horas em ponto no Japão. Relógios em ambos os países possuem ponteiros olhando exatamente na mesma direção, sem se darem conta de que estão contando histórias totalmente diferentes. Relógios não sabem de nada. Relógios não sentem nada e muito menos sabem onde estão. Da relatividade de Einstein ao surrealismo de Dalí, eles são alheios à subjetividade do tempo, e nada entendem a não ser a sua crua e hermética passagem. E nos aproveitando desta inerente insensibilidade temporal, marcamos a nossa despedida para um dia qualquer de maio, num horário qualquer. Despedida esta que acontecerá duas vezes.

É difícil precisar quando ou onde, mas ambas as despedidas acontecem à medida que uma louca em um vestido rosa se equilibra, passo a passo, por um píer de pedra à beira mar. Não chove. Venta. Toca jazz. A cada passo uma memória passada e futura fazem um dueto com som de nostalgia, voz saudosa e imagens do que já ficou para trás. Já é noite. A música de estética antiga preenche o ambiente noturno pelas ruas de uma metrópole moderna e repleta de fantasmas impressos em velhas fotografias de nossos encontros passados.

Andando pelas ruas da cidade, seja por defeito ou não, o refrão se repete indefinidamente. Passado, presente e futuro entrelaçam-se de forma a nos deixar sem entender quando foi que soubemos que este seria o último encontro, e quando nos encontramos pela última vez sem saber que seria a última. Talvez o encontro já tenha acontecido inúmeras vezes, e estamos presos dentro deste loop temporal onde a

última vez que nos vimos, seja também a primeira. A diferença é apenas uma louca num vestido rosa. Já não basta que o Japão esteja exata e permanentemente 12h no futuro, agora entendemos que não importa onde você esteja, a diferença entre UTC - 3 e UTC+9 é apenas uma convenção. Ambos os relógios marcam meia noite. Ou meio-dia. Não importa.

E nas últimas badaladas do metrônomo do último verso nos damos conta de que esse não é um encontro simples, de forma alguma. Como dar uma garfada após a outra sabendo que é a nossa última refeição? Um gole após o outro sabendo que será o último brinde? Esse é um retorno cicatrizado no espaço-tempo para 12 horas no passado. Se para chegar até aqui tivemos que entrar num guarda-roupas antigo de madeira, para sair temos que procurar a plataforma 9 $\frac{3}{4}$ e pegar o trem correto, na hora precisamente exata, que faz a conexão entre o meio-dia e a meia noite.

E findada a noite com seu último acorde de escuridão, entendo a sanidade da louca do vestido rosa. Ela só colocou a sua melhor roupa, não dormiu na véspera e chegou com muita antecedência na tentativa de fotografar o que já está no passado. E a cada segundo ela vai ficando mais desbotada até sobrar apenas o nosso protagonista, que continua bem nítido com a sua linha temporal intacta, estações bem definidas, inabalável. Sempre 12h no futuro.

E no fim o adeus ao vestido rosa se faz necessário. Ele gerou memórias e imagens que servirão de palco para nossos próximos encontros, e agora existe apenas como um fantasma impresso em nossas velhas fotografias. Obrigada por esse tempo, Japão.

Figura 62 - Utsumi – Japão



Fonte: Foto de Rodrigo Latini (Acervo pessoal)

Figura 63 - Metrô de Ginza



Fonte: Foto de Rodrigo Latini (Acervo pessoal)

Figura 64 - Cruzamento de Shibuya



Fonte: Foto de Rodrigo Latini (Acervo pessoal)

Figura 65 - Cartaz da exposição *You can't take a Picture of that, it's already gone*

Fonte: Cartaz de Rodrigo Latini (Acervo pessoal)

APÊNDICE B – Espaços vazios

Pouco antes da entrega da minha dissertação, no dia 9 de agosto, fui diagnosticada com uma pneumonia. Estava há cinco dias convivendo com uma febre persistente, que mesmo com antitérmicos não cessava. Arrisquei ao me automedicar, justificando que era uma gripe, relutando em parar minha rotina para ir a um pronto-socorro, já que tenho um filho de 2 anos. Quando finalmente decidi buscar ajuda médica devido à persistência da febre, descobri que se tratava de pneumonia. Mesmo depois de sete dias de tratamento com antibióticos, ainda sentia um cansaço, dor ao respirar, uma tosse teimosa e uma febre recorrente. Acabei sendo internada no dia 25 de agosto devido a essa bactéria resistente, resultado de uma falha medicamentosa.

Mesmo durante a internação, relutei em parar, até que no segundo dia de internação e tratamento, com dois antibióticos intravenosos e a infecção piorando, percebi a fragilidade da vida e, com um toque de desespero, finalmente resolvi descansar. Comecei a dormir bem, respirar profundamente e refletir: Como cheguei até aqui a ponto de me fragilizar e permitir que uma bactéria se apossasse do lugar onde o oxigênio deveria estar? A verdade é que tenho sacrificado meu sono para conseguir fazer o tempo durar e produzir tudo o que quero entregar. A verdade é que há mais de 2 anos não durmo bem desde que meu filho nasceu. A verdade é que convivo com a asma desde os 6 meses de vida, e mesmo controlada, ela me torna vulnerável e me coloca em grupos de risco.

Um dos diversos médicos com que já me consultei desde que fui diagnosticada com asma, buscou me explicar o processo da respiração e suas trocas gasosas: que envolvia inspiração, uma pequena pausa e expiração, e que nessa pausa, o oxigênio e o dióxido de carbono ajudavam na manutenção e dilatação dos brônquios. Uma pessoa asmática tem uma inflamação nos brônquios dificultando o processo da respiração. Na ânsia de respirar mais, respira menos por não fazer essa pausa natural da respiração. Embora não tenha encontrado estudos científicos que comprovem essa explicação, ela é válida pelo ensinamento poético.

A ironia é que esta dissertação explora o conceito de entre-espço, pausas e sua importância. Já recuperada estou aqui refletindo sobre como essa pesquisa reflete a busca do que me falta, me lembra de deixar espaços vazios dentro de mim mesma e que é nas pausas e nos espaços vazios que as mudanças acontecem.

