

Gramática Dos Pés: Vetores Que Unem Tradição E Inovação¹

Sandra Meyer Nunes²

Pedro Henrique Pires Ferreira Coimbra³

Resumo: O Japão abriu suas portas para o ocidente durante a Restauração Meji e desde então sua cultura foi altamente influenciada pela ocidental. No final do século XIX surge no Japão um movimento teatral chamado **shingeki** que buscava representar textos ocidentais na estética realista e naturalista. Na década de sessenta do século XX diversos artistas iniciaram um movimento que buscava reaver suas raízes culturais. Tadashi Suzuki estava entre estes artistas. Seu método de treinamento busca nas artes performáticas tradicionais japonesas princípios para treinar este ator contemporâneo.

Palavras-chave: Tadashi Suzuki - **Shingeki** - Artes Marciais

Pretendo com este texto analisar a prática do diretor japonês Tadashi Suzuki e sua relação com as práticas das artes marciais, bem como pensar a importância desta para o teatro japonês e suas relações com práticas ocidentais. Para desenvolver tal análise irei elaborar uma breve explicação de como o Japão abriu suas portas para o ocidente e as formas teatrais que se instauraram até a primeira metade do século XX e que depois foram colocadas em discussão por diversos artistas contemporâneos japoneses.

MEJI ISHIN: APROXIMAÇÃO ENTRE OCIDENTE E ORIENTE

Durante a história, o ocidente procurou diversas vezes se aproximar do oriente, e no caso do Japão, as missões jesuítas tiveram grande importância na construção da relação entre Europa e Japão. Em 1573 Alessandro Valignano, um membro da Companhia de Jesus, parte para o oriente com o cargo de Visitador

das Índias Orientais e responsável por todas as missões jesuítas do Cabo da Boa Esperança até China e Japão, e no ano de 1573, ele fica responsável exclusivamente pelos dois últimos (CORREIA, 2006).

Essas missões foram de extrema importância para criar uma relação estável entre a Europa e o Japão, pois em 1581 dois **daimyô** (senhores feudais) resolvem mandar dois embaixadores para a Europa para melhorar a comunicação entre as missões jesuítas no Japão e a Europa. A embaixada chega a Roma em 1585 e retorna ao Japão em 1590. Esta embaixada possui valor fundamental para a compreensão dos japoneses de "o que é a Europa", pois os alunos "absorviam um conceito de Europa meramente especulativo e abstrato, no qual o processo de experiência como formador do conhecimento estava completamente ausente." (CORREIA, 2006, p.5). Valignano sai do território japonês em 1603, e depois morre em 1606 em Macau, território chinês.

.....

1 Relatório final apresentado como resultado da pesquisa teórica-prática do grupo **O corpomente em cena: as ações físicas do ator bailarino** do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

2 Professora Doutora em Semiótica na PUC-SP e docente efetiva da Licenciatura e Bacharelado em Teatro e do PPGT da UDESC.

3 Acadêmico da Licenciatura e Bacharelado em Teatro, Bolsista de IC - PROBIC e membro do Coletivo Genos de Teatro-Dança. No período em que o presente texto foi desenvolvido fizeram parte do grupo (por períodos e em momentos diferentes), além dos bolsistas IC Pedro Henrique Pires Ferreira Coimbra, Fabiano Rodrigo Lodi da Silva e Anderson Luiz do Carmo e da coordenadora Sandra Meyer Nunes, os docentes Stephan Arnulf Baumgärtel e Vicente Concilio, os alunos do PPGT Andréia Paris, Caroline Holanda e Giselly Brasil, e os graduandos Amanda Gartner, Gabriela Corrêa Gianetti e Maria Carolina Vieira

Por mais que esta experiência jesuíta tenha sido importante para começar a estabelecer uma relação entre ocidente e oriente (mais especificamente Europa e Japão), não passou de uma experiência de pequena escala onde apenas alguns feudos puderam ter contato com a cultura ocidental Européia e a religião cristã. Apenas durante a Restauração Meji (1868-1912) que o Japão abriu suas portas para a “modernização” ocidental e depois da vergonhosa derrota na Segunda Guerra Mundial que este passa a ser “americanizado” através de uma avalanche de produtos e maneiras “estadunidenses” (GREINER, 2009).

A Restauração Meji (ou **Meji Ishin**, em japonês), foi um movimento político que deu fim aos duzentos e sessenta e cinco anos do “shogunato” Tokugawa, governo feudal. Tinha como política levar o Japão a modernização que “aboliu com presteza as instituições feudais que já desmoronavam e lançou um ambicioso programa de modernização” (ALLEN, 1983, p.13). O exército é um bom exemplo, onde sua modernização ficou a cargo do Imperador com ajuda de assessores franceses, prussianos e ingleses.

Durante este período as tradições japonesas foram sendo abandonadas para então dar lugar aos costumes ocidentais. Vestimentas (como a própria roupa do imperador), hábitos alimentares, cívicos e culturais ocidentais foram sendo introduzidos no dia-a-dia dos japoneses. Os samurais (classe de nobres-guerreiros filiados a um senhor feudal) perderam sua posição hierárquica na sociedade japonesa e em 1874 um anúncio do imperador dizia que estes deveriam abandonar seus senhores e lutar pelo imperador.

Este período foi significativo para a abertura do Japão às maneiras e costumes ocidentais, principalmente europeus, mas apenas com o fim da Segunda Guerra Mundial que o Japão se entregou aos moldes ocidentais.

Com o término da Segunda Guerra Mundial e o Japão saindo como um dos perdedores, o país é ocupado por forças Americanas por sete anos (1945-1952). Neste período o país passa por diversas transformações políticas, educacionais e culturais. Em 1946 é promulgada uma nova constituição japonesa e no dia dez de Abril de 1946 o país tem seu novo primeiro-ministro, Shigeru Yoshida. No âmbito educacional o país adota o modelo ocidental composto por ensino básico, fundamental e três anos de ensino médio, preparatório para a universidade. O sistema de escrita também sofreu mudanças para se adequar às políticas

externas, incorporando a forma romana a japonesa (**kanjis**, **hiraganas** e **katakanas**).

Durante o período de pós-guerra o Japão passa por um período de grande depressão. Altos índices de prostituição, alcoolismo e dependência de diversas drogas, analfabetismo, doenças e males (causados também pelas explosões atômicas de **Hiroshima** e **Nagasaki**) assolam o país. Com o fim da Segunda Guerra Mundial o país ficou proibido de produzir qualquer produto bélico, logo aquele que era de maior peso no mercado de exportação e importação. Parecia que o país estava condenado ao fracasso. Surge então a Guerra da Coreia em 1950 e os Estados Unidos acabaram ficando sem nenhum apoio bélico tendo de fazer um tratado com o Japão e pedir que este voltasse a exportar seus produtos e servisse de território para sediar bases americanas (ALLEN, 1983, p.32). Era o que o país precisava para engatar um processo intenso de industrialização e produção de tecnologia.

SHINGEKI: NOVO DRAMA JAPONÊS

Ainda durante a Restauração Meji surge um novo gênero teatral no Japão, o **shingeki** (ou novo-drama). Ele surge como uma reação ao **kabuki** e ao **shinpa** (teatro humanista praticado por jovens ativistas) e conta com encenações de autores orientais e ocidentais como, por exemplo, Ibsen e Shakespeare (TSUBOIKE, 2005). Diferente do teatro **noh** e **kabuki**, que são formas estilizadas de teatro que contam com dança e canto, o **shingeki** é um teatro baseado em texto e diálogo, formas realistas de representação.

O crédito da fundação do **shingeki** é dado a dois grupos: o primeiro formado por Tsubouchi Shoyo e Shimamura Hogetsu, dois acadêmicos que trabalham com estudantes da Universidade de Waseda em suas pesquisas e fundaram o “Bungei Kyokai” (Sociedade das Artes Literárias); e o outro formado por Sadanji Ichikawa e Kaoru Osanai chamado “Jiyu Gekijo” (Teatro Livre) que tentou manter atores de **kabuki**⁴. Ambos os grupos trabalharam com peças européias e poucas japonesas, estas sob influência do naturalismo e simbolismo.

Como esse movimento seguia moldes ocidentais de representação, precisava de espaços específicos para apresentações, o palco italiano. Formas como o **noh** e o **kabuki** possuem um palco próprio, bem diferente da caixa preta que é o palco italiano. O palco de **noh** possui pilares e uma grande passarela bem como um espaço para os músicos e o coro. Este espaço seria inapropriado para a representação de

peças naturalistas, seria, portanto, necessário construir novos espaços. Em 1924 é construído o primeiro teatro moderno, **Tsukiji Shogekio**.

A construção deste teatro deu forças ao movimento e durante toda a década de vinte diversos diretores puderam desfrutar deste para apresentar suas encenações. Durante a década de trinta surge um novo movimento que visava a representação de peças focadas no proletariado. Muitos intelectuais estavam lendo a obra de Marx e sem dúvida isto influenciou diversos poetas e dramaturgos a escrever de forma a passar mensagens de cunho social e procurando mudanças políticas. Este foi um período importante pois:

novos escritores emergiram para escrever para um teatro onde, talvez pela primeira vez na história do shingeki, atores, diretores, críticos, produtores, dramaturgos e audiência tinham um conhecimento comum da cultura em que estavam participando⁴.

Paralelo a este movimento de envergadura política existiam, ainda, aqueles que se afastavam deste contexto e se preocupavam em desenvolver outras pesquisas. A companhia **Bungaku-za** (Teatro Literário) é fundada em 1937 e seu fundador Kishida Kunio insistia na supremacia da palavra falada e no poder dos diálogos.

O movimento **shingeki** é o reflexo, no teatro, da tentativa japonesa de copiar moldes ocidentais. Nas palavras de Tadashi Suzuki,

Desde o começo do período Meiji em 1868, tem existido um tremendo esforço da cultura japonesa de igualar, e depois ultrapassar, o ocidente. Mesmo que os atores tenham se colocado na vanguarda destas atividades, eles apenas conseguiram imitar a superfície das coisas. (SUZUKI, 2000, p.3. Tradução Minha)

Todos os artistas ligados ao teatro que estavam procurando formas novas de representação e encenação fora dos moldes clássicos japoneses deveriam recorrer ao **shingeki**. Isso muda na década de sessenta, com um movimento chamado **Shogekijo**, em português, “Pequeno Teatro”.

SHOGEKIJO: MOVIMENTO “TEATRO PEQUENO”

As décadas de cinquenta e sessenta do século XX no Japão foram caracterizadas por grandes mudanças. O país acabara de sair derrotado em uma grande guerra, tendo duas de suas cidades completamente destruídas e outras tantas com danos irreparáveis, mas na década seguinte passa por um rápido processo de industrialização e modernização. O país passa por uma transformação incrível saindo da “pobreza do pós-guerra ao ‘tigre’ asiático e se tornando uma das nações mais prósperas do mundo” (ALLAIN, 2002, p.11. Tradução minha).

Essa rápida mudança na condição do país bem como a alta influência do ocidente trouxe aos japoneses dúvidas quanto a sua identidade cultural. Filmes, peças, livros, maneiras ocidentais inundavam o Japão. Suzuki diz que

Aqueles envolvidos no movimento do teatro moderno adotaram completamente maneiras européias: a forma como se fuma, o jeito como se veste o cachecol, a forma como se come. [...] Eles quase fizeram uma tentativa patética para copiar completamente a superfície das coisas (SUZUKI, 2000, p.4. Tradução Minha)

Aos poucos, o país começou a se misturar com o ocidente. Jovens japoneses adotavam, quase que completamente, a forma ocidental (importada da Europa e dos Estados Unidos) de se viver. Toda esta **dualidade** e confusão de identidade deu origem à um termo, **Nihonjinron** (não existe uma tradução exata para este termo mas seria algo como “teorias de Japonesidade” e define uma obsessão nacional de auto-definição cultural [ALLAIN, 2002, p.12])

O movimento teatral da década de sessenta foi caracterizado por este tipo de dúvida. Novos artistas que queriam representar no teatro contemporâneo não tinham outra opção se não entrar em grandes companhias de **shingeki** e representar em moldes realistas e naturalistas. Em reação a esta necessidade começam a surgir pequenas companhias teatrais lideradas por estudantes, que buscavam novas formas para poder se expressar e criar um teatro contemporâneo verdadeiramente japonês.

• • • • •

⁴ Disponível em http://www.culturalprofiles.net/japan/Directories/Japan_Cultural_Profile/-10596.html Acessado 24 Ago. 2009, 23:55:00

O MÉTODO DE TADASHI SUZUKI

Tadashi Suzuki nasceu em 1939, no Japão. Cursou a Waseda University entre 1958 e 1964, onde teve suas primeiras experiências como diretor, sendo que, em 1966 fundou a **Wase-da Shogekijo** (Pequeno Teatro Waseda) uma companhia de teatro sediada em Tóquio.

Suzuki desenvolveu um método de treinamento chamado **Suzuki Method** que consiste em diversas posições sentadas e caminhadas que visam trabalhar a importância dos pés e do contato com o chão para integrar corpo e mente e desenvolver as potências vocais do ator. Suzuki diz que seu “método consiste no treinamento para aprender a falar de maneira poderosa e com clara articulação, e também para aprender a fazer o corpo inteiro falar, mesmo quando há silêncio” (SUZUKI, 2002, tradução minha). Para explorar este contato com o chão e a relação com a voz o diretor trabalha com uma técnica chamada **stomp**, que consiste em bater com o pé no chão. Ao realizar tal batida uma pulsação emerge do chão e viaja através do corpo do ator até chegar a cabeça. Com o devido treino o ator consegue conter esta pulsação no centro de energia do corpo localizado na região pélvica, mais ou menos quatro dedos abaixo do umbigo.

Em diversas técnicas de treinamento energético podemos observar a importância que se dá a esta área do corpo. Existem diversos nomes para esta região, **hara**, **Tan Tien**, **Tsien** e **Kandha**, mas todos se referem ao centro gravitacional e energético do corpo. Nas artes marciais e em diferentes técnicas de meditação esta região é fortalecida através de exercícios de respiração e fortalecimento muscular. No **Pa-Kua** (arte marcial tradicional chinesa) existe um exercício que consiste em ficar em uma posição chamada “posição do cavaleiro” (pernas afastas e joelhos dobrados apontando para fora a 45° enquanto se mantém a parte superior do corpo ereta) e golpear com os punhos soltando o ar pelas narinas contendo a pulsação do golpe no **Tan Tien**. Ao conter a pulsação nesta região o artista marcial consegue acumular energia para depois poder desferir um golpe mais preciso e com mais força. É um trabalho que procura ensinar um uso inteligente da energia⁵. Este mesmo princípio se encontra no trabalho com o **stomp** introduzido por Suzuki.

O próprio Suzuki diz que a idéia de o ator aprender a controlar sua energia unificando o corpo-mente através de um trabalho com o

centro de energia não é nova. O que ele afirma ter adicionado é

a idéia de bater com o pé no chão - forçando um desenvolvimento de uma consciência especial baseada neste bater no chão. Essa concepção vem da minha convicção de que o senso básico da própria fisicalidade do ator vem de seus pés. (SUZUKI, 2000, p.9. Tradução minha)

Em diversos rituais de purificação Japoneses, os sacerdotes batem com os pés no chão para afastar os demônios e as energias ruins. Suzuki (2000, p.14) afirma que diversos gestos no teatro **noh** e **kabuki** vieram destas práticas. Existe, inclusive, uma frase tradicional japonesa, “bater com os pés nas seis direções” que pode ser interpretada como um gesto para trazer espíritos bons e afastar os espíritos ruins.

Um antropólogo japonês chamado Shinobu Origuchi disse que, quando examinou as tradicionais práticas performáticas japonesas, o **stomp** apareceria em algum momento da performance onde este gesto seria para afastar espíritos ruins dentro do ambiente performático (SUZUKI, 2002).

De que forma esta prática de bater com o pé no chão auxilia o trabalho vocal? Yoshi Oida, em seu livro **O Ator Invisível** (2001) fala sobre a importância do **hara** no trabalho físico, no gesto e na voz do ator. “[...] a ação de caminhar inicia-se no **hara**. Caminhamos a partir do centro, e as pontas dos pés ‘agarram a terra’ impulsionando-nos vigorosamente para adiante.” (OIDA, 2001, p.56). Temos como costume no ocidente pensar o corpo (e outros aspectos de nossa vida) como um membro **dual**, ou seja, separado em duas partes. Preto e branco, novo e velho, em cima e embaixo, mente e corpo, céu e inferno, perdão e pecado e outros tantos. No oriente, entretanto, temos um terceiro membro, formando uma tríade, responsável por equilibrar os elementos binários e trazer completude: o coração.

De acordo com Peter Payne (1997) podemos pensar o corpo dividido em três partes distintas (mas que integram o ser), teremos: o ventre (responsável pelo corpo e pelos aspectos físicos e sensoriais do ser); a cabeça (responsável pela mente e pelos processos lógicos de formação do ser); e o coração (responsável

• • • • •

⁵ Este exercício é proveniente da minha experiência como praticante e instrutor de Pa-Kua desde 2005.

pela integração destas duas partes, são os sentimentos e os aspectos intermediários).

Vamos pensar agora no processo de transformação de energia em nosso corpo. Como o ventre está relacionado ao passado, as tradições, a inércia e a aquilo que é sensorial, ele também é responsável pelo acúmulo de energia do ser. Por outro lado, a cabeça está ligada ao futuro, as mudanças, ao movimento e ao desprendimento de energia. O caminho do coração é focado na transformação e circulação de energia. É o ritmo que o corpo cria para se manter vivo e em constante transformação (PAYNE, 1997).

Pensando agora que o coração pode ser representado pelo centro de energia do corpo podemos entender as práticas de treinamento energético. Através do treino e aperfeiçoamento do meu centro posso transformar de maneira mais proveitosa a minha energia. Suzuki (2000, p.8) possui um exercício que consiste em caminhar pela sala de trabalho dando **stomps** com os joelhos levemente flexionados e a parte superior do corpo ereta durante um determinado tempo, que está de acordo com a duração da música que fica de fundo acompanhando o exercício. A instrução é bater vigorosamente no chão para poder sentir a atração e a pulsação e evitar que a energia seja absorvida pelo mesmo, concentrando desta forma a energia no **hara**. Assim que a música termina, todos os atores caem no chão de forma mais rápida possível e sem se machucar. Logo em seguida, devem se levantar de forma mais lenta possível sentindo o movimento partir do centro, e uma vez em pé caminhar muito lentamente e com os joelhos levemente dobrados e em linha reta até a outra extremidade da sala. Este exercício trabalha a concentração e a utilização inteligente da energia obtida através de um trabalho físico exaustivo, o primeiro passo para transformar energia em voz.

Tanto neste exercício quanto em outros do método Suzuki existe uma oposição entre a parte superior e inferior do corpo. Enquanto batemos vigorosamente com nossos pés no chão, o tronco deve se manter imóvel. Esta oposição entre a parte superior e inferior do corpo sempre esteve presente das artes performáticas japonesas. A parte superior do corpo tenta se elevar, encontrar o céu, enquanto a parte inferior busca se aproximar cada vez mais do solo. Estes dois vetores opostos se encontram na região pélvica com valores modulares iguais (mesma força) e por isso que durante as caminhadas do método Suzuki a altura do quadril em relação ao solo não deve variar. Esta condição do quadril de não se movimentar para

cima e para baixo quase que cria uma ilusão de que o ator está flutuando, herança das formas do **noh** e do **kabuki**, onde “O próprio corpo dos atores não se mexe, ao contrário, parece ser transportado pelos pés, através do palco, com o mínimo de esforço.” (OIDA, 2001, p.53).

Para os orientais, o **hara** é de extrema importância para a produção de sons. No teatro **noh**, o ator mantém a parte superior do corpo reta e parada enquanto a voz é pressionada pelo abdômen e ecoa pelo corpo (SUZUKI, 2000, p.16). Suzuki mantém o mesmo princípio em seu método. O ator aprende, através dos exercícios, a retirar sua voz da região abdominal, mais precisamente do **hara**, desta forma ela sai do corpo limpa, precisa e com projeção. Oida (2001, p. 54) diz que “[...] uma vez que o foco da voz fica abaixo do umbigo, o **hara** aberto é muito importante. Contrariamente, se ‘abrirmos’ o peito, ficamos desequilibrados.”.

Podemos encontrar nas artes marciais o mesmo princípio, mas adequado ao contexto marcial, na prática do **kiai**. **Ki** significa energia interior enquanto que **ai** é integração, união, é portanto a unificação total da energia (PAYNE, 1997, p.22). A técnica consiste em se concentrar e trabalhar o corpo de tal forma que o artista marcial consegue desferir um “grito” potente, um verdadeiro golpe. “A voz nasce da parte inferior do abdômen, o **hara**, que é o lugar onde se localiza a força vital.” (PAYNE, 1997, p.23). Ao unificar a energia em seu corpo o artista marcial desfere o golpe com a voz em direção ao oponente e, esta, não encontra barreira alguma antes de ser projetada. Ela sai do corpo do guerreiro com tal clareza e potência que se unifica com seu alvo. PAYNE (1997) analisa o **kiai** como uma prática fundamental do artista marcial. “ ‘No princípio, era o Verbo’; a vibração como essência do processo criativo.” (1997, p.24). Esta prática configura para o artista marcial a integração completa de seu ser, pois unifica corpo e energia (através da concentração na região abdominal) e a transforma em um processo físico, passível de identificação concreta, que é a voz.

Tadashi Suzuki recupera tradições do teatro pré-moderno japonês e integra em sua prática em busca de um teatro contemporâneo verdadeiramente japonês. Através da busca em suas raízes o diretor conseguiu criar um método extremamente pessoal que reflete suas dúvidas e angústias em um período onde a identidade cultural japonesa é colocada em escanteio para abrir espaço para as maneiras ocidentais. Nas montagens de Suzuki normalmente temos ambientes hospitalares e protagonistas com a saúde decadente, reflexo de uma sociedade que

perdeu suas raízes e agora se encontra flutuando, como um paciente abandonado em um hospital. Suzuki procura trazer a atenção em seu teatro para aquilo que é mais fundamental nas práticas performáticas que é “trazer de volta as funções físicas uma vez ‘desmembradas’; para recuperar as habilidades e capacidades perceptivas e expressivas do corpo humano. E, desta forma, podemos manter a cultura e a civilização” (SUZUKI, 2002, p.2)

Referencias Bibliográficas

ALLAIN, Paul. *The art of stillness: The theatre practice of Tadashi Suzuki*. London: Methuen, 2002.

ALLEN, G. C. *A Economia Japonesa*. Londres: Zahar Editoras, 1983.

CORREIRA, Pedro Lages Reis. *O Triunfo do experimentalismo na missão do Japão: Alessandro Valignano (1539 - 1606) e a organização da embaixada japonesa à Europa em 1582*. 2006. Disponível em http://www.dhm.de/ausstellungen/neuwelten/pt/docs/Pedro_%20Lage_Reis_Correia.pdf.

GREINER, Christiane. In-traduições do ocidente em três movimentos das artes do corpo no Japão: Butô, Mono-ha, Superflat. In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Nini (org.). *Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem*. Florianópolis: Design Editora/FAPESC, 2008

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAYNE, Peter. *Artes Marciais. A dimensão espiritual*. Rio de Janeiro: Edições Del Prado, 1997.

SUZUKI, Tadashi. *The way of acting: The theatre writings of Tadashi Suzuki*. New York: Communications Group, 2006.

_____. Culture is the body. Tradução Kazuko Matsuoka. *Blesok - Theatre Theory*, n.29, Volume V, Novembro-Dezembro 2002. Disponível em <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=484> Acessado em 20 Ago. 2009, 00:33:30.

TSUBOIKE, Eiko. *A history of small theatre movement leading up to the present*. Disponível em: http://www.performingarts.jp/E/overview_art/0502/1.html <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=484> 2005. Acessado em 27 Ago. 2009, 00:04:30