

DARCI KUSANO

# Tradição e vanguarda no teatro japonês

**DARCI KUSANO** é pesquisadora de Teatro Japonês e autora de *O que é Teatro Nô* (Brasiliense) e *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca* (Perspectiva).

Palestra proferida em 1995, na Universidade de São Paulo - no Centro Universitário Maria Antonia, nos campi de Bauru, Piracicaba, Ribeirão Preto, São Carlos e Pirassununga, acompanhando a mostra itinerante "Imagens da Cena: Exposição de Cartazes do Teatro Japonês", e no Sesc-Santos, dentro do evento "Caminho das Águas".

Agradecimentos a Irene Tomita e Eduardo Alves, coordenadores do projeto, Benedito Mário Galvão e Aparecido Donizete Lossápio, montadores da exposição (Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP), Akihiro Otani, Jo Takahashi e Michiko Okano (Fundação Japão), Luís Hanada (Aliança cultural Brasil-Japão), Consulado Geral do Japão, à repórter Célia Abe Oi (*Diário Nippak*) e à profa. Hiroko Yanagui.

Mitsutoshi Hanaga



**REBELIÃO DO CORPO**  
(1968) - BUTÔ DE  
TATSUMI HIJIKATA.

SOTOBA KOMACHI (A CENTÉSIMA NOITE), NÔ MODERNO DE YUKIO MISHIMA. ENCENAÇÃO DA COMPANHIA BUNGAKU-ZA, SOB A DIREÇÃO DE TERUKO NAGAOKA.



Museu do Teatro da Universidade Waseda

A primeira figura de vanguarda artística no Japão pós-guerra nuclear foi indubitavelmente Tatsumi Hijikata (1928-86), o criador do *ankoku butô* (“dança das trevas”) (1), cuja história começa na primavera de maio de 1959, com o hoje lendário *Kinjiki* (*Cores Proibidas*). Ritual de dança herética, com o título homônimo do romance de Yukio Mishima, é um retrato brutal do mundo dos homossexuais, onde um rapaz, interpretado por Yoshito Ono, filho de Kazuo Ono, sobrevive à violência de um velho prostituto.

Instigado por esse espetáculo inusitado de *butô*,

B

r

a

J

s

a

i

p

l

ã

o

16

um acontecimento antes nunca visto nos palcos japoneses, com o sangue de uma galinha branca trucidada jorrando por todos os lados, o fotógrafo Eiko Hosoe (1933) toma como modelos Tatsumi Hijikata e membros de sua trupe e cria a série *Otoko to Onna* (*Homem e Mulher*), 1959-60. Esse "teatro fotográfico" descreve graficamente, com gestos eróticos e iconoclastas, cenas de confronto físico e emocional entre os dois sexos. Ainda em 1960, Hosoe lança seu filme experimental *Heso to Guembaku* (*Umbigo e Bomba Atômica*), abordando um tema caro aos japoneses: mexer com a bomba atômica (2) é mexer nos umbigos, cordões umbilicais das crianças, ceifando as fontes primárias da vida. Hosoe declara que os de sua geração consideram a bomba atômica uma ameaça ainda mais assustadora do que a própria Aids, pois pode dizimar milhares de pessoas de uma só vez. Daí a frequência com que voltam a esse tema, tanto no seu livro *A Place Called Hiroshima* (*Um Lugar Chamado Hiroshima*) (3), como no filme *Kuroi Ame* (*Chuva Negra*), do cineasta Shohei Imamura.

Portanto, essa evolução do *butô* não ocorreu isoladamente, mas concomitantemente a experimentações na fotografia, cinema, teatro, artes plásticas, música e movimentos de contestação política e ideológica.

A maioria da notável primeira geração de teatro contemporâneo japonês participou na juventude da grande manifestação antiamericana em junho de 1960, Ampo 1960 (Tratado de Segurança Mútua Japão-Estados Unidos). O seu subsequente fracasso culminou na revolta dos estudantes em 1968-69, embarricados no Auditório Yasuda da Universidade de Tóquio. E a exemplo de Tadashi Suzuki (1939), muitos deles congregavam em torno da Universidade Waseda de Tóquio, como: Minoru Betsuyaku (1937), Shûji Terayama (1935-83), Kunio Shimizu (1936) e Makoto Sato (1943); as exceções sendo Yukio Ninagawa (1935), que teve uma educação independente, Shogo Ota (1939), da Universidade Gakushûin, e Jurô Kara (1940), formado pela Universidade Meiji. Todos nutriam um desejo selvagem de mudar a situação do teatro japonês então existente.

Como o advento da Era Meiji (1868-1912) e a abertura dos portos às nações de todo o

mundo, pondo fim ao *sakoku*, política de segregação nacional que manteve o país isolado do resto do mundo por quase dois séculos e meio, o Japão, que se julgava bastante atrasado em relação ao Ocidente, quis a todo custo se modernizar, o que, em última instância, queria dizer se ocidentalizar. Para tal, procurou se livrar de todo o seu passado de tradição artística, passando a copiar o Ocidente. Com o teatro não poderia deixar de acontecer o mesmo. No início do século XX, enquanto os homens de teatro europeus, para superar a dramática aristotélica vigente, vão procurar inspiração nos teatros orientais - Claudel e, mais recentemente, Grotowski, no teatro *nô*; Artaud, no teatro balinês; Brecht, no teatro chinês e principalmente no *nô* -, os japoneses vão renegar todo o seu teatro tradicional, que julgavam decadente. Com a novidade do realismo e a criação do *shingueki*, drama moderno de influência ocidental, temos pela primeira vez no Japão um teatro baseado exclusivamente nos diálogos, pois até então nos teatros *nô* e *kabuki* havia também a música e a dança, e no *bunraku* (teatro de bonecos), a narrativa *jôruri* tinha o acompanhamento musical do *shamisen*.

A partir de então, nas montagens das traduções de Shakespeare, Ibsen, Górkki, Chekov, Strindberg, Tennessee Williams, Arthur Miller, os atores de *shingueki* usavam perucas ou tingiam seus cabelos, com vestuário e interpretações que procuravam imitar fielmente seus modos ocidentais. É contra tudo isso que vai se insurgir a primeira geração de teatro contemporâneo japonês.

Tadashi Suzuki, líder e diretor do Scot (Suzuki Company of Toga), já esteve entre nós com a aclamada encenação de *Dionysus*, uma adaptação das *Bacantes* de Eurípides, no Parque da Independência, defronte ao Museu do Ipiranga de São Paulo, em maio de 1993 (4). Suzuki começa com teatro universitário e, em 1961, juntamente com o dramaturgo Minoru Betsuyaku e o ator Ono, cria o Jiyû Butai (*Palco Livre*).

No ano seguinte, encenam o drama de Betsuyaku, *Zô* (*O Elefante*). Já no programa dessa produção, Suzuki assinala a novidade da escritura de Betsuyaku, pois o ritmo e o tempo da linguagem japonesa são um pouco diferentes. *O Elefante* não aborda assunto relacionado a elefantes, nem

1 Tatsumi Hijikata *Butoh film Festival'93*, no Asbestokan em Tóquio, novembro e dezembro de 1993, org. da viúva de Hijikata, a dançarina Akiko Motofuji. "Os Mestres do Butoh Japonês", mostra de filmes e vídeos, promovida pela Fundação Japão e Sesc-São Paulo, no Sesc-Pompéia em dezembro de 1994.

Mostra de Buto'95, org. Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, Centro Cultural São Paulo, abril de 1995.

2 1995 - Cinquentenário dos lançamentos das bombas atômicas em Hiroshima (6 de agosto de 1945) e Nagasaki (9 de agosto de 1945).

3 *A Place Called Hiroshima*. (Texto de Betty Jean Lifton e fotos de Eiko Hosoe). Tóquio e Nova York, Kodansha International, 1985. Entrevista concedida por Hosoe a 21 de dezembro de 1993, no seu estúdio fotográfico em Yotsuya, Tóquio.

aparece elefante algum durante todo o transcorrer da peça. Mas assim como o elefante, uma espécie em extinção, trata do dilema universal da sobrevivência do homem na era nuclear, ao focar um inválido que sofrera os efeitos da bomba atômica de Hiroshima. Para recuperar a identidade e salvar a sua história da morte em massa, registrada simplesmente em números pelos jornais, o inválido sentia orgulho em exibir a sua enorme cicatriz de quelóide nas costas para as multidões na cidade ou em passeatas contra a bomba atômica.

Assim também em *Match-uri no Shôjo* (*A Pequena Vendedora de Fósforos*), drama de Betsuyaku inspirado no conto de Andersen e encenado em 1966, na Tóquio devastada do Japão pós-guerra, para sobreviver, enquanto o cliente acendia o fósforo, a menina de seis anos levantava a sua saíxa para mostrar as suas partes sexuais. Em ambos os casos, a alienação irreduzível do ser humano expressa através de um exibicionismo insensato.

Influenciado por Ionesco, Kafka e sobretudo Samuel Beckett, Betsuyaku vai se tornar, posteriormente, o criador do teatro do absurdo japonês, escrevendo peças metafísicas, com raízes profundas no solo nipônico, por vezes com humor negro, mas sempre numa linguagem serena, concisa e extremamente polida. Como em *Nishimuku Samurai* (*O Samurai que Encara o Oeste*), de 1977.

Já em 1966, ao conseguirem um recinto para a trupe, localizado na ruazinha defronte à Universidade Waseda, Suzuki, Betsuyaku, Ono e Tatsuo Takahashi mudam o nome do grupo para Waseda Shôgukijô ("Pequeno Teatro de Waseda"), montando sucessivamente peças do próprio Betsuyaku, Makoto Sato (*Meus Beatles*, 1967) e Jurô Kara (*Máscara de uma Jovem*, 1969).

Com a saída de Betsuyaku em 1968, Suzuki passa a adotar o sistema de colagem dramática, com fragmentos de cenas famosas dos teatros ocidental e japonês. Logo produz a série *Guekiteki Naru Mono o Megutte I, II, III* (*Sobre as Paixões Dramáticas I, II, III*), de 1969 a 1970. Particularmente importante é *Sobre as Paixões Dramáticas II*, subintitulada "Show de Kayoko Shiraishi". Num cenário constituído de *shôji* (anteparos de papel) meio dilacerados, uma

velha louca (Shiraishi) se encontra confinada num quarto e atada com cordas; sua filha dá-lhe os cuidados elementares. Ela rememora algumas cenas vistas no teatro, ou lidas, e, na sua fantasia, interpreta esses papéis das figuras mais patéticas do teatro japonês. A peça começa com um diálogo dos mendigos Estragon e Vladimir em *Esperando Godot*, de Beckett, seguido de extractos de duas peças de Namboku Tsuruya, dramaturgo "maldito" de *kabuki*: *Sakurahime Azuma Bunshô* (*A Princesa Sakura de Edo*), com o bonzo Seiguen (Shiraishi), que quer se suicidar com a princesa Sakura, e *Sumidagawa Hana no Goshozome*. Depois, enquanto está a se lembrar da cena de separação de uma gueixa e um jovem universitário, em um popular melodrama de *shimpa* (5), *Onna Keizu* (*A Linhagem de uma Mulher*), de Kyôka Izumi, subitamente transforma-se na gueixa heroína. Por fim, um trecho de um romance do mesmo autor: *Bakeitchô* (*A Árvore de Itchô Assombrado*). Paixões que ela nunca pode viver em vida e ressentimentos de um arquétipo de mulher japonesa explodem com fúria assustadora nesse mundo imaginário.

Suzuki adota as colagens dramáticas não como paródias de cenas célebres do teatro universal, mas para fazer uma releitura da linguagem teatral, tendo por base o corpo do ator. Como ele declara no posfácio de *Sobre as Paixões Dramáticas II*, o que ele queria "não era dirigir textos teatrais, mas o corpo e, no extremo, pode-se dizer dirigir totalmente uma pessoa humana", a atriz Kayoko Shiraiki, uma presença feroz e mística no palco, considerada, então, a reencarnação de Okuni, criadora do teatro *kabuki*.

Em 1974, na encenação de *As Troianas*, baseada na tragédia de Eurípides, paralelamente à estrutura da derrota na guerra de Tróia, Suzuki reconstrói o drama do Japão pós-guerra, empregando todos os estilos de atuação do teatro tradicional japonês, em sua ordem cronológica, desde o *sarugaku*, que precede o *nô*, até o *shimpa*, acompanhados de mudanças correspondentes no vestuário e acessórios de palco. Os lamentos das troianas procurando algum significado nas ruínas justapõem-se aos lamentos da anciã-mendiga (Shiraishi), na Tóquio devastada, com uma procura semelhante para o seu destino e o do seu país.

Acreditando que o teatro é uma criação

4 *Dionysus* dirigido por Tadashi Suzuki - Promoção conjunta da Fundação Japão e Sesc-São Paulo.

5 *Shimpa* - literalmente "Onda Nova", ou Escola Nova, que queria um teatro novo, em oposição ao *kabuki* tradicional. Inicialmente, detenção política, homens e mulheres aparecem lado a lado, pela primeira vez, no palco.

coletiva dos atores, Suzuki desenvolve o seu singular "método Suzuki" de treinamento teatral. Uma volta às origens do ato teatral, com uma revitalização das possibilidades dos tradicionais *nô* e *kabuki*, a essência do drama japonês, submergida pela influência dominante do teatro ocidental que, com a ascensão do realismo e naturalismo no fim do século XIX, perdera o contato com as suas próprias tradições de atuação. Quase agachados, acorados, os passos deslizantes (*suriashi*) e as batidas com os pés (*ashibyôshi*) expressam a afinidade e comunicação com o solo, a terra; e tudo acompanhado de música rítmica bastante elevada. O objetivo é a concentração do corpo através do controle da respiração. A manutenção de uma elevada energia física e vocal para atuar nos papéis mais difíceis, sob uma grande pressão, com a graça e o à-vontade de um atleta profissional.

Depois do *workshop* à tarde no Sesc-Anchieta, no percurso de ônibus, entre o Sesc e o Parque da Independência, local de encenação de *Dionysus*, logo mais à noite, saboreando os *o-bentô* (lanches), os atores do Scot nos indagavam com curiosidade sobre a repercussão nas personalidades teatrais e artísticas brasileiras presentes e nos confidenciavam que o longo e árduo treinamento do método Suzuki é incomparavelmente muito mais estafante do que uma atuação inteira num espetáculo de duas ou três horas.

Portanto, para Suzuki, em termos de teatro, "vanguarda não é criar algo totalmente novo e estranho. Em última instância, é a reforma da tradição. É uma revolução baseada na tradição" (6). E enfatiza que a sua proposta é diferente do que os fundadores do *butô*, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ono, se propuseram a fazer:

"Os primeiros fundadores de *butô* tinham treinamento em balé clássico. E há essa tradição de ocidentalização na Era pós-Meiji e que existe também no mundo da dança japonesa. Quando eles perceberam que o balé clássico era inadequado, almejaram criar uma forma de dança moderna, que fosse realmente apropriada ao Japão. O problema era que, como não havia uma tradição nativa de dança na qual o *butô* pudesse se fundamentar, o ataque sobre a influên-

cia do balé clássico não foi sistemático e não foi baseado numa metodologia. Portanto, a imagem projetada foi simplesmente a de uma rebelião contra a influência ocidental" (7).

O método Suzuki, por sua vez, procurou além da crítica às influências ocidentais, revitalizar a tradição teatral japonesa.

Mas Suzuki não é tradicionalista como Yukio Mishima (1925-70), que venerou e procurou preservar a tradição japonesa como tal. Aos treze anos de idade, Mishima é introduzido no teatro *kabuki* pela sua neurótica avó paterna, Natsu, uma aficionada de *kabuki*, que o levava ao Kabuki-za para assistir a um dos mais famosos dramas históricos, *Kanadehon Chûshingura* (*A Vingança dos 47 Vassalos-Leais*), onde, entre extasiado e surpreso, o garoto vê a atuação de um *onnagata* (ator intérprete de papéis femininos) pela primeira vez. Nesse mesmo ano, a sua avó materna que aprendia o canto de *nô* do estilo Kanze, por competição, o leva a assistir o *nô* *Miwa*. Doravante, Mishima torna-se um prisioneiro dessas duas tradicionais expressões cênicas japonesas, assistindo mensalmente aos espetáculos de *nô* e *kabuki*. De 1950 a 1962 escreve o célebre *Kindai Nôgakuskû* (*Peças de Nô Moderno*), lapidando algumas jóias como *Aoi no Uê* (*A Dama Aoi*) e *Sotoba Komachi* (*A Centésima Noite*); e de 1951 a 1969, oito peças de *kabuki*.

Prolífico, não apenas enquanto romancista, mas também como dramaturgo, além de peças de *shingueki* (drama moderno), *shimpa* (Escola Nova), musicais e roteiros para rádio, Mishima apresenta uma produção relativa ao teatro tradicional japonês, que vai dos seus 25 anos a um ano antes de sua morte, em 1969, com a dramaturgia e direção de *Chinsetsu Yumihari Zuki* (*Lua Crescente: as Aventuras de Tametomo*). Um drama histórico de *kabuki*, inteiramente escrito nos moldes tradicionais, uma rara proeza no mundo de hoje, e que contou com um pôster sensacional de Tadanori Yokoo, o criador do estilo psicodélico e do *pop-art* japoneses.

Quanto às peças escritas para o *shingueki*, o teatro de Mishima é um teatro da fala. Assim, enquanto o *shingueki*, drama moderno influenciado pelo teatro ocidental, privilegiava o texto, a atitude de Suzuki de

6 T. Suzuki. Entrevista concedida aos professores Ian Carruthers e Norman Price no Playbox Theater de Melbourne (Austrália) a 3 de outubro de 1991.

7 Idem.

ênfase nos corpos dos atores, como no *nô* e *kabuki*, vai ser compartilhada por Shogo Ota e Jurô Kara.

Shogo Ota, líder, dramaturgo, ensaísta e diretor da trupe Tenkei Guekijô (Teatro da Transformação), fundada em 1970 com Tôru Shinagawa, no início de suas atividades teatrais, também dirige peças de *kabuki*, como *Shinpan Yotsuya Kaidan (Nova Versão do Conto dos Fantasmas de Yotsuya)*, de Tamotsu Hirotsue, em 1964, e *Sakurahime Azuma Bunshô (A Princesa Sakura de Edo)*, de Namboku Tsuruya, em 1970.

Na sua primeira apresentação no exterior com a sua peça *Kiga no Matsuri (Festival da Fome)*, em 1975, a trupe vê-se colocada diante de um impasse num mundo onde as palavras não funcionavam, pois os poloneses não compreendiam o japonês. Há a sensação de fracasso total e a necessidade urgente de procurar uma teatralidade mais universal. De volta ao Japão, produz *Komachi Fûden (A Lenda de Komachi)*, originalmente escrita para ser encenada num palco de *nô* e que estréia em 1977, num palco de *nô* do bairro de Kagurazaka em Tóquio.

Dois meses antes da estréia, ao ensaiarem no despojado palco de *nô*, as falas inoportunas proferidas pela anciã foram "sumariamente chutadas, por serem muito superficiais". Ota afirma que as falas seriam compreensíveis num contexto cultural daqui a dez, no máximo trinta anos. Para atingir um nível mais profundo, foi enxugando as falas até que, no ensaio final, a anciã praticamente não falava mais nada, as palavras restavam em sua mente. Só os seus vizinhos e suas visitas, o médico, a enfermeira e o proprietário, falam.

*A Lenda de Komachi* começa com uma lentidão surreal. A anciã Komako leva quinze minutos para caminhar do *hashigakari* (passarela do *nô*) até o centro do palco. Todas as personagens principais do *nô* entram e saem através do *hashigakari*, um espaço neutro, *no man's land* entre a realidade e a ilusão. E, com isso, arrastam o público para o seu mundo ilusório. Portanto, onde quer que a peça (*A Lenda de Komachi*) seja encenada, deve-se tentar criar as características espaciais de um palco de *nô*.

Tudo se passa no apartamento da anciã, inteiramente montado diante dos espectadores, pelos atores que transportam nas costas as paredes divisórias (*shôji*), os armá-

rios, e tudo transcorre durante o café da manhã, enquanto a anciã prepara e come o seu *lamen* (macarrão instantâneo). Segundo Ota, a função comunicativa das palavras é muito limitada. Daí a necessidade de tirar os excessos, afiar as palavras para aproximar-se da essência humana. Investigar o significado do "oásis do silêncio" como um meio para perceber a realidade da linguagem, numa sociedade saturada de informação verbal.

"A heroína, uma anciã, permanece silenciosa durante toda a peça. Pode parecer estranho escrever um texto para um papel mudo, mas eu creio que é importante lembrar que nossas palavras e nossos pensamentos nem sempre correspondem forçosamente. E nosso silêncio nem sempre significa que estejamos vazios interiormente. Eu acho que esta atitude lingüística contraditória é assaz normal e é o que eu quis expressar em *Komachi Fûden*"(8).

A partir de então, observa-se grande parte de silêncio nas peças de Ota, que vai culminar no extremo dos dramas sem palavras, a trilogia das peças do "Teatro do Silêncio": *Mizu no Eki (Estação da Água)*, 1981; *Chi no Eki (Estação da Terra)*, 1985; e *Kaze no Eki (Estação do Vento)*, 1986. Na *Estação da Água*, o cenário consiste unicamente de uma torneira quebrada, com água escorrendo ininterruptamente durante todo o espetáculo. A vida diária das pessoas é descrita através de corpos silenciosos, que param para beber água dessa torneira quebrada, numa estrada que se dirige a lugar nenhum. Antes de desfazer o Tenkei Guekijô, em fins de 1988, Ota decide promover o *Last Stage*, reencenado três de suas peças: *A Lenda de Komachi*, *Estação da Água* e *Feriado da Água (Mizu no Kyûjitsu)*. *A Lenda de Komachi* estava programada para o dia 1º de outubro de 1988, às 19 horas, no palco de *nô* em Hibiya City. Porém, devido ao agravamento da doença do imperador Hirohito, como o local ficava próximo ao palácio imperial, foi proibida e transferida para as 20 horas dessa mesma noite, no Stúdio T2 da trupe, no subúrbio em Hikawadai. Mas valeu a pena o transtorno da correria, com um mapa na mão, para tentar localizar o antigo depósito, todo pin-

8 Shogo Ota, Texto para a apresentação de *Komachi Fûden*, que consta no programa "Pleins Feux sur le Japon - Paris 1987".

tado de preto e transformado em teatro para duzentos espectadores, onde construíram apressadamente um protótipo de palco de *nô*. Superapinhado, com muitos estrangeiros que não queriam perder a oportunidade de assistir à última produção da trupe, foi seguramente o *nô* contemporâneo mais fascinante que já vi até hoje. O longo silêncio e a lentidão surreal do início criavam uma tensão dinâmica nos espectadores e entre palco/platéia, introduzindo-nos na atmosfera mágica de um espetáculo de *nô*; não tradicional, mas entremeado de muito humor, pois logo se ouviam os risos, ao presenciarmos as paródias ao som de *La Vie en Rose* e *enkas* (baladas populares japonesas). Ao conhecer Ota, que viera dar aulas de teatro na Universidade Waseda, em 1989, nada diria que esse ex-jogador de basquete na Universidade Gakushûin fosse o autor desse *nô* eletrizante sobre uma anciã centenária. Mas Ota nasce em Jinan, na China continental, pois o pai era engenheiro de estradas e barragens. Após a derrota do Japão na guerra, é repatriado com os pais. E no caminho de volta, na China, o menino de seis anos vê uma coisa decisiva. As centenas de japoneses retirantes caminhavam em filas, numa estrada longa, sem fim, transportando cargas pesadas e fitando o horizonte. Aos poucos, iam se desfazendo das malas e perdendo as expressões. No final, para sobreviverem, tiveram que jogar fora tudo o que haviam acumulado com tanto zelo. Despojar-se do supérfluo para manter o essencial, numa atitude semelhante ao *nô*, teatro das essências.

Assim como Suzuki já nos anos 80 começara a dirigir peças em versões bilíngües (*Clitemnestra*, *Rei Lear*) e, mais recentemente, nos anos 90, o *Dionysus*, empregando atores estrangeiros, numa procura de uma linguagem teatral internacional, sem fronteiras, ao ser designado diretor artístico do Centro Cultural de Fujisawa, em 1990, Ota passa a fazer treinamento e encenar peças com estrangeiros no seu elenco, inclusive dois brasileiros.

Mas se por um lado, Suzuki impõe um treinamento teatral rígido aos seus atores, codificado no seu "método Suzuki", como os *kata* ("formas de atuação") do *nô* e *kabuki*, transmitidos de geração a geração, Ota, por sua vez, incita os seus atores a fazerem o máximo de esforço para que seus movimen-

tos não se transformem em *kata*, formas de atuação estabelecidas.

Já Jurô Kara, líder da Tenda Vermelha, vai basear todo o seu teatro na concepção do *corpo privilegiado*.

"Ele devia se inspirar, para a formulação de sua concepção do *corpo privilegiado*, na experiência do dançarino de vanguarda Tatsumi Hijikata e de todo seu processo de desconstrução-glorificação do corpo dançante. O *corpo privilegiado* de Kara não avulta de um simples exibicionismo de corpos pitorescos ou deformados, nem de um narcisismo de belos corpos apolíneos. É uma tomada de consciência muito aguda da parte da vergonha, do ressentimento e da dor física do corpo exposto ao olhar do outro e, por isso mesmo, o jogô do comediante deve fundir sua dinâmica sobre essa experiência de alienação do corpo" (9).

Após exercer o teatro universitário, Kara estabelece, em 1963, a trupe Jôkyô Guekijô (teatro da situação), assinalando a noção de contextualidade de todo ato teatral, e estreia com a peça de Jean-Paul Sartre, *A Prostituta Respeitosa*, tema de sua tese de formatura na Universidade Meiji. Dramaturgo, diretor e ator, logo começa a encenar suas próprias obras, de início em salas de teatro comum, depois ao ar livre e, em 1967, foi o primeiro no teatro contemporâneo japonês a adotar, como nas feiras de antigamente, uma tenda, vermelha, hexágona, tremulando ao vento, libertando-se, assim, dos limites impostos pelos edifícios teatrais. Fincada nos recintos do Santuário Hanazono, no bairro de Shinjuku, em Tóquio, a tenda não comportava mais que cem espectadores, que se sentavam sobre os *tatami* (esteiras de palha) jogados diretamente sobre o solo. As instalações técnicas de som e iluminação eram insuficientes, com um miserabilismo material deliberado para o cenário e vestuário, características estas mantidas até hoje. Expulsos do santuário por um comitê do bairro, numa atitude semelhante à da Associação das Senhoras de Santana, bairro de São Paulo, a Tenda Vermelha muda-se para a praça pública diante da entrada oeste da estação de metrô Shinjuku, onde Kara e alguns atores acabam sendo presos. Daí a designação de Aka

9 Moriaki Watanabe, "Le Jeu, le Corps, le Langage: Mythe de l'Origine dans le Jeune Théâtre Japonais", in *Revisita Esprit - Des Japonais Parlent du Japon*, Paris, Seuil, fevereiro de 1973, p. 444.

Tento (Tenda Vermelha) com que a trupe passa a ser popularmente conhecida.

Em 1969, com sua mulher, a atriz Ri Reisen, ao fazer sua primeira turnê de dois meses através do arquipélago japonês, inclusive Okinawa, locomovendo-se num velho caminhão, a Tenda Vermelha começava a quebrar a enorme centralização cultural do Japão, com os grupos de teatro contemporâneo baseados em Tóquio. É o mesmo sentimento que vai levar Tadashi Suzuki, em 1976, a escolher como sede de sua trupe a pequena Vila Toga, cercada de montanhas verdejantes, na distante província de Toyama, onde desde 1982 promove anualmente no verão o Festival Internacional de Artes de Toga. Dele já participaram convidados ilustres, como Tadeus Kantor, o proto do teatro de vanguarda contemporâneo, Bob Wilson, o Grupo Macunaíma, de Antunes Filho e o dançarino Ismael Ivo.

Com essas proezas, Kara pretendia fazer um "teatro de mendigos", retornando desse modo à situação original do teatro popular no Japão: o nascimento do *kabuki*, no início do século XVII, quando seus atores eram designados pejorativamente de "mendigos das margens do rio" (*kawarajiki*) ou "extravagantes" (*kawaramon*), pois viviam em condições precárias, como párias da sociedade, podendo atuar somente nas margens áridas do rio Kamo, em Kyoto, área comum a todos os marginais, manipuladores de bonecos, artistas e excluídos em geral.

A partir de então, até hoje, mesmo depois de dissolver o Jôkyô Guekijô e fundar uma nova trupe, o Kara-Gumi (Grupo do Kara), em 1987, e já ser um homem de teatro e romancista consagrado, a marginalidade e o nomadismo vão constituir a base do seu teatro. Embora suas peças sejam, por vezes, produzidas nos teatros Imperial, Nissei, Shimbashi Embujô, e ele mesmo atue em teatros comerciais, nas encenações de outros diretores, quando monta seus próprios espetáculos, o faz freqüentemente na tenda vermelha. E enquanto os líderes das demais companhias teatrais sempre buscaram e ainda continuam a procurar o reconhecimento de seus talentos na Europa e Estados Unidos, Kara escolhe a Ásia e os países do Terceiro Mundo, como podemos constatar pelo seu itinerário de apresentações no exterior: Coréia do Sul, quando ainda não-desenvol-

vida, Bangladesh, Palestina e o Brasil, em 1980, com a encenação de *Onna Cyrano* (*Cyrano de Bergerac como uma Mulher*).

Porta-voz dos dissidentes, seu teatro francamente anárquico, satírico, tem por alvo as classes dirigentes do Japão pós-guerra e contemporâneo, expressando-se através de uma linguagem semelhante à dos pôsteres *pop-art* de Tadanori Yokoo, que criará os cartazes e cenários de muitas peças suas com um humor direto e rápido, quase violento.

As suas primeiras peças são surrealistas, enfocando figuras simbólicas da mitologia popular do Japão contemporâneo. Em *Shôjo Kamen* (*Máscara de uma Jovem*), de 1969, dirigida por Suzuki e encenada pelo Waseda Shôguekijô, uma supervedete de *Takarazuka* (opereta feminina), ídolo sagrado das mocinhas japonesas, interpreta Heathcliff do *Morro dos Ventos Uivantes*; e em *Kyûketsuhime* (*A Princesa Vampira*), a heroína de filmes melodramáticos dos anos 30 é interpretada por um travesti *sui-generis*, Shimon Yotsuya.

Assim como em Edo (antiga Tóquio), havia a segregação dos prostíbulos no bairro de Yoshiwara, e dos edifícios teatrais, no de Saruwaka-cho, a Tenda Vermelha via-se com o estigma de espaço proibido, maldito, excluído do espaço sagrado dos templos e santuários e do espaço profano da sociedade. Mas decorridas duas décadas, atualmente, o Kara-Gumi já conquistou o direito de se apresentar regularmente com sua tenda vermelha tanto nos recintos de santuários e templos, como em praças públicas e terrenos baldios em suas turnês por todo o país. E para Kara, o teatro e os atores continuam a ser entidades privilegiadas, capazes de negar a realidade, o *status quo*.

Se Tadashi Suzuki tem contado com a colaboração do célebre arquiteto pós-moderno Arata Isozaki para a construção de três teatros, já em 1988, para a montagem da peça de Kara, *Sassuraino Jenny* (*A Jenny Andarilha*), o arquiteto Tadao Ando criou um enorme teatro móvel, uma espécie de torre com 23 metros de altura, no Parque Sumida no bairro popular de Asakusa, em Tóquio, com uma imagem nitidamente *high-tech*.

Inspirado na Tenda Vermelha de Kara, Makoto Sato, dramaturgo e diretor do Grupo 68/71, adota, em 1970, uma tenda negra para a encenação do musical radicalmente

revolucionário *Tsubasa o Moyasu Tenshitachi no Butô* (*Dança dos Anjos que Queimam suas Asas*), baseado no *Marat-Sade* de Peter Weiss, com citações de Marx e Benjamin, e escrito por Sato com a colaboração de três outros autores da trupe. Desmontável, a enorme tenda negra, que podia acomodar até trezentos espectadores, era transportada em duas jamantas de três toneladas e meia, cujas carrocerias serviam de sustentáculo para a sua elevação nas turnês por todo o Japão. Desde então, a trupe passa a ser conhecida como Tenda Negra (Kokushoku Tendo). Para Sato, representar em teatros comerciais é colocar o sistema capitalista entre o palco e a platéia. Na época, outros grupos fizeram uso de tendas, mas os que continuaram a usá-las por um longo tempo foram apenas a Tenda Vermelha (até hoje) e a Tenda Negra (até 1990).

No início, em 1966, juntamente com Kazuyoshi Kushida, Hideko Yoshida e o dramaturgo Ren Saito, autor do musical de sucesso *Shangai Vance King*, fundam o Jiyû Guekijô (Teatro Livre). Em 1968, estabelece o Centro Teatral 68, rebatizado sucessivamente de 68/69, 68/70, até fixar-se no 68/71 Kokushoku Tendo (Tenda Negra 68/71), ou simplesmente Kuro Tendo (Tenda Negra). Com essa mutabilidade, Sato queria superar e tornar-se independente do sistema de organização de espectadores, *rôen*, grupos organizacionais de público de massa, originalmente de esquerda, para produções mais ortodoxas. Sistema este adotado até hoje pelas companhias de *shingueki* (teatro moderno). A organização do público da Tenda Negra, ao contrário, depende do contato direto entre os membros da trupe e os organizadores locais. O teatro entendido como um movimento revolucionário, político.

Na série de cinco versões sucessivas de *Nezumikozô Jirokichi* (*Jirokichi, o Rato*), 1969-71, Sato rejeita a passividade e propõe uma dramaturgia de ativismo. Jirokichi era popular ladrão justiceiro, uma espécie de Robin Hood japonês, que existiu de fato no século XIX. Apelidado de "Rato", pois costumava afixar uma mensagem "à hora do rato" (meia-noite) nas casas dos ricos em que iria agir, atacando invariavelmente à meia-noite, cometendo ainda a proeza de distribuir o produto do roubo no mesmo dia entre os necessitados. Tomando por base a peça de *kabuki* de Mokuami Kawatake,

*Shiranami Gonin Otoko* (*Os Cinco Ladrões Notáveis*), Sato cria cinco *Nezumikozôs* (Ratos): uma prostituta, Jenny, que temesse nome por servir os soldados americanos que ocupavam o Japão, um ator, um romancista, um samurai e um trombadão. Morando debaixo de pontes ou nos esgotos, são os representantes das massas japonesas do pós-guerra, os vagabundos sem teto, que alimentam o sonho de uma revolução anárquica: roubar o avatar do rei da Aurora, o sistema imperial japonês, que os mantém na situação atual. Mas o guardião (imperador) procura preservar o seu poder. Aliás, o sistema imperial é um tema que perpassa toda a obra de Sato.

Para os ratos, é eternamente meia-noite e cinco, já passou a hora da revolução, é tarde demais, e para o guardião ronda sempre esse perigo iminente, a hora do rato, meia-noite, a hora da revolução.

Ao contrário do *Esperando Godot* de Beckett, em que Godot nunca aparece, os heróis no teatro contemporâneo japonês costumam aparecer. Enquanto Suzuki, Betsuyaku, Ota e Sato são anti-românticos, Kara é um romântico: a beleza nasce da feiúra, portanto, seus heróis aparecem reinando sobre imbecis, a escória da humanidade. Os ratos na peça de Sato fazem um pedido ao verem uma estrela cadente que, na realidade, ironicamente, é a bomba atômica. Portanto, ao tirarem suas máscaras de rato, os cinco ladrões revelam enormes quelóides. Assim também nos outros dramas de Sato, *Atashi no Beatles* (*Meus Beatles: A Hard Day's Night*), montada em 1967, e *Onna Goroshi Aburano Jigoku* (*O Assassinato de uma Mulher no Inferno de Óleo*), musical rock baseado na peça homônima de *bunraku* (teatro de bonecos) de Monzaemon Chikamatsu, subintitulada "Motorbike Show", garotas e rapazes japoneses esperam desesperadamente pela chegada dos Beatles ou dos Hell's Angels e os identificam como os seus longamente esperados salvadores. Mas, no final, as quatro figuras da mitologia contemporânea declaram: "Nós somos realmente os Beatles, mas infelizmente parece que não somos os seus Beatles. Os seus Beatles... morreram". Já as personagens principais do *Assassinato de uma Mulher no Inferno de Óleo* transformam-se nos membros da gangue de motos do Hell's Angels.

Alimentando um forte interesse pelas

artes contemporâneas dos países asiáticos, Sato e sua trupe realizam, a partir de 1979, um intercâmbio concreto com cada um desses países, passando a se autodenominarem Teatro do Povo Asiático. Em 1989, dirige o espetáculo de dança *Carmen*, estrelado pelo brasileiro Ismael Ivo e, atualmente, além de diretor da Tenda Negra, é produtor e consultor do Orchard Hall, no Bunkamura (Vila Cultural) de Tóquio.

Já a trupe do Tenjô Sajiki (Galeras), liderada por Shûji Terayama, um laboratório de arte dramática radicalmente experimental tinha como lema o "teatro como provocação" a todo o teatro japonês então existente. Ao contrário de Suzuki, Mishima, Ota e Sato, Terayama visava demolir inclusive o teatro tradicional japonês, *nô* e *kabuki*, que ele julgava extremamente artificial e mantido vivo unicamente para colegiais, turistas e estrangeiros amantes do exotismo. Para Terayama, "a revolução de maio de 1968 dos estudantes em Paris ultrapassou os limites da política, adquirindo uma conotação cultural, que atingiu a escala de um teatro de rua. Daí o seu poder de influência histórica em todo o mundo"(10). Enquanto os estudantes franceses se refugiavam no Teatro Odéon de Paris, fundindo teatro, cotidiano e revolução, indignado, Terayama constatava que no Japão, o *shingueki* (teatro moderno) não passava de imitação do Ocidente, produzindo peças traduzidas, interpretadas por atores japoneses de cabelos tingidos.

No início dos anos 70, quando eu morava num pensionato da Liberdade em São Paulo, havia uma estudante da Faap, órfã de mãe e que não se dava com a madrasta. Quando a tristeza baixava, ela dedilhava o seu violão e, com voz embargada, cantarolava invariavelmente "Tokiniwa Hana no Naiko no Yôni" ("Por Vezes, como uma Criança sem Mãe"). E tanto, que acabei decorando a canção. Mas nunca poderia imaginar que o autor da letra dessa canção tão singela fosse este mesmo Terayama, cujo teatro genial eu iria me deparar quase duas décadas depois em Tóquio, na exposição de cartazes de teatro contemporâneo japonês, "Guendai Engueki no Art Work 60's-80's" ("Trabalho Artístico do Teatro Contemporâneo: Anos 60 aos Anos 80"). Um evento promovido pelo Museu de Arte Seibu, no bairro de Ikebukuro, em agosto de 1988, durante o Festival Internacional de Teatro.

Os pôsteres dos hoje famosos artistas gráficos, na época desconhecidos e que iriam colaborar ativamente no movimento do teatro contemporâneo, Tadanori Yokoo, Katsuto Oyobe, Kôga Hirano e outros, pendiam nas paredes, agrupados conforme as trupes e vídeos sucessivos contavam a história de cada um. Mas um grupo caprichou. Montou um estande superproduzido e com enorme senso de humor. Passando sob um portal encimado pelas pernas abertas de uma mulher, com um enorme sorriso de dentes arreganhados no lugar da vagina, subitamente os visitantes deparavam com o cão da Victor, todo espetado com pregos, máquina inimagináveis, flageladoras ou que tiveram leite dos seios fartos de uma beldade nua. Uma surpresa a cada instante e tudo ao som da música característica de J. A. Sèazer, discípulo e continuador de Terayama, atualmente líder e diretor da trupe Ban'yu Inryoku (Gravitação Universal), a cuja peça *Suna (Zôo do Deserto)*, tivemos a oportunidade de assistir no Sesc-Anchieta de São Paulo, em maio de 1995.

Mas o mentor original de toda essa parafernália surrealista e extremamente inusitada, para tudo o que eu até então concebia em termos de cultura japonesa, não era menos surpreendente. Shûji Terayama (1935-83) começa escrevendo *hai-kais*, mas cedo se consagra como um primoroso autor de *tanka* (poesia de 31 sílabas). Ingressa na Universidade Waseda, mas logo abandona. Depois de uma internação hospitalar que se prolongou por quatro anos, acometido de nefrose, logo passa a se revelar como um talento multimídia. Prolífico e versátil, continua a escrever poesia tradicional e inclusive contemporânea, radionovelas, telenovelas, romance, roteiros para cinema, é fotógrafo, autor de inúmeras canções de sucesso, dramaturgo, diretor de cinema e teatro.

Suas primeiras peças teatrais (1959 a 1966), colagens dramáticas mais ou menos surrealistas, foram escritas para variadas companhias, como *Chi wa Tattamama Nemutteiru (O Sangue Dorme de Pé)*, 1960, produzida pela Companhia Shiki; *Byakuya*, 1961 (*Noites Brancas*), pelo Ateliê do Bungaku-za; e o teatro de bonecos *Kyôjin Kyôiku (A Educação dos Tolos)*, pela Companhia Hitomi-za. Contudo, Terayama vai progressivamente acumulando a impressão de ter sido traído, pois não era bem isso o

que queria dizer. Para poder montar seus próprios espetáculos, decide no Ano Novo de 1967, juntamente com o ilustrador Tadanori Yokoo, o ator Yutaka Higashi, e a sua mulher, Eiko Kujô, ex-atriz de cinema e que trabalharia como produtora, criar a sua própria trupe.

Desde o início, Terayama vai questionar os fundamentos do teatro, daí a sua designação de “criador do metateatro”. Ele indagava: “Se existem companhias teatrais chamadas Haiyû-za (Teatro do Ator), Bungakuza (Teatro da Literatura), por que não pode haver um Kankyaku-za (Teatro dos Espectadores)?”. Não a platéia elitizada dos camarotes, mas o povão, que, como no *kabuki* de antigamente, amava realmente o teatro, mas tinha acesso apenas ao *tenjô sajiki* (galerias altas), já próximo do teto e lugar de má visibilidade. Enfim, os frequentadores dos “poleiros”, *paradis*, as “galeras”. Daí o nome de guerra da trupe: Laboratório de Teatro Experimental Tenjô Sajiki (Galeras).

Depoimentos marcantes de Terayama acerca do teatro foram coletados em *Memória da Voz - Shûji Terayama: O Teatro é um Escândalo* (11), onde ele pergunta:

“O que é teatro? Será que é algo tão interessante como os crimes e assassinatos que aparecem cotidianamente nos jornais sensacionalistas?”

“O que é texto teatral? O teatro tem que se libertar da literatura, para atingir seu propósito real, que é a equação de vida e fantasia”. Nesse aspecto, fora antecedido por Monzaemon Chikamatsu, (1653-1724), o maior autor de *bunraku*, que já no século XVII, com seu princípio sobre a ação dramática, dizia que a arte dramática reside na estreita margem entre a realidade e a ficção.

Para Terayama, o texto não é para ser lido palavra por palavra, mas deve existir como um mapa, um roteiro a ser seguido. E como o teatro não é um trabalho individual, mas coletivo, o texto não deve expressar a imaginação individual de um dramaturgo, mas uma imaginação coletiva. Um teatro verdade, teatro documentário, pois se no cinema têm notícias, documentário e ficção, por que não no teatro? Nas peças de Terayama, ora uma atriz, que faz “bico” como garçonne, recita o menu, que é musicado e repetido em coro pelo resto do elenco; ora o guarda-costa de um banho turco relata o que pode e o que não se pode fazer

ali. Muitos de seus filmes experimentais também foram feitos nesse esquema.

“O que é espaço teatral? O edifício teatral é uma prisão para o teatro. É fazer tempestade num copo d’água. Mas quando o teatro é feito nas praças, não se fica sabendo se é teatro ou realidade. A indistinção é salutar. Daí o super-realismo nas artes plásticas.” Insatisfeito com os recintos teatrais, começa a fazer teatro de rua em 1970, com *Jinriki Hikôki Solomon (O Avião Solomon Movido por Homens)*, onde há uma cena em que um lixeiro recolhe os pais, que se tornaram itens descartáveis, e em 1975, *Knock*, que começava às três da tarde de 19 de abril e prosseguia por 30 horas, até às 9 da noite seguinte, com 27 eventos que ocorriam simultaneamente por toda a grande Tóquio. Trazia o teatro para a vida cotidiana, batendo (*knock*) nas portas de apartamentos, nos corações fechados das pessoas, para tirá-las da rotina, proporcionando-lhes um encontro com o extraordinário. A peça prosseguia em escadarias de imóveis, banhos públicos e provocou rumorosas controvérsias sociais, que resultaram na prisão de vários membros da trupe.

“O que é o ator? Uma pessoa substituta mata, chora, ri, ama e odeia em nosso lugar. Mas, na realidade, cada espectador procura e espera pelo seu próprio drama.” Terayama julgava que, ao invés de montar a peça de Kaoru Morimoto, *Onna no Isshō (A Vida de uma Mulher)*, interpretada anualmente por Haruko Suguimura, a “Fernanda Montenegro japonesa”, seria muito mais comvente encenar a vida da vendedora de cigarros da esquina. E no final de *Jashûmon (Portal da Heresia)*, que participou do Festival Internacional de Teatro em Nancy, em 1971, enfocando a natureza trágica da família japonesa como uma instituição, os atores incitam os espectadores a pararem de contemplar e fazerem suas próprias peças, atuando em suas próprias vidas.

Partindo da premissa de que todas as pessoas são potencialmente atores, no início, todos os atores da trupe eram amadores. E o Tenjô Sajiki funcionava como uma verdadeira fábrica descobridora de jovens talentos, como J. A. Sèazar na música, e o criador das máquinas inusitadas.

“O que é o espectador? Crítica ao sistema que separa o palco da platéia, visto que os assentos do auditório fabricam os *outsiders*

10 Shûji Terayama, “Furansu wa ima dokoni iruka” (“Onde está a França, hoje?”) in *Terayama Shûji: Hangyaku kara Yôshiki e*.

11 Shûji Terayama, *Terayama Shûji - Koe no Memowaru: Engueki wa sukyandaru* (fita cassete).

chamados espectadores." Em *Kankyakuseki* (*Platéia*), de 1978, os espectadores eram colocados no meio da peça, com a nítida intenção de causar desconforto. Não é quebrar a quarta parede, mas abri-la. Não é a oposição ver x ser visto, mas como se não houvesse espectadores.

"A gente vai ao teatro para ver? Mas quando uma peça é encenada no escuro, o público não pode ver, só sentir. Cada um deve procurar a sua própria iluminação." Nesse sentido, várias peças de Terayama, montadas numa escuridão quase total, encontram correpondências nas encenações dos jovens diretores brasileiros, como Antonio Araújo, líder do Teatro da Vertigem, com sua procura constante por espaços inusitados como a Igreja Santa Ifigênia (*Paraíso Perdido*, 1992) e o Hospital Umberto Primo (*O Livro de Jó*, 1995); e em produções de Luís Otávio Burnier, líder do LUME, como a realizada na Pinacoteca do Estado, em São Paulo.

Assim como ao Laboratório Experimental de Dança Asbestokan, de Tatsumi Hijikata, em Meguro, acorriam os artistas de vanguarda, o Tenjô Sajiki-kan de Terayama, em Shibuya, transforma-se na Meca para onde afluíam os jovens inquietos, inconformados, de todo o Japão. Em 1968, Terayama encena *Sho o Suteyô Machi e Deyô* (*Joguemos Fora os Livros, Vamos pra Cidade*) e, em 1972, publica *Iedê no Sussume* (*Incitação a Deixarem seus Lares*).

Comparado aos seus teatros de rua, *Nuhikun* (*Direções aos Servos*), de 1978, é clássico. Livremente inspirado num ensaio satírico em que Swift ironicamente aconselha os criados a explorarem seus patrões, em *Nukikun* todas as personagens são servos, mas cada um pode ser patrão por quinze minutos, assim como Andy Warhol dizia: "No futuro, cada pessoa poderá ser uma celebridade por quinze minutos". E o que é trágico não é a ausência do mestre, mas antes a necessidade dele, o que encontra eco nos dizeres do Duque de Caxias: "O que é triste numa nação não é a ausência de heróis, mas a necessidade deles".

A questão do mestre é o tema do espetáculo. Tema este já abordado por Hegel na dialética do senhor e do servo, no par mais ou menos vergonhoso em *As Criadas* de Jean Genet, primorosamente encenada por Zé Celso Martinez Correa como *As Boas*. De

posse do enorme sapato vermelho e dourado, representação de uma boca e língua, geradoras das palavras, cada criado torna-se o patrão temporário, enquanto os demais servos, como cães, correm para apanhar um osso e o trazem para o seu amo. No mundo atual, quem está na periferia e quer se aproximar do centro encontra o vazio. Uma noção política, que tenta exprimir-se de modo não-político.

Com influências de Artaud, do dadaísmo e do surrealismo, contando inclusive com um ator de bigodes com o nome artístico de Salvador Tali, o teatro de Terayama se expressa numa linguagem de grande poder poético, com imagens sombriamente belas, rock pesado, corridas dos atores entre os espectadores, humor cínico. Enfim, espetáculos que encham os olhos e os ouvidos, revivendo a arte circense, com anões, gigantes, mulher-víbora, cartomantes, mágicos, malabaristas e corcundas, teatro do gesto, das expressões corporais e dos tabus transgredidos.

Já o internacionalmente conhecido diretor Yukio Ninagawa, cognominado o "Mágico do Teatro", também debuta no *shôgukijô* (pequenos teatros), como ator, e em 1968 funda o Guendaijin Guekijô (Teatro do Homem Moderno). Logo se destaca pela direção dos dramas radicais de Kunio Shimizu, representante da nova esquerda, como a montagem de *Shinjô Afururu Keihakusa* (*Futilidades Cheias de Boa Vontade*), de 1969. Documento representativo desse momento político, refletia a solidão e o desespero dos jovens contestadores, tanto diante dos cidadãos alienados da sociedade japonesa contemporânea, quanto diante da esquerda tradicional e dos intelectuais progressistas. Aí estava embutida uma crítica direta ao *shingueki* (teatro moderno).

Com a dissolução da trupe de 1972, decide criar o grupo teatral Sakura-sha, com Shimizu e Ishibashi. A partir de 1974, ao começar a dirigir peças sobretudo para a Companhia Toho, traz um sopro novo para o teatro comercial, com produções experimentais arrojadas, e cenários magníficos, podendo-se dizer, até mesmo, irrepreensíveis.

Enquanto o teatro proposto por Shogo Ota é um teatro do corpo, dirigido a uma platéia restrita, o de Ninagawa é um teatro de grandes idéias e conceitos, que visa um

grande público, um teatro popular. Daí o seu repertório concentrar-se nos grandes clássicos do teatro tradicional japonês, das tragédias gregas e das peças de Shakespeare. Do teatro tradicional japonês encena, em 1971, o *kabuki* de Namboku Tsuruya, *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* (*Conto dos Fantasmagoras de Yotsuya*); *Kindai Nôgakuskû* (*Peças de Nô Moderno*), de Yukio Mishima, em 1976 e 1990; *Chikamatsu Shinjû Monogatari* (*Peças de Duplo Suicídio Amoroso de Monzaemon Chikamatsu*); e o drama histórico de *kabuki Kanadehon Chûshingura* (*A Vingança dos 47 Vassallos Leais*), em 1988.

Ao entrelaçar habilmente as tradições do Oriente e do Ocidente, Ninagawa cria produções notáveis, como em *Hamlet*, de 1978, onde as personagens são dispostas em séries de prateleiras, como os bonecos do *Hinamatsuri* (*Festival de Bonecos*), para simbolizar a natureza hierárquica da sociedade. *Medéia*, de Eurípides, no mesmo ano, teve o excelente *onnogata* Mikijirô Hira, como a *Medéia* japonesa, realçado pela maquiagem, vestuário e direção artística de Jusaburô Tsujimura.

*Ninagawa Macbeth* começa como se um imenso altar budista fosse aberto por duas velhinhas. Tudo é narrado sem mudar o texto de Shakespeare, como uma história que transcorresse no Japão do Período Momoyama (1573-1603). Assim como em *Betsuyaku* o poste de iluminação é uma constante no cenário de suas peças metafísicas, Ninagawa adora empregar uma enorme escadaria, metáfora do sucesso e fracasso, visão de baixo para cima, do ângulo inferior, o povo, as duas velhinhas, para o superior, os dominadores, ou, ainda, a elevação da vulgaridade do cotidiano para o mundo metafísico. E logo aparecem as três bruxas, interpretadas por *onnogatas* (atores em papéis femininos), uma tradição que vem do *kabuki*. O drama inicia e termina com o cair de uma lufada de pétalas de flores de cerejeira, que no Japão tem sempre a conotação de beleza e morte, e, em *Macbeth*, é um símbolo da evanescência, de uma elegia por via desperdiçada.

Já *A Tempestade*, de Shakespeare, é montada em 1988, como um ensaio de *nô* de uma trupe de amadores, num antigo palco de *nô* na Ilha de Sado, onde Zeami, um dos fundadores e filósofo de *nô*, fora exilado na sua velhice.

Várias trupes de teatro contemporâneo japonês surgiram após essa primeira leva enfocada até agora, destacando-se na segunda geração dois descendentes de coreanos: Kôhei Tsuka (1948), dramaturgo e líder do Tsuka Kôhei Jimusho, com suas peças de humor irônico, como *Atami Satsujin Jiken* (*Assassinato em Atami*) e, atualmente, o ex-membro da Tenda Vermelha e líder do grupo Shinjuku Ryozanpaku, o diretor Shujin Kim. Igualmente procedente da Tenda Vermelha, Tetsu Yamazaki (1947), mais tarde, cria a sua própria companhia Ten'i 21, encenando sucessivamente tragédias inspiradas em casos ocorridos de fato. Portanto, após essa onda recente de atentados com gás sarin nos metrô, trens e lojas de departamentos de Tóquio e Yokohama, com suspeita de envolvimento da seita Aum-Shinrikyô (Verdade Suprema), liderada por Shoko Asahara, é só aguardarmos alguns meses, para vermos um novo drama de Yamazaki estreando no palco.

Na geração seguinte, a terceira de teatro contemporâneo, Hideki Noda (1955) explode com a sua trupe Yume no Yûminsha (*Boêmios do Sonho*), agitando a juventude, como nos áureos tempos de Kara com a sua Tenda Vermelha, fazendo uso constante de jogo de palavras, grande mobilidade, rapidez e agilidade na atuação.

Mas o tempo velocíssimo da sociedade contemporânea encontra seu representante mais típico em Takeshi Kawamura (1959), líder, dramaturgo, diretor e ator da trupe Daisan Erotica (*A Terceira Erótica*), em peças aclamadas como *Nippon Wars* (*Gueras Japonesas*) e *Body Wars*, que enfocam o mundo futuro, com andróides, réplicas, em luta contra os humanos, tudo auxiliado por equipamentos técnicos de alta tecnologia.

Todavia, comparadas às experiências ousadas e radicais da primeira geração de teatro contemporâneo japonês, as conquistas das gerações posteriores ainda permanecem pálidas. Pois foi esse time de verdadeiros craques, formado por Suzuki, Besuyaku, Ota, Kara, Sato, Ninagawa, Terayama e Shimizu, que sacudiu o marasmo em que se encontrava o *shingueki*. Enquanto o *shingueki*, teatro moderno fortemente influenciado pelo ocidental, privilegiava o texto, o teatro contemporâneo vai enfatizar o corpo do ator, que é tudo o que o diretor e os atores têm que trabalhar. E ao encenarem peças de *kabuki*, prin-

cialmente o mundo barroco do autor "maldito", Namboku Tsuruya, ao criarem peças experimentais de *nô*, ou inspiradas no *nô*, *bunraku* e *kabuki*, Suzuki, Ota, Kara, Sato e Ninagawa acabaram estabelecendo uma ponte entre o teatro contemporâneo e o teatro tradicional japonês, uma volta às raízes japonesas, com uma recuperação de sua identidade cultural.

Se no *shingueki* a maioria das peças eram traduções, uma característica do teatro contemporâneo vai ser a criação do seu próprio repertório, pois nas trupes de vanguarda, o líder geralmente acumula as funções de dramaturgo e diretor, como Ota, Sato, Shimizu, Terayama, Kara e, mais recentemente, Tsuka, Noda e Kawamura. Desde cedo, Suzuki e Ninagawa vão se colocar fora desse esquema, realizando direções originais dos grandes clássicos.

E em relação ao espaço teatral foram ainda mais radicais, pois para se manterem sob o signo da independência, abandonaram

os teatros comerciais, adotando os pequenos teatros, daí a denominação com que essa geração que despontou na segunda metade da década de 60 acabaria sendo conhecida: *shoguekijô undo* (movimento de pequenos teatros). Espaços semelhantes ao teatro-escola Brincante, instalado no velho galpão da Vila Madalena em São Paulo, onde o ator, mímico, músico e coreógrafo Antonio Nóbrega encena os seus espetáculos *Brincante e Segundas Histórias*. E mais, passaram a usar tendas, a fazer teatro de rua, *performances* em praças públicas, e turnês, mambembando por todo o Japão e até mesmo pela Ásia e Brasil, Europa, Estados Unidos, Canadá e Austrália.

Por todo essa batalha, essa primeira geração de teatro contemporâneo japonês, também conhecida como *angura* (*underground*), essa brava gente, foi a verdadeiramente de vanguarda, revolucionária, criadora e é tida como a ocasionadora do "Renascimento Teatral" no Japão.

## BIBLIOGRAFIA

- CARRUTHERS, Ian e PRICE, Norman. *Suzuki Tadashi at Playbox*, folheto distribuído durante a palestra do Prof. Carruthers, "The World of Suzuki Tadashi and SCOT", na Fundação Japão de Kyoto, em 17 de dezembro de 1993.
- NINAGAWA, Yukio. *Note: 1969-1988*. Tokyo, Kawade Shoho, 1989.
- NISHIDO, Kôjin. "Non fiction Novels - 30: Ota Shôzo", in Revista *Teatoro* ("Teatro") n° 623, Tokyo, dezembro de 1994.
- RICHIE, Donald. "Japan's Avant-Garde Theatre", in *The Japan Foundation Newsletter*. Tokyo, abril-maio de 1979.
- SENDA, Akihiko. *Guekiteki Runessansu - Guendai Engueki wa Kataru* ("Renascimento Teatral - Depoimentos do Teatro Contemporâneo"). Tokyo, Libroport, 1983.
- . *Guendai Engueki no Kôkai* ("A Viagem do Teatro Contemporâneo Japonês"). Tokyo, Libroport, 1988.
- . *Trends in Contemporary Japanese Theatre*, série *Performing Arts Now in Japan*. Tokyo, The Japan Foundation, 1994.
- . *Metamorphoses in Contemporary Japanese Theatre: Life-Size and More-than-life-size*. Orientation Seminars on Japan n° 22, Tokyo, The Japan Foundation, 1986.
- SUZUKI, Tadashi. *Guekiteki Narumono o Megutte II* ("Sobre as Paixões Dramáticas II"), in *Guendai Nihon Guikyoku Taikei* vol. 8. Tokyo, San'ichi Shobo, 1973.
- TERAYAMA, Shûji. *Hangyaku kara Yôshiki e* ("Da Rebeldia ao Formalismo"), Tokyo, Mainichi Shimbusha, 1993.
- Terayama Shûji - *Koe no Memowaru: Engueki wa Sukyandaru* ("Memória da Voz - Shûji Terayama: O Teatro é um Escândalo"). Tokyo, Shinchôsha, 1989. Fita Cassete.
- UCHINO, Tadashi. "Non Fiction Novels - 32: Sato Makoto", in Revista *Teatoro* ("Teatro"). Tokyo, fevereiro de 1995.
- WATANABE, Moriaki. "Le Jeu, le Corps, le Langage: Mythe de l'Origine dans le Jeune Théâtre Japonais", in Revista *Esprit, Des Japonais Parlent du Japon*. Paris, Seuil, fevereiro de 1973. Revista *Concerning Theatre Japan*, n°s de 1969 e 1970.
- Theater Japan 1989 - "A Companion to the Japanese Theater Companies and People"*. Tokyo, The Japan Foundation e PIA Institute for the Arts, outubro de 1989.