

SEBASTIÃO MILARÉ

Convergência Brasil-Japão no Teatro

ABAIXO,
KAZUO OHNO EM
ADMIRANDO LA
ARGENTINA; À
DIREITA, A
SINTONIA
ESTÉTICA
OCIDENTE-
ORIENTE EM
MACUNAÍMA DE
ANTUNES FILHO

SEBASTIÃO MILARÉ
é crítico de teatro e
autor de *Antunes Filho*
e *a Dimensão Utópica*
(Perspectiva).





O teatro japonês terá influenciado a cena brasileira? Inegavelmente, o nosso palco está contaminado por estéticas e procedimentos originários do Japão. Há coisa de uma década, o orientalismo é ordem do dia e a vanguarda cênica japonesa vem se tornando familiar ao produtor cultural brasileiro. Daí, afirmar influências nipônicas passa a ser algo normal. Cabe indagar, todavia, os meios através dos quais nos chegaram as prováveis influências e se suas manifestações nacionais respeitam a natureza filosófica e ideológica que originou e determinou as linguagens-modelo.

Mesmo porque tais influências são recentes. Até fins da década de 70, estiveram ausentes do panorama indícios de influência do teatro japonês sobre o brasi-

B

r

ã

J

s

a

z

p

l

ã

o

17

leiro, a despeito da imensa colônia japonesa radicada majoritariamente em São Paulo. Técnicas tradicionais - *nô* e *kabuki* - não passavam de nomes exóticos e nos separavam delas impávida ignorância quanto a sua história e seus significados intrínsecos.

Já na última década, criadores do teatro declamado, do teatro de bonecos, da dança, assim como ensaístas, teóricos e pesquisadores passaram a revelar vivo interesse pelas artes cênicas japonesas. Abriram-se novos caminhos para as prospecções da vanguarda brasileira. Mas, quase invariavelmente, falta àqueles que tentam aplicar técnicas expressivas orientais satisfatória consciência da natureza dessas expressões e do rigor das técnicas que as produzem. Falta *background* cultural e espiritual e sobretudo técnico na elaboração criativa.

Não é pretensão deste artigo esgotar o assunto de modo a afirmar ou negar categoricamente a aludida influência. O espaço é inadequado para tratar em profundidade um tema que esconde armadilhas e solicita acurada pesquisa para a sua reflexão.

Pretendo apenas abordar alguns aspectos da relação estética entre culturas tão diversas, até mesmo antagônicas, através de artistas e grupos que procuram concretizá-la. Partindo do comentário sobre a presença japonesa e a ausência do seu teatro no Brasil por cerca de setenta anos, chega-se a um grupo, o Ponkã, que procurou inserir o ator de origem nipônica em nossos palcos. E a um artista, Takao Kusuno, que há cerca de duas décadas vem experimentando com artistas brasileiros conceitos contemporâneos da dança japonesa. E à proliferação do interesse pelas linguagens específicas, que se evidencia na produção experimental tanto do teatro quanto da dança e também no teatro de bonecos. E à pequena porém expressiva bibliografia da ensaística brasileira sobre formas clássicas e modernas do teatro japonês. Terminando com uma apreciação das possíveis influências sobre a obra cênica de Antunes Filho.

JAPONESES NOS TRISTES TRÓPICOS

A paisagem humano-multirracial do Brasil enriqueceu-se no momento em que o navio *Kosato-Marú* atracou no porto de Santos, a 18 de junho de 1908, trazendo a primeira leva de imigrantes japoneses. O povo do

sol nascente que veio para cá era basicamente de origem agrária e ao longo do tempo provocaria extraordinárias transformações no campo, quer no sentido das técnicas de manejo da terra, quer no sentido da distribuição e comercialização dos produtos.

Trabalharam duro, os isseis, com o propósito de criar uma situação de vida favorável nestas paisagens tropicais. Todos os fatores - tanto econômicos quanto culturais, sobretudo a radical diferença de idiomas - levavam a colônia ao isolamento. Seus contatos com os brasileiros eram escassos e praticamente limitados ao plano comercial. Fato promotor do espírito associativo dos imigrantes, que resultaria mais tarde na formação de cooperativas agrícolas e até de uma instituição financeira: um banco destinado a dar suporte às atividades da colônia.

Nos anos da Segunda Guerra Mundial, a colônia sofreu discriminações que mais aumentaram o seu isolamento. Nessa fase, as diferenças comportamentais entre os antigos e os mais recentes imigrantes, entre ambos e os niseis, foram levadas a extremos. Aguçaram-se as contradições internas da colônia e, junto com o sentimento de ser um "povo esquecido" (já que a guerra cortou as pontes de comunicação com o Japão), ruíram os sonhos de muitos que para cá vieram com o fim exclusivo de fazer fortuna e retornar à terra natal, enquanto robustecia a decisão de outros tantos de se integrar à sociedade brasileira, legitimar o seu espaço dentro dela e assumir a cidadania na pátria dos seus filhos.

A derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial causou reações desesperadas na colônia. A *Shindô Renmei*, associação dominada pelos isseis fiéis ao Imperador, espalhou boatos e falsificou notícias afirmando ter sido o Japão vitorioso e estar sendo a colônia vítima de uma conspiração internacional liderada pelos Estados Unidos. Essa crença (ou descrença) resultou em tentativas de assassinato, várias delas com resultado fatal, contra isseis e niseis que admitiam a derrota japonesa como fato (considerados, por isso, traidores). O quadro, a bem dizer catártico, representava a última tentativa de manter ilusoriamente uma estrutura milenar que desmoronava, não só com a derrota na guerra, mas principalmente com a declaração do Imperador que o inscrevia entre os mortais, negando a condição divina da sua pessoa como rezava a tradição.

Depois da catarse a colônia sofreu grandes transformações. Deixou de se confinar em associações exclusivas, ampliou-se e organizou nos centros urbanos (principalmente em São Paulo, onde o bairro da Liberdade virou "sede" dos japoneses no Brasil), buscando integrar-se definitivamente à sociedade brasileira. Um processo, todavia, lento.

A sofrida saga dos imigrantes japoneses, com seu esforço monumental de adaptação ao meio, com a dificuldade de comunicação verbal ocasionada pelo idioma, parece não ter se dedicado ao teatro. No belo e minucioso livro *O Imigrante Japonês - História de sua Vida no Brasil*, Tomoo Handa quase não fala de teatro. Referindo-se ao Cine Teatro São Paulo, por exemplo, anota o autor: "de cuja construção teriam participado carpinteiros e pedreiros japoneses" (p. 188). Uma anotação que vale como metáfora: estariam aqui construindo uma nova vida, criando espaços e a necessária infra-estrutura para que, mais tarde, pudessem exercer seu poder criativo de ordem espiritual.

Handa descreve o processo de adaptação desde detalhes como a preparação do cabo de enxada, a lavagem de roupas, o arranjo da casa, até a formação de associações e cooperativas. Fala das festas de casamento, com pinga substituindo o saquê, das cantorias nostálgicas, das danças. Mas não de teatro. Exceto por mencionar o teatro em escolas:

"Também fizeram muito sucesso [no interior da colônia] as danças folclóricas, introduzidas inicialmente pelos novos imigrantes. Coreografias mais simples, que só demandassem de especial quimono e sombrinhas, estavam presentes até mesmo nas representações teatrais das escolas. Elas provocavam nostalgia nos mais velhos e alimentavam a paixão dos jovens pela terra desconhecida" (p. 490).

Indica, nesse ponto, a permanência do teatro em termos de matéria escolar, como é da tradição nipônica. Terão ocorrido também apresentações de artistas japoneses na colônia. Mas essas manifestações não se expandiam além dos limites restritos, nem atingiam os criadores cênicos profissionais de modo a influenciá-los. Por outro lado, os

mesmos fatores que determinavam o isolamento da colônia não permitiam às possíveis vocações cênicas de integrantes seus superar as barreiras e chegar aos palcos.

Diferente coisa ocorria no âmbito das artes plásticas. Sendo uma prática individual (ao contrário do teatro, que é prática coletiva), os vocacionados a ela sempre encontravam meios de superar as barreiras. Já em 1922, o issei Saty Taymatsu participava de uma coletiva em São Paulo, comemorativa do Centenário da Independência. A atividade na área das artes plásticas se desenvolvia de modo integrado à produção brasileira, embora conservando as peculiaridades nipônicas - o que gerou a divisa "arte nipo-brasileira". No fim dos anos 40 e no decorrer da década seguinte, nomes de veteranos como Walter Shigeto Tanaka, Yuji Tamaki, Yoshiya Takaoka, Tomoo Handa e de jovens como Flávio Shiró, Jorge Mori, Takeshi Suzuki, Manabu Mabe já se projetavam no meio.

Nessa época, o processo de modernização do teatro brasileiro adquiria o impulso decisivo com a fundação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Para cá vieram os diretores italianos consolidando a tendência de modernização dos anos 40, ou seja, de estabelecer no Brasil um teatro à imagem do europeu. Nele, a presença de orientais era uma excepcionalidade maior do que a presença de negros.

De modo que, tanto pelo isolamento da colônia quanto pela vocação européia do nosso teatro, em nada influiu nos palcos a grande presença dos japoneses em nossa terra.

As primeiras influências positivas podem ter vindo do cinema. Com as redefinições da colônia depois da guerra cresceu significativamente a população nipônica no bairro da Liberdade e o equipamento urbano foi adaptado às suas necessidades - inclusive as de lazer. Nos anos 60, quatro cinemas estabelecidos naquele bairro mantinham programação exclusiva de filmes japoneses. Embora a frequência básica fosse de isseis e niseis, não faltavam na platéia caras ocidentais, geralmente artistas e intelectuais deslumbrados com o vigor estético dessa produção. Nomes de cineastas como Kaneto Shindo, Akira Kurosawa, Noburo Nakamura, atores e atrizes como Toshiro Mifune, Tetsuro Tamba, Nobuko Otowa passavam a ser conhecidos e admirados fora da colônia.

A LUZ QUE VEM DA ÁSIA

Nos anos 50, não chegou ao Brasil a *febre oriental* que assolava os Estados Unidos.

A maior potência mundial, junto à vitória política e militar obtida com os resultados da Segunda Guerra Mundial, carregava a "culpa" de ter inaugurado a Era Atômica com as bombas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki. Além de deixarem espantoso saldo de mortos, as bombas levantaram o pavor essencial do homem contemporâneo: a possibilidade de aniquilação total da espécie. A chegada dessa era instalou a necessidade de absoluta revisão de valores espirituais e éticos, o que se exteriorizou nas artes e na literatura.

O fenômeno *pop*, que nasceu na Inglaterra, triunfou nos Estados Unidos propagando essa revisão ao expor arquétipos até dos produtos industrializados, como latas de sopa Campbell. Os *beatniks* metaforizavam a apavorante vitória americana ao pregar a santidade através do crime. Depois do *crime*, corriam pelas estradas em busca de Deus, ou da santificação. Nos círculos acadêmicos adquiriram impulso o estudo e os debates sobre correntes filosóficas e místicas orientais, especialmente o zen-budismo. Mentis e corações ocidentais, sensíveis à responsabilidade introjetada em nossas vidas pelos novos tempos, constatavam que "a luz vinha da Ásia".

Tudo isso incidia na criação cênica. No estudo *Teatro: Leste & Oeste*, Leonard C. Pronko observa o interesse de grupos universitários americanos pelo *nô* e pelo *kabuki*. Logo, tanto estudiosos de teatro quanto criadores cênicos exploravam as virtualidades expressivas das técnicas orientais.

Incidência detectável nas vanguardas teatrais americanas e européias nascidas nos anos 50 e florescidas nos 60, como o trabalho do Living Theater, de Grotowski, de Peter Brook e, mais tarde, de Robert Wilson. É verdade que mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, encenadores e teóricos do porte de Bertolt Brecht e Antonin Artaud introduziam nas suas anotações e nos seus projetos cênicos elementos do teatro oriental. A geração dos anos 50 retomava tais indicações e agregava outros elementos formais vindos do Oriente, conduzindo o fazer teatral a novos paradigmas, envolvendo-o

em conceitos ideológicos que *re-ligavam* o exercício cênico à sua condição primal e ritualística.

No final da década de 60 e início da seguinte, essas correntes de vanguarda repercutiam no Brasil. Chegavam-nos, porém, como *invenções* de gênios, sendo geralmente avaliadas pela estética de superfície, pelas qualidades formais e não pelo instrumental filosófico que as determinava e que, se estudado, poderia levar às fontes orientais. Ocasional e acidentalmente terão influenciado alguns encenadores, mas o conteúdo estético-filosófico da manifestação influenciadora se diluía e desaparecia na manifestação influenciada.

De todo modo, o panorama internacional estimulava a prospecção estética a partir de matrizes orientais. Ao mesmo tempo, no Brasil, as novas gerações da colônia japonesa começaram a investir nas atividades cênicas, buscando seu espaço na área. Conta também o fato de o Japão ter se reorganizado e se erguido, a partir do caos provocado pela guerra, impondo-se como potência econômica no mundo contemporâneo e, em consequência, irradiador da sua cultura específica. Esse conjunto de fatores propiciou a artistas brasileiros aproximações com os códigos cênicos japoneses clássicos e contemporâneos. Dava-se, por fim, a convergência.

OS PIONEIROS

Da união dos niseis Celso Saiki e Paulo Yutaka com Luiz Roberto Galizia, que acompanhara o trabalho de Bob Wilson e escrevera uma tese a respeito (publicada sob o título *Os Processos Criativos de Robert Wilson*), nasceu o Grupo Ponkã, no início dos anos 80. A miscigenação cultural proposta pelo grupo estava definida no nome adotado, que se refere à fruta híbrida "criada" por fruticultores nipo-brasileiros.

Um dos objetivos do grupo era o de abrir espaço a minorias étnicas, como a japonesa, que em função da cor ou de traços fisionômicos não tinham lugar no teatro euro-brasileiro. Sob liderança de Galizia, nos primeiros tempos o Ponkã dedicou-se à realização de *performances* em espaços não-convencionais. Passou depois à elaboração de espetáculos para palco italiano com *Tempestade em Gota d'Água* (1981), e logo um

projeto mais ambicioso, *Aponkalipse* (1983), inspirado na narrativa bíblica do Apocalipse.

O experimentalismo do Ponkã seguia sendas abertas por Bob Wilson, potencializando, no entanto, os conteúdos orientais das linguagens aplicadas. Especial atenção era dada ao trabalho corporal, com a introdução de técnicas e conceitos orientais. O *tai-chi-chuan* comparecia no processo em termos de disciplina.

A morte prematura de Galizia desarticulou o Ponkã por algum tempo. Mas, em 1988, o grupo retornou com a montagem que melhor atendeu a proposta de miscigenação e constituiu o maior sucesso da sua trajetória: *O Pássaro do Poente*. O trabalho de adaptação da lenda japonesa, que se passa em ambiente agrário, foi confiado a Carlos Alberto Soffredini, autor que adquiriu notoriedade abordando aspectos da cultura popular e agrária brasileira na sua obra teatral. O material literário de base possibilitou ao diretor Márcio Aurélio lidar com elementos cênicos, conceituais e humanos de culturas tão diversas, expondo seus contrastes e buscando a síntese no nível dramático. Jogou a inefável interpretação de Paulo Yutaka (o "pássaro do poente"), na qual se evidenciavam técnicas orientais, num delicioso contraste com o modo interpretativo do elenco de apoio, baseado em estereótipos da comédia rural brasileira. Figurinos e objetos de cena acentuavam a "visão miscigenada" em espaço concebido pelo artista plástico Takashi Fukushima.

Além dos propósitos de miscigenação estético-cultural, o Ponkã estimulou o estudo de linguagens nipônicas. Uma das suas integrantes, Alice K., vem desenvolvendo pesquisas sobre as técnicas do teatro *nô*, partindo da constatação de que "o ator oriental tem a técnica e o ator ocidental tem o método" e questionando a viabilidade da união de técnica e método. Depois de dois anos de pesquisas e trabalhos no Japão, junto a companhias *nô*, Alice K. fez sua primeira experiência cênica buscando a possibilidade da fusão com a encenação do *Hagoromo* (1994), de Zeami, em transcrição de Haroldo de Campos. A montagem continuava, a seu modo, a tradição de mestiçagem do Ponkã ao optar por figurinos baseados nos parangolés de Hélio Oiticica. Porém, foi apenas um início de pesquisa de linguagem e evidenciou a difi-

culdade do artista brasileiro (ainda que nisei) em desenvolver uma estética baseada no teatro *nô*.

Pouco antes de o Grupo Ponkã ser fundado, Takao Kusuno já iniciara sua discreta porém constante atividade em São Paulo, ligado ao meio da dança.

Artista plástico e cênico, Takao Kusuno aqui chegou em 1977. Ano seguinte, criava o espetáculo de dança e artes plásticas *A Dança e o Jazz*, no Masp (Museu de Arte de São Paulo). Era o primeiro passo da substancial contribuição que daria à dança brasileira.

Natural de Yubari, Hokkaido, Takao Kusuno desenvolveu no Japão, desde 1967, intenso trabalho na área das artes plásticas simultaneamente a trabalhos na área da dança. Militando sempre em grupos de vanguarda, esteve ligado a mestres criadores do *butoh*, notadamente Kazuo Ohno. Mais do que esse conhecimento, Takao trouxe ao Brasil a necessidade de uma "consciência telúrica" como base da expressão. Nos seus trabalhos com artistas brasileiros - entre os quais Ismael Ivo e Denilto Gomes -, induziu-os a profundas reflexões sobre seu meio, sua terra, seus costumes, de modo a colherem na sua própria cultura os elementos poéticos do discurso cênico. As últimas criações de Denilto Gomes (falecido, também prematuramente, em 1994), a partir de *Cataventos* (1988), tinham o "toque" de Takao Kusuno, tanto na forma - tributária do *butoh* - quanto na ideologia - centrada na busca da compreensão do homem por meio de suas relações com o mundo que o cerca e o informa. Takao defende a natureza intrinsecamente "nacional" da criação artística: somente através do mergulho na cultura nacional o artista pode transcender e ser universal.

Com sua mulher, Felícia Ogawa, Takao Kusuno vem apoiando apresentações de espetáculos da vanguarda japonesa por aqui. Em muito se deve às articulações do casal a primeira visita que nos fez Kazuo Ohno, em 1986.

A tentativa de introdução de técnicas e linguagens japonesas nos palcos brasileiros atingiu um gênero especial, o teatro de *bonecos*, dinamizando-o e a ele outorgando *status* de verdadeira expressão artística. Os Contadores de Estórias, de Parati, o Cidade Muda, de São Paulo, e o Grupo Sobrevento,

do Rio de Janeiro, adaptando para a nossa realidade técnicas do *bunraku*, vêm há quase uma década apresentando espetáculos vigorosos, renovando e revitalizando a prática do "teatro de animação" entre nós.

ESTUDOS PIONEIROS

A experimentação acha-se respaldada por estudos de aspectos da arte cênica japonesa, normalmente realizados na esfera acadêmica e alguns deles já publicados em livros. É o caso de *Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma Visada Barroca*, de Darci Kusano, que investiga paralelos e pontos de contato - no nível estético, sociológico e histórico - daquelas manifestações cênicas nipônicas com a eclosão da arte barroca na Europa. Ou de *Bunraku: um Teatro de Bonecos*, de Sakae M. Giroux e Tae Suzuki, que expõe a história e os processos criativos dessa arte. Uma exhaustiva pesquisa, seguida de aguda interpretação crítica, realizada por Sakae M. Giroux sob orientação do prof. René Sieffert, tendo por base a obra de Zeami, relata, em *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, as origens, a natureza filosófica e as técnicas do teatro *nô*. Sobre a obra, vale ressaltar o elogio do orientador, René Sieffert, autor de *La Tradition Secrète du Nô*, estudo de grande repercussão nos meios teatrais e intelectuais da França, nos idos 1960. Diz ele sobre o trabalho de Sakae:

"Deste longo esforço, desta pesquisa minuciosa e infatigável, da finura e sutileza da análise, resultou finalmente o livro que vamos ler, o qual, declaro com uma satisfação mesclada a uma ponta de nostalgia, torna obsoleto de um lado o que eu próprio escrevera há tempos na introdução de minhas traduções, mas não será a maior alegria que pode experimentar um velho mestre a de ver seus jovens discípulos progredirem, ultrapassando sua própria obra?" (*Zeami: Cena e Pensamento Nô*, p. xviii).

Importante também, para o estudo do teatro *nô*, a bela edição da transcrição do *Hagoromo de Zeami*, por Haroldo de Campos. Precede o texto do poema um estudo sobre o *nô*, tendo por base a peça de Zeami; e sucede-o um *ideogramário*, incluindo a tradução literal da obra.

A essa pequena mas expressiva bibliografia a respeito das formas clássicas do teatro japonês, produzida por brasileiros, acrescentam-se agora estudos sobre linguagens de vanguarda. A começar por *Butoh, Dança Veredas D'Alma*, em que a autora, Maura Baiocchi, faz uma abordagem histórica do surgimento da linguagem, fala dos mestres e relata suas experiências com o *butoh*, como bailarina e coreógrafa.

De modo que o pioneirismo na introdução de formas expressivas das artes cênicas japonesas no Brasil abrange tanto a prática, a pesquisa diretamente ligada à criação, quanto a reflexão contida nos ensaios crítico-historiográficos. Tornaram-se freqüentes notas críticas e comentários ligeiros sobre linguagens cênicas nipônicas em nossa imprensa diária. O conjunto dessas publicações, aliado ao interesse dos criadores cênicos pela matéria, é a afirmação da atual influência do teatro japonês sobre o nosso.

O BUTOH NO BRASIL

"Dança das trevas", o *butoh* é a expressão contemporânea por excelência das artes cênicas japonesas. Criada por Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, essa linguagem teve de início a influência da dança expressionista de Mary Wigman e de Harald Kreutzberg, mas constituiu-se na esfera das necessidades espirituais do homem japonês. De certo modo, equivale na dança à corrente da *arte catastrófica* nas artes plásticas. A *catástrofe* é o Vazio que guarda em si todas as possibilidades e virtualidades. Idéia que Kazuo Ohno adota para definir o palco: um espaço vazio onde pulsam todas as possibilidades. O conceito de *Vazio* é aplicado no sentido da filosofia taoísta, mais especificamente, do zen-budismo.

Princípios do *butoh* foram introduzidos na cena brasileira por Takao Kusuno, em fins dos anos 70, mas como "dança moderna". Receava Takao a eclosão de um modismo sob o nome *butoh*.

Luiz Henrique, ator do Grupo de Teatro Macunaíma, tendo conhecido o trabalho de Kazuo Ohno na Europa, ao dirigir o grupo de Terceira Idade do Sesc-Consolação experimentou aplicar princípios básicos do *butoh* na preparação do elenco e na criação do espetáculo. A semelhança desses princípios com os processos desenvolvidos por

Antunes Filho no CPT (Centro de Pesquisa Teatral), ao qual está vinculado o Grupo de Teatro Macunaíma, favorecia a experiência. Luiz Henrique conduziu seus atores no sentido de buscar a expressão dramática na mundividência de cada um, deixando fluir as emoções no corpo, com gestos e movimentos acionados pela energia interior liberada por exercícios baseados no par arquetípico *yin/yang*. Resultou o espetáculo *Os Anjos* (1983), que impressionava pela força interpretativa dos idosos, quase todos sem experiência anterior de palco. Exceto pelo trabalho de Takao Kusuno, foi este o primeiro espetáculo brasileiro conscientemente inspirado no *butoh*.

A excursão de Kazuo Ohno pelo Brasil, em 1986, com *Admirando la Argentina* e *Mar Morto*, foi decisiva para a divulgação do *butoh* entre nós.

Talvez o momento histórico em que vivíamos tenha acentuado o impacto causado pela dança de Kazuo Ohno. Às feridas ainda não cicatrizadas dos vinte anos de ditadura militar, juntavam-se as frustrações pela derrota no Congresso do movimento das "Diretas já" e pela morte de Tancredo Neves, líder sobre o qual repousavam as esperanças da redemocratização. A inflação, a interminável crise econômica, a constatação do crescimento desassombrado da miséria e da violência, a corrupção em todos os níveis da vida pública eram fatores que incentivavam o cinismo coletivo, expresso pela divisa então muito em moda do "levar vantagem em tudo".

Para essa sociedade carente de valores mais altos, desiludida, descrente da ética, a arte de Kazuo Ohno surgiu como "a revelação". Arte manifestada pelo homem na busca do divino que há em si. Ou seja, do homem que reexamina suas relações com o universo por meios espirituais e físicos. O homem como *parte* e não como *absoluto*.

Uma dança mais do que "integrada", *entretida* no cotidiano, evidenciando a cada um que não se deve querer "levar vantagem em tudo", mas partilhar tudo, pois ninguém é absoluto e sim *parte*.

Kazuo Ohno, no palco, é uma luz que se doa. É este, na verdade, o espírito do *butoh*: dar-se em oferenda para merecer o mundo. Mais do que uma técnica, um *modo* ou um *estilo* que depende da vivência de cada um.

No sentido humano e ideológico, a dan-

ça de Kazuo Ohno contrastava com a atmosfera de degenerescência moral daquele momento histórico brasileiro e, ao mesmo tempo, irmanava-se ao movimento de reação moral e ética que despontava no seio da sociedade.

Em termos estéticos, contrapunha-se à onda de "efeitos" que já se instalara em nossos palcos, colocando o Homem - corpo e espírito - como matéria-prima e síntese da manifestação dramática.

A primeira passagem de Kazuo Ohno pelo Brasil foi oportuna, em todos os sentidos, e deixou marcas profundas. Contribuiu, também, para ampliar o interesse do criador cênico brasileiro pelas linguagens japonesas. Não só pelo *butoh*, mas por todas as formas clássicas e de vanguarda que nos anos seguintes nos chegaram, como o trabalho de Tadashi Suzuki - que aqui esteve com seu grupo, o Scot, apresentando espetáculos e ministrando *workshops*, em 1992 -, ou do Grupo Ban'yu Inryoku, herdeiro dos processos criativos de Shuji Terayama, que nos visitou recentemente.

Diferentes linhas do *butoh* apresentaram-se em nossos palcos. Os grupos Sankayjuku e Byakko-sha, a esplêndida variação do *butoh* de Ruy Sekido na performance *A Gravidez e a Pedra*, apresentada na XXI Bienal Internacional de São Paulo, os recentes solos de Min Tanaka e Iwana Masaki, o "contraponto energético" de Ko Murobushi e Urara, ampliaram a nossa percepção dessa arte que leva o homem ao vórtice da criação dramática, onde matéria e espírito se manifestam numa unidade contraditória e insolúvel.

Se até a chegada de Kazuo Ohno princípios do *butoh* eram aplicados em nossa cena por Takao Kusuno, em termos de "dança moderna", contribuindo para a internacionalização da arte de Ismael Ivo e abrindo para Denilto Gomes uma vereda propícia à expansão do seu grande e belo poder criativo, depois da passagem de Kazuo Ohno o *butoh* tornou-se um desafio a muitos artistas do teatro e da dança.

Vários desses artistas não hesitaram em arrumar as malas e partir para o Japão. Com sorte chegavam a Yokohama, eram recebidos por Kazuo Ohno e freqüentavam suas aulas. Retornando, procuravam transmitir a outros os conhecimentos adquiridos.

Entre eles destaca-se pela intensa ativi-

dade a bailarina e coreógrafa Maura Baiocchi. Antes, Maura vivia em Brasília, onde desenvolveu um trabalho a que chamava "dança fundamental". Lá conheceu Kazuo Ohno, em 1986, identificou-se com a arte do mestre e decidiu ser sua discípula. No final do mesmo ano, embarcou para Yokohama.

Voltando ao Brasil, ano seguinte, Maura Baiocchi convidou Takao Kusuno para dirigi-la em *Quando Somem as Borboletas - Danças Transparentes*, em Brasília. Mais tarde, mudou para São Paulo e começou a ministrar oficinas de *butoh* no Teatro Vento Forte, de Ilo Krugli. Para sua surpresa, atores profissionais (sobretudo atrizes) preencheram todas as vagas abertas. Evidenciava-se, assim, a profunda impressão que deixou Kazuo Ohno em nosso meio artístico.

Na função de professora de *butoh*, Maura Baiocchi viu-se em face de uma enorme contradição: como desenvolver uma linguagem que solicita a ligação direta do micro e do macrocosmos, o despojamento absoluto dos hábitos adquiridos e o retorno ao caos primordial, a trilha entre a incerteza e a probabilidade, como desenvolver essa linguagem numa cultura cartesiana e positivista como a nossa?

Em seu livro *Butoh - Dança Veredas D'Alma*, Maura levanta a questão sobre a possibilidade (ou a impossibilidade) de existir um *butoh* brasileiro. Argumenta que "segundo Kazuo Ohno, para dançar *butoh* uma pessoa precisa de, pelo menos, cinco anos de aprendizado, experiência e autocohecimento. *Butoh*, para muitos, tornou-se nova fonte de percepção e cognição, acessível a qualquer ser humano, independente da sua origem, bastando ser-pessoa" (p. 83).

Mas, de qualquer maneira, o problema dos condicionamentos culturais persiste e revela-se formidável obstáculo para o aprendizado e o domínio da linguagem. Além disso, a pressa e o improvisado, que caracterizam o trabalho de grande parte dos nossos artistas, diluem e pervertem as tentativas. A contradição (puxada mais para a discrepância do que para a dialética) evidenciou-se no projeto Mostra *Butoh*'95 - Teatro de Pesquisa, organizado e realizado por Maura Baiocchi em abril de 1995, no Centro Cultural São Paulo, com ramificações em Curitiba e Brasília. O projeto propiciou o confronto entre as tentativas

de artistas brasileiros com os japoneses Min Tanaka, Iwana Masaki, Ko Murobushi e Urara. E o confronto iluminou o abismo entre as tentativas brasileiras e as manifestações seguras, altamente poéticas e transcendentais dos japoneses.

Sem dúvida, persiste o desafio aos artistas brasileiros para a conquista dessa linguagem. Terá pouca importância, parece-me, a criação de um *butoh brasileiro*. Mais importante será a criação de novos modos expressivos a partir dos princípios (incluindo filosofia e disciplina de trabalho) do *butoh* adaptados à nossa realidade. Idéia aplicada por Takao Kusuno com excelentes resultados. E quem mais avançou neste sentido, embora sem qualquer intenção de criar um *butoh brasileiro*, foi Antunes Filho com as pesquisas de um novo método para o ator desenvolvidas no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) do Sesc-Consolação.

ANTUNES E SUA VIAGEM AO CAOS

É mais pertinente falar de *identidade* do que de *influência* quando se tenta estabelecer uma relação comparativa entre o *butoh* e a estética criada por Antunes Filho, que é a marca do Grupo de Teatro Macunaíma. O fato relatado a seguir corrobora essa idéia.

No livro-catálogo *Butoh Zangue Roku Shusei (Antologia das Confissões de Butoh)*, publicado por Nihon Bunka Zaidan, de Tóquio, por ocasião do *Butoh Festival*'85, em uma seção que se refere a linguagens cênicas ocidentais assemelhadas ao *butoh*, aparecem com destaques fotográficos o *Macunaíma*, de Antunes, e trabalhos de Pina Bausch. A matéria não fala de "influência", mas de parentesco, de afinidade, melhor ainda: de sintonia. E com razão, pois ao realizar *Macunaíma*, em 1978, Antunes jamais vira um espetáculo de *butoh*. Somente dois anos depois, quando a peça foi apresentada em Nancy, França, conheceu a arte de Kazuo Ohno, que lá também se encontrava. Entre os dois artistas nasceu grande amizade. Talvez em Kazuo Ohno, ou no *butoh* de Kazuo Ohno, Antunes tenha encontrado a confirmação da viabilidade da expressão dramática que buscava com seus atores e cujos resultados já alcançados eram vistos por especialistas japoneses como linguagem ocidental equivalente ao *butoh*. A admira-



DENILTO GOMES
EM CATAVENTOS,
COM DIREÇÃO DE
TAKAO KUSUNO.

ção mútua, nascida da identidade espiritual e estética, foi externada nas apresentações de *Mar Morto*, em São Paulo, quando Kazuo Ohno inseriu na coreografia a dança de Macunaíma.

Há pouco tempo, numa conversa que tivemos, Antunes referiu-se à propalada influência do *butoh* sobre sua obra, negando-a. Disse que algum resíduo de linguagens da vanguarda japonesa ele pode ter assimilado de *A Vida e a Época de Dave Clark*, de Robert Wilson. Isso porque o encenador americano estivera anteriormente no Japão e, por certo, contaminara-se dessas linguagens. Mas foi Bob Wilson, assegura Antunes, quem lhe revelou novos horizontes, ou novas possibilidades para a narrativa cênica, ao desestruturar a noção de tempo na ação dramática. Antunes afirma ter encontrado finalmente em Jung a chave que lhe possibilitou o desenvolvimento e a sistematização de um método para o ator.

Do seu ponto de vista, os artistas japoneses do *butoh* têm um berço cultural que lhes possibilita o acesso à expressão metafísica procurada. Via de regra, são ginastas, pessoas dedicadas ao esporte e trabalham uma espécie de *combustão* interna. Eles podem. O artista brasileiro, para conquistar essa expressão, deve lutar antes de tudo contra seus condicionamentos culturais e encontrar meios que apóiem a busca. Com esse fim é que Antunes persegue o conhecimento con-

tido em filosofias orientais, norteador por conceitos de Jung e com subsídios da Nova Física. Converte tudo em matéria-prima do trabalho do ator.

Não se trata de negar uma influência simplesmente por negar, mas para evitar simplificações e reduções tolas em matéria que implica a maneira de o artista *pensar* o mundo. Legítimo herdeiro dos modernistas, Antunes nunca se furtou às influências que lhe chegavam (disse certa vez: "Sou um porto aberto") e sempre as incorporou na sua obra, transformando-as. Procedimento, aliás, que caracteriza o trabalho dos grandes artistas contemporâneos e a própria arte deste final de milênio.

Afirmo ser mais legítimo falar de *identidade* do que de *influência* ao se comparar a estética de Antunes com o *butoh*. Mas ele chegou a essa *identidade* pelas influências que sofreu da cultura nipônica, quer no sentido filosófico-religioso, quer na apreciação de formas dramáticas do teatro e, sobretudo, do cinema japonês.

Começou a se interessar pelo zen-budismo já nos anos 50, quando iniciava sua carreira de encenador. Seu amigo e companheiro dos primeiros passos no teatro, Nelson Coelho, em viagens aos Estados Unidos frequentava os meios de estudos e debates sobre o zen-budismo e terminou indo fundo nesses estudos, assumindo estilo de vida adequado e tornando-se "escritor zen". Foi ele quem

propiciou os primeiros laços entre Antunes e o zen-budismo. Num plano superficial, por certo, mas altamente sugestivo.

Desde essa época, Antunes tomava a dialética como principal instrumento de prospecção dramática. O par de contrários que forma a unidade dialética persistiu no seu processo criativo até ser transformado no par arquetípico *yin/yang* — isto já na fase madura, de constituição de um método para o ator, no CPT. A dialética dava lugar, então, a conceitos procedentes da filosofia taoísta. Não se pode concluir, todavia, que a dita transformação se deu repentinamente: ocorreu ao longo do tempo, com a gradativa chegada e a assimilação de novos elementos da filosofia oriental. O certo é que em 1971, na preparação da montagem de *Peer Gynt*, Antunes incluía na bibliografia obrigatória dos seus atores *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel. Buscava modelos, mas não desenvolvera ainda meios que possibilitassem a aplicação desses conhecimentos no trabalho cênico. Tais meios passariam a ser sua preocupação por volta de 1979, quando iniciava a montagem de *Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*. Foi quando iniciou a sistematização do seu processo à luz dos conceitos de Jung, tendo em Mircea Eliade o intérprete do universo mítico no viés religioso.

Mais tarde, o livro de Fritjof Capra, *O Tao da Física*, lhe indicaria a Nova Física (na abordagem filosófica) como instrumento catalisador e disciplinador desses conhecimentos. Nas teorias da Relatividade, nos princípios da Incerteza e da Probabilidade, Antunes encontrou o apoio científico de que necessitava para o desenvolvimento e a consolidação dos meios que, sistematizados, resultaram em um novo método para o ator.

No plano formal, desde o início da carreira, Antunes evidenciou influências de todas as vanguardas. Elementos que chegavam se incorporavam e aos poucos eram transformados. As raízes orientais de muitas dessas influências aclimatavam-se perfeitamente e se transformavam em características da linguagem teatral do encenador. Pode-se consignar, por exemplo, a Brecht o desvendamento do jogo teatral de *Yerma* (1962), já que pouco antes Antunes fizera uma experiência em “teatro épico” aprofundando-se nos conceitos brechtianos. Mas alguns procedimentos, como a entrada

do contra-regra para substituir elementos cênicos em plena ação dramática, Brecht buscara no teatro *nô*. E o jogo teatral desvendado (não para efeito de “estranhamento”, como em Brecht, mas a serviço da magia, com o propósito de envolver o espectador) foi praticado por Antunes de diferentes maneiras. Na sua última obra, *Gilgamesh*, percebe-se absoluta radicalização do procedimento: os atores que atuam como monges encarregam-se da contra-regragem num desenvolvimento cênico que se aproxima da narrativa do teatro *nô*.

Assíduo freqüentador dos cinemas da Liberdade, nos anos 60, Antunes deixou-se tomar de paixão por alguns mestres, especialmente por Akira Kurosawa, recolhendo dos filmes elementos que usaria em seu processo criativo. Dos famosos exercícios que desenvolveu para a preparação dos atores de *Vereda da Salvação* (1964), um deles era explicitamente inspirado nos japoneses: o “samurai”. Consistia numa roda de atores com varas nas mãos. O ator que se colocava no centro do círculo era atacado pelos outros e via-se obrigado a se defender, exercitando seus reflexos. A inspiração vinda dos “filmes de samurai” é óbvia. Outros exercícios - o “verme”, o “lobo”, o “homem com pedra na cabeça” - traíam, igualmente, inspiração oriental.

Às vezes, nos espetáculos, Antunes faz “citações”. Caso inequívoco do seu *Macbeth - Trono de Sangue* (1993): o subtítulo estabelecido por Antunes lembra o título brasileiro da adaptação da mesma obra por Kurosawa — *Trono Manchado de Sangue*. Kurosawa é citado em cenas de conjunto e na atuação de Samanta Monteiro, como Lady Macbeth, evocando poeticamente a personagem no filme. E o espetáculo todo recende atmosfera oriental, que bem poderia ser a atmosfera do filme japonês.

Apesar de tanta citação, todavia, a enenação de Antunes é original tanto na interpretação da obra (toda ela apoiada nos conteúdos míticos da fábula) quanto na forma, com todas as características ideológicas e estilísticas do encenador. As “citações” surgem com desenvoltura e plasmadas na linguagem — não vêm sobrepostas. Isso porque não são formas importadas, nascem do processo de trabalho, que é o próprio “método do ator”. Esse aspecto informa a verdadeira influência sofrida por Antunes, se não do

teatro, da cultura japonesa e da filosofia oriental. Ela reside na esfera da sensibilidade, do espírito, e transborda na criação artística. Não por acaso, mas por mecanismos conscientes que ligam os conceitos dramáticos à preparação e à elaboração do ator.

O exemplo citado acima, dos exercícios desenvolvidos para *Vereda da Salvação*, é a norma no processo criativo de Antunes, desde aquela época. Esses exercícios reaparecem mais elaborados e sofisticados na fase madura, sob a sigla do CPT, dentro de um sistema já definido e sedimentado. E a influência oriental sofrida pelo artista está na base desse sistema, manifestando-se claramente na forma estética dos espetáculos.

A maior aproximação do trabalho desenvolvido por Antunes com o *butoh* se dá no plano dos conceitos. A busca é de uma linguagem transcendente, não-cartesiana, vertical, a partir da realidade histórica e humana do intérprete. Para isso, é preciso adquirir consciência crítica da realidade (e aprofundar-se na realidade nacional), indentificar o *self*, já nas águas do inconsciente coletivo, e mergulhar no caos. A exemplo das manifestações do *butoh*, a criação estética de Antunes começa numa viagem ao caos, ao Vazio.

UM NOVO CAMINHO...

A relação Japão-Brasil no teatro é, hoje, um fato. Restringir essa relação a mera "influência" resulta no empobrecimento da mesma. Que influências existem, não há dúvida. Mas de que modo se processam no corpo cultural?

O trabalho de vanguarda realizado no teatro brasileiro atual apresenta, quase sempre, algum subsídio do teatro japonês. Seja nas magníficas *performances* de Denise Stocklos, seja nas imagens estimulantes do XPTO, como na "ópera seca" de Gerald Thomas ou no rigor estético do Grupo Macunaíma, de Antunes Filho, algum ingrediente originário do teatro japonês está sempre presente. Por influência direta ou indireta. Mas isso é fatal na criação estética contemporânea — manifestações de vanguarda do mundo todo indicam essa contaminação. A luz continua vindo da Ásia.

Convém, no entanto, examinar as influências nipônicas entre nós lembrando a grande e muito ativa colônia japonesa do Brasil. A atuação de descendentes de japoneses quer na criação estética (artes plásticas, teatro, dança), quer no trabalho intelectual, teórico, está cada vez mais presente e importante. Isso, aliado ao interesse geral pelas linguagens cênicas japonesas, incide num processo recentemente estabelecido que poderá influir na evolução do nosso teatro. Mais do que influência, há a indicação de um caminho.

No momento, prevalece a questão formal poucas vezes alimentada pelos fundamentos ideológicos e filosóficos originais. Muitos artistas, no entanto, seguem os exemplos de Antunes Filho e de Takao Kusuno, preocupando-se com esses fundamentos e através deles investigando novas formas. E, assim, a convergência Japão-Brasil, no teatro, torna-se cada vez mais evidente e promissora.

BIBLIOGRAFIA

- BAIOCCHI, Maura. *Butoh - Dança Veredas D'Alma*. São Paulo, Palas Athena, 1995.
CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami - O Charme Sutil*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993.
CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo, Cultrix, s/d.
GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
GIROUX, Sakae M. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo, Perspectiva, Fundação Japão/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.
GIROUX, Sakae M. e SUZUKI, Tae. *Bunraku: um Teatro de Bonecos*. São Paulo, Perspectiva/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.
HANDA, Tomoo. *O Imigrante Japonês - História de Sua Vida no Brasil*. São Paulo, T. A. Queiroz/Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.
HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo, Pensamento, s/d.
KUSANO, Darci. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: uma Visada Barroca*. São Paulo, Perspectiva/Fundação Japão/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.
LOURENÇO, Cecília França, HANDA, Tomoo e SUZUKI, Teiiti. *Vida e Arte dos Japoneses no Brasil*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Banco América do Sul, 1988.
MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo, Perspectiva, 1986.