

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO
E SEMIÓTICA**

SCARLETT SIQUEIRA DO VALLE

**Comunicação Intra-Mundos: um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do
Japão ao Ocidente**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**SÃO PAULO
2025**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO
E SEMIÓTICA**

SCARLETT SIQUEIRA DO VALLE

**Comunicação Intra-Mundos: um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do
Japão ao Ocidente**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP como
exigência parcial para obtenção do título de
DOUTORA em Comunicação e Semiótica, área de
concentração: Signo e Significação nos Processos
Comunicacionais, Sob a Orientação: **Profa. Dra.
Christine Greiner**

SÃO PAULO
2025

SCARLETT SIQUEIRA DO VALLE

**Comunicação Intra-Mundos: um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do
Japão ao Ocidente**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP como
exigência parcial para obtenção do título de
DOUTORA em Comunicação e Semiótica, área de
concentração: Signo e Significação nos Processos
Comunicacionais, Sob a Orientação: **Profa. Dra.
Christine Greiner.**

BANCA EXAMINADORA

DO VALLE, Scarlett Siqueira.

Comunicação Intra-Mundos: um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do Japão ao Ocidente.

266 f.

Tese apresentada ao programa de Estudos Pós-Graduados, Doutorado em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica.

Orientadora: Profa. Dra. Christine Greiner

*Dedico esta tese às três estrelas-guias da
minha vida.*

★ *Minha avó (in memoriam)*

★ *Minha mãe*

★ *Minha orientadora, Chris*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus & Cia. Agradeço com todo o meu coração à minha mãe, que me ensinou a nunca perder a esperança, pois tem sempre um jeito de chegarmos aos sonhos e nunca desistirmos deles! Sem ela, este doutorado e minha viagem ao Japão não teriam se concretizado, foi com o seu enorme amor e carinho, além do seu apoio, que consegui realizar os meus sonhos. Quero agradecer mais uma vez à minha mãe – por seu amor incondicional e porque ela estará sempre ao meu lado. Agradeço ao meu tio, por financiar minha viagem ao Japão. Agradeço à minha avó (*in memoriam*), que é uma segunda mãe para mim e sei que deve estar torcendo por mim, me ajudando e iluminando meu caminho, num lugar muito bonito e cheio de luz, amor e paz!

Um agradecimento especial com todo o meu coração à minha orientadora, a Profa Dra. Christine Greiner, que acreditou em mim! E me guiou e iluminou com tanto esmero na minha jornada, e sei que sempre esteve ao meu lado. Sem a Chris Greiner, esta tese não seria possível; foram seu carinho, atenção, parceria e confiança que me orientaram a percorrer as profundezas do Nô e do Kabuki. Agradeço muito o seu apoio, que me levou a Quioto – a viagem que mudou a minha vida.

Agradeço de coração à Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, pelos seus ensinamentos e trocas tão afetuosas e importantes para minha jornada. Agradeço ao Udaka Tatsushige *Sensei*, ao Udaka Norishige *Sensei* e ao Dr. Diego Pellecchia, que muito me ajudaram, de formas variadas, neste trabalho e no aprendizado do Nô em Quioto.

Agradeço à Dra. Rita de Almeida Castro, à Dra. Fernanda Raquel, à Dra. Helena Katz; ao Dr. Judson Cabral, à Dra. Samira Brandão e à Dra. Cleide Martins por aceitarem fazer parte da minha banca e pelas importantes contribuições à minha pesquisa. Agradeço à Dra. Lucia Leão, em nome de todos os professores da COS PUC-SP, e à Cida Bueno, em nome de todos os funcionários e colegas da PUC-SP.

Um agradecimento especial ao meu amigo Michel Mauch, que, para além das nossas conversas fascinantes pelo universo do teatro, compartilhou comigo alguns textos em russo que fizeram toda a diferença na pesquisa. Agradeço à Marina Tenório, ao Rafael Bonavina e à Maria Luiza Silvestre, que muito me ajudaram nos caminhos do idioma russo contribuindo para minha pesquisa sobre V. Meyerhold. Agradeço à Lucile Druet pelo carinho, atenção e amizade tão importantes na minha estadia em Quioto. Agradeço às minhas amigas Cleide Martins, Julia Feldens, Marcela Parrado, Paula Casoy, Camilla Millan, Paula Faro e Fê Ramos. Agradeço ao

Marco Souza, em nome de todos os colegas do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP, e à Simone Martins, em nome de todos da Curadoria de Leituras Asiáticas da CEÁSIA/UFPE.

Agradeço a todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta tese.

Agradeço à Fundação São Paulo (FUNDASP), pela bolsa na modalidade parcial, até 2022. E à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa na modalidade parcial, de 2022 a 2025, a qual me possibilitou a continuidade do doutorado. Agradeço pelas bolsas de estudos concedidas, pois foram imprescindíveis para a realização dos meus estudos.

E, por último, mas não menos importantes, agradeço ao D'Artagnan, ao Arcanjo, ao Kim (*in memoriam*) e ao Beethoven (*in memoriam*), pela lealdade, amor e companheirismo, de que nunca vou esquecer – sempre ao meu lado!

Obrigada, sinceramente, a todos!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001-88887.684224/2022-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001-88887.684224/2022-00.

My rough edges have been rounded off. I'm not the same person I was when I started my training... the traditional arts of Japan are Ways. A tree in its lifetime is always growing, sending down its roots deeper and deeper. Though its flowers may blossom, but once a year, its growth continues unseen yearlong.

(Rebecca Teele Ogamo, 1997)

A arte do ator é tal que possui uma tarefa bem mais significativa do que apenas levar ao espectador a concepção do diretor. O ator apenas será capaz de contaminar o espectador se recriar em si tanto o autor como o diretor, expressando-se em cena.

(Vsevolod Meyerhold, 2012)

DO VALLE, Scarlett Siqueira. *Comunicação Intra-Mundos: um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do Japão ao Ocidente*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2025, 266 f.

RESUMO

Esta tese é um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do Japão ao Ocidente. A principal hipótese é que o modo como algumas experiências testaram este deslocamento acionou uma comunicação intra-mundos que não pode ser reduzida a procedimentos técnicos aplicados, mas sim, a uma abertura à alteridades. Optamos por pesquisar, inicialmente, o Nô e o Kabuki que são teatros tradicionais japoneses concebidos em meados dos séculos XIV e XVI, em santuários budistas e templos xintoístas. No entanto, ao invés de generalizá-los na categoria “teatro japonês”, optamos por considerá-los como operadores para a formação de atores fora do Japão e, mais do que isso, como dispositivos para reinvenção de corpos e processos imaginativos. Analisamos dois programas conduzidos em Quioto, o TTT e o INI, que foram pioneiros no sentido de abrir suas portas para estrangeiros através de uma visão intercultural, assim como, de incentivar experimentos conduzidos fora do Japão. A metodologia proposta para esta pesquisa é composta por levantamento bibliográfico e análise de experimentos teatrais e pedagógicos. A fundamentação teórica reúne bibliografias escritas por especialistas brasileiros e estrangeiros (e.g: Salz, Greiner, Kusano, Gunji e Ortolani), bem como metodologias pedagógicas específicas voltadas a estudos da máscara e de sistematizações técnicas singulares. Como resultado, esperamos contribuir com as discussões acerca das pedagogias teatrais transculturais e com os estudos comunicacionais do corpo que afirmam seu incabamento como corposmídia sempre em movimento (Katz e Greiner).

Palavras-chave: Teatro Nô, Teatro Kabuki, Corposmídia, Procedimentos pedagógicos teatrais, TTT e INI.

DO VALLE, Scarlett Siqueira. *Intra-World Communication: a study on the migration of theatre procedures from Japan to the West*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2025, 266 f.

ABSTRACT

This thesis is a study of the migration of theatre procedures from Japan to the West. The main hypothesis is that the way in which some experiments have tested this displacement has triggered an intra-world communication that cannot be reduced to applied technical procedures, but rather to an openness to otherness. We chose to initially research Noh and Kabuki, which are traditional Japanese theatres conceived in the middle of the XIV and XVI centuries, in Buddhist shrines and Shinto temples. However, rather than generalising them into the category of 'Japanese theatre', we chose to consider them as operators for training actors outside Japan and, more than that, as devices for reinventing bodies and imaginative processes. We analysed two programmes conducted in Kyoto, TTT and INI, which were pioneers in opening their doors to foreigners through an intercultural vision, as well as encouraging experiments conducted outside Japan. The methodology proposed for this research is made up of a bibliographical survey and an analysis of theatrical and pedagogical experiments. The theoretical foundation brings together bibliographies written by Brazilian and foreign specialists (e.g. Salz, Greiner, Kusano, Gunji and Ortolani), as well as specific pedagogical methodologies focused on mask studies and unique technical systematisations. As a result, we hope to contribute to discussions about transcultural theatre pedagogies and to communicational studies of the body that affirm its unfinished state as corpusmedia always in motion (Katz and Greiner).

Keywords: Noh Theatre, Kabuki Theatre, Corpusmedia, Theatrical pedagogical procedures, TTT and INI.

NOTA SOBRE A TRANSLITERAÇÃO

Os termos japoneses aparecem romanizados de acordo com o sistema Hepburn.

Alguns termos tradicionais foram escritos na versão romanizada e com os caracteres.

As palavras estrangeiras (escritas em *katakana*) e as de uso comum (escritas em *hiragana*) aparecem, quase sempre, apenas na versão romanizada.

Os lugares, assim como os nomes de autores e livros, também são citados apenas em versão romanizada.

Todos os nomes japoneses foram escritos de forma japonesa, com o Sobrenome primeiro e o Nome em segundo, exceto nomes japoneses de pessoas que já são conhecidas no Ocidente, como Sadayakko.

Os nomes ocidentais e russos foram escritos de forma ocidental, como o Nome primeiro e o Sobrenome em segundo.

Mudança de grafia realizadas por diferentes traduções serão sinalizadas em notas de rodapé.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1- NÔ E KABUKI COMO PROCEDIMENTOS PEDAGÓGICOS TEATRAIS...	7
1.1 <u>Teatro Nô</u>	7
1.2 <u>A pedagogia de Uda Sensei para o treinamento do teatro Nô</u>	22
1.3 <u>Máscara Koomote</u>	31
1.4 <u>A influência da máscara Koomote na criação da máscara Neutra</u>	37
1.5 <u>Pedagogia da máscara Neutra de Jacques Lecoq e Amleto Sartori</u>	42
1.6 <u>Teatro Kabuki</u>	44
1.7 <u>Vsevolod Meyerhold - o encenador-pedagogo que transcriu mundos para o teatro</u>	59
1.8 <u>Os encontros com artistas de Kabuki que influenciaram Meyerhold</u>	74
1.9 <u>O mie do estilo Aragoto do Kabuki como procedimento pedagógico para a Biomecânica de Meyerhold</u>	91
2- CONECTANDO O NÔ E O KABUKI COM O MUNDO.....	101
2.1 <u>Traditional Theatre Training (TTT)</u>	101
2.2 <u>Jonah Salz – Um artista desterritorializado</u>	109
2.3 <u>O estilo pragmático da família Shigeyama</u>	116
2.4 <u>International Noh Institute (INI)</u>	118
2.5 <u>Rebecca Teele Ogamo Sensei – A artista que encontrou no Nô a conexão para outros mundos</u>	123
2.6 <u>As inovações incorporadas pelos TTT e INI</u>	132
2.7 <u>O financiamento dos atores amadores do teatro Nô</u>	139
3- ENTREVISTA COM REBECCA TEELE OGAMO SENSEI: UMA AULA SOBRE A PEDAGOGIA DO TEATRO NÔ.....	143
4- A VIAGEM A QUIOTO: SONHOS E TRAVESSIAS.....	155
4.1 <u>As três mestras brasileiras que guiaram a minha travessia até Quioto</u>	156
A VIAGEM A QUIOTO.....	169
REFERÊNCIAS.....	244

INTRODUÇÃO

O tema desta tese nasceu como desdobramento da pesquisa de mestrado intitulada “No caminho do *Bushido* encontrei *Hana Sakura*”, que se debruçou sobre os ensinamentos de Miyamoto Musashi *Sensei*, construindo uma reflexão teórica com base no “caminho do aprendizado” zen-budista (*Dô*) do guerreiro japonês.

No entanto, já no final do mestrado, várias questões surgiram para além dos experimentos artísticos, uma vez que se evidenciou a necessidade de aprofundar os estudos sobre o Nô e o Kabuki como procedimentos pedagógicos teatrais para construir pontes entre Japão-Occidente. Ao começar a frequentar as reuniões do Centro de Estudos Orientais, conduzidas pela Profa. Dra. Christine Greiner no Programa de Comunicação e Semiótica, abriram-se novas possibilidades de pesquisa, através de bibliografias que influenciaram a decisão de retornar para os estudos da comunicação – a área de conhecimento em que fiz minha graduação – em vez de seguir em uma pós-graduação em Estudos Teatrais.

Para este estudo, o teatro continua sendo fundamental, no entanto o objetivo deixou de ser pesquisar uma técnica teatral em si, tendo em vista a urgência em compreender, a partir dos estudos do Nô e do Kabuki (os dois gêneros de teatro tradicional japonês), como se dão os procedimentos pedagógicos teatrais no sentido de reconhecê-los como operadores para formação de atores fora do Japão e, mais do que isso, como dispositivos de navegação intra-mundos, reinventando corpos e processos imaginativos.

A principal hipótese é que algumas experiências que testaram este deslocamento acionaram uma comunicação singular para lidar com alteridade. Usamos, para tanto, o termo “intra-ação”, que originou “intra-mundos”, a partir da pesquisadora Karen Barad. “Intra” seria mais do que “inter”, implicando, de fato, em um atravessamento de experiências. As intra-ações são movimentos que acionam outros movimentos (Barad, 2007).

Optamos por pesquisar, inicialmente, o Nô e o Kabuki que são teatros tradicionais japoneses concebidos em meados dos séculos XIV-XVI, em santuários budistas e templos xintoístas. No entanto, em vez de generalizá-los na categoria “teatro japonês”, optamos por considerá-los como operadores para formação de atores fora do Japão e, mais do que isso, como dispositivos para reinvenção de corpos e processos imaginativos. Para chegar a este diagnóstico, partimos da noção de corpomídia proposta por Katz e Greiner desde 2001, que explica como essas generalizações culturais nada informam sobre o corpo e seus movimentos. Preferimos, portanto, pensar nas singularidades dos corpos em trânsito com os ambientes.

Analizamos dois programas conduzidos em Quioto: o Traditional Theatre Training (TTT) e o International Nô Institute (INI), que foram pioneiros no sentido de abrir suas portas para estrangeiros através de uma visão intercultural, assim como para incentivar experimentos conduzidos fora do Japão. No final da tese, há um relato detalhado sobre esta viagem.

A metodologia proposta para esta pesquisa foi composta por levantamento bibliográfico e análise de experimentos teatrais e pedagógicos. Sobre a bibliografia consultada, encontramos discussões tradicionais sobre o contexto do teatro tradicional japonês em livros como *A History of Japanese Theatre*, editado pelo pesquisador Jonah Salz (2016), *The Japanese Theatre*, do pesquisador Benito Ortolani (1995), e *Nô/Kyogen Masks in Performance*, da pesquisadora Rebecca Teele Ogamo (1984). Ao mesmo tempo, pode-se sintonizar tais estudos com o debate acerca do estudo do corpo para podermos compreender um dos pilares da pesquisadora Christine Greiner, que seria um corpo singular no movimento de se desconstruir e reconstruir na presença do outro. Nessa epistemologia do corpo, podemos derrubar uma série de preconceitos e estereótipos que estão postos nessa barreira dualística Oriente-Occidente (Greiner, 2015).

Para além das razões mencionadas anteriormente, cabe observar que a escolha da orientação para esta tese diz respeito ao fato de o Centro de Estudos Orientais da PUC-SP, coordenado desde 1998 pela professora Christine Greiner, ser um dos únicos centros de pesquisa do Brasil voltado aos estudos do Japão contemporâneo, aliando bibliografias de arte, comunicação e filosofia com possíveis conexões entre as tradições e a contemporaneidade. É justamente nestes cruzamentos epistemológicos que esta pesquisa se insere, bem como a já mencionada teoria corpomídia, desenvolvida por Katz e Greiner, cujo ponto de partida é compreender que o corpo não é coisa ou instrumento, mas sim um corpomídia, criador de cadeias sógnicas que atravessam o tempo todo mente-corpo-ambiente e aí se constitui (Greiner, 2005). “Isso não significa negar as particularidades e sim observar como existem processos de comunicação entre culturas muito distintas que acionam singularidades (...)” (Katz; Greiner, 2015, p. 264). De acordo com Greiner, se pensarmos num corpo universal e padronizado, corremos o risco de cair na generalização orientalista e, portanto, em clichês habituais, que afirmam dicotomias do tipo: corpo é japonês porque é sensível ou corpo é ocidental porque pensa de modo racional.

No entanto, a partir da concepção de corpomídia, afirma-se que os corpos nunca se aprontam e estão sempre em movimento. “Estas são características que emergem do corpomídia e da vida que, por contingência da sua perenidade, encontram aí a sua singularidade mais relevante” (Katz; Greiner, 2015, p. 271).

Embora os objetos desta pesquisa sejam o Nô e o Kabuki, não se trata apenas de contar a sua história, uma vez que autoras como Darci Kusano (1984), Sakae M. Giroux e Tae Suzuki (2018) e Christine Greiner (2000) já executaram esta tarefa com maestria no Brasil, além de muitos outros autores europeus e das Américas. Dados históricos serão, evidentemente, importantes para contextualizar estas práticas teatrais, mas o objetivo é focar a hipótese principal que afirma a comunicação intra-mundos: um estudo sobre a migração de procedimentos teatrais do Japão ao Ocidente.

A tese é dividida em três capítulos, sendo que no primeiro abordaremos um breve histórico do teatro Nô com um olhar crítico e questionador a respeito da transmissão de conhecimento, que tradicionalmente foi envolto por mistérios e sabedorias ocultas. Para tentar entender um pouco do que foi o Nô no passado e o que ele é hoje, comparamos Zeami Motokiyo com Udaka Michishige, guardando suas diferenças e observando seus pontos de intersecção. O mestre Udaka Michishige *Sensei*, da Escola *Kongô*, foi um dos pioneiros no ensino de estrangeiros e mulheres e possuía uma pedagogia teatral inovadora, pois, além de o aluno treinar canto e dança, para Udaka *Sensei*, também era importante aprender a esculpir máscaras. Este tipo de aprendizado foi disruptivo porque o treinamento dos atores do Nô era separado do aprendizado de um escultor de máscaras, de modo que o ator tinha pouco contato com a fabricação das máscaras e com a própria máscara em si. Como será devidamente argumentado, através da pesquisa teórica e prática do seu treinamento, analisaremos algumas inovações pedagógicas, que ajudam discípulos e alunos no seu treinamento no Nô. Podemos relacionar este estudo à análise teórica sobre a utilização da máscara *Koomote* do teatro Nô, que foi base para o desenvolvimento da máscara Neutra do professor francês Jacques Lecoq (1921-1999). Ele foi ator e professor de teatro, desenvolvendo sua metodologia de ensino do movimento, da arte e filosofia da mímica e dos seus estudos com as máscaras. Em 1948, chegou a Pádua para dar aulas de movimento e improvisação para atores do teatro universitário. Ocorreu o encontro entre Jacques Lecoq e o professor, poeta e escultor Amleto Sartori (1915-1962), um dos grandes mestres das máscaras europeu, produzindo máscaras de couro a partir de moldes de madeira. Ele foi um grande estudioso das máscaras da *Commedia Dell'Arte*. Em 1948, quando Lecoq foi lecionar na Universidade de Pádua, foi Sartori quem apresentou a *Commedia Dell'Arte* e a arte de esculpir e confeccionar máscaras. Foi nessas pesquisas sobre máscaras que surgiu a ideia de criar uma nova máscara – a máscara Neutra. Mesmo quando Jacques Lecoq voltou para Paris, em 1956, para abrir sua escola de teatro – *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* –, ele levou todo o conhecimento adquirido sobre máscaras e *Commedia Dell'Arte*, além das máscaras propriamente ditas feitas por Sartori (Alberti; Piizzi, 2013; Lecoq, 2010). Para entendermos a

desterritorialização desse conhecimento que constitui a máscara Neutra, precisamos refletir sobre como os pesquisadores-artistas (Sartori e Lecoq) se inspiraram na pedagogia do teatro Nô para desenvolver seus trabalhos.

Neste contexto pedagógico, o teatro Kabuki também será abordado, sobretudo pelo impacto do estilo *Aragoto* e de suas formas de uso de *katas* dinâmicos e exagerados, suas cores fortes e, principalmente, sua preparação para o *mie*, a chamada pose congelada. Faremos um recorte histórico sobre Kabuki, com o interesse delimitado pelo estilo *Aragoto* chegando ao *mie*, este estilo de técnica utilizada pelos atores do Kabuki quando querem dar uma ênfase ou num clímax da cena. O *mie* não tem apenas um estilo, por isso selecionamos o *ishinage mie* (“lançando a pedra”). Para entendermos por que pesquisar a inspiração que Meyerhold teve com o Kabuki para seus *études*, precisamos entender o que é o *étude* da Biomecânica, trazendo também um pouco da sua história como encenador-pedagogo e seu interesse pelo teatro tradicional japonês, em especial o Kabuki. É importante ressaltar que toda essa pesquisa tem como foco delimitador o *étude* da Biomecânica chamado “jogando a pedra”.

Ao longo da pesquisa, algumas dúvidas reverberaram: Meyerhold viu alguma apresentação de teatro Kabuki oficial? Como Meyerhold entrou em contato com o Kabuki: apenas por apresentações ou ele participou de treinamentos deste teatro? A Biomecânica e os *études* tiveram influência do *mie* do Kabuki? Meyerhold teve encontros e desencontros com artistas de Kabuki tanto oficiais quanto não oficiais, como Sadayakko, Madame Hanako, a trupe de Tokujirô Tsutsui e a primeira trupe de teatro Kabuki oficial Ichikawa Sadanji. Uma das trocas transculturais mais duradouras foi com o diretor japonês Seki Sano, que se tornou assistente de direção de Vsévolod Meyerhold, e também com o ator Valery Inkidiyev, que ajudou Meyerhold a desenvolver os *études* da Biomecânica e viraria um dos professores de Biomecânica no Teatro Meyerhold.

Através das suas pesquisas sobre o teatro Kabuki, Meyerhold chegou ao *mie* (pose) estilo *Aragoto* do Kabuki para o desenvolvimento de *études* chamados “jogando a pedra” e “tiro com o arco”. No trabalho com estes exercícios, percebemos, em diversos momentos, a pose congelada nas execuções. Os *études* têm em sua composição os elementos de recusa (*znak otkaz* ou *otkaz*), a arte da pausa, *raccourci* e pré-jogo, que podemos detectar no *mie* do Kabuki. Estes elementos do *étude* da Biomecânica poderiam ser utilizados na atuação dos atores em cena. O encenador pedagogo transcreveu¹ as práticas do Kabuki e desenvolveu sua própria pedagogia

¹ O termo “transcrição” foi criado pelo poeta, semiótico e tradutor Haroldo de Campos. Em seu livro *Metalinguagem e outras Metas*, define o termo e apresenta o contexto que o levou a criá-lo a partir de leituras de Roland Barthes, Serguei Eisenstein, entre outros (Campos, 1992).

teatral. Ele transcreveu o *mie* para o *otkaz*, como vamos estudar, e, o mais importante, não estava interessado em recriar o Kabuki na Rússia, mas sim, em aprimorar e desenvolver a arte do ator como encenador-pedagogo.

No segundo capítulo, abordaremos o Traditional Theatre Training² (TTT), que começou em 1984, em Quioto, e foi o pioneiro nessa forma de treinamento intensivo com mestres do teatro tradicional japonês. O curso intensivo inicialmente durava seis meses, depois passou para três, com as aulas dadas em inglês, portanto não era necessário saber o idioma japonês. Seu público-alvo, a princípio, era de artistas estrangeiros, mas com o passar dos anos artistas japoneses também começaram a frequentar o intensivo. Sua composição inicial era do professor e diretor Jonah Salz e do Shigeyama Akira *Sensei*, além da professora e diretora Rebecca Teele Ogamo *Sensei* e do Udaka Michishige *Sensei*. Atualmente, o TTT ainda é uma das portas de entrada para estudantes, pesquisadores e artistas que querem aprender de uma forma rápida mais intensa o teatro tradicional japonês para suas pesquisas e trabalhos.

Depois de uma breve passagem pelo TTT, Rebecca Teele Ogamo e Udaka Michishige *Sensei* fundaram, em 1986, o International Nô Institute³ (INI), um centro de formação de Nô para estrangeiros, também em Quioto. Nos moldes do TTT, os cursos intensivos que são dados pelo INI têm como público-alvo artistas estrangeiros. Além das técnicas transmitidas de dança e canto do treinamento do Nô, desde 1995 são oferecidos cursos intensivos da prática de esculpir máscaras de qualidade para serem usadas no palco. Outra atividade desenvolvida pelo instituto foi a formação de instrutores certificados que transmitem os treinamentos do INI em outras partes do mundo, ampliando o conhecimento do Nô e colaborando para a expansão do seu acesso mais diversificado fora do território japonês. Neste capítulo, vamos pontuar algumas inovações aprimoradas no TTT e no INI para ajudar o aluno no seu treinamento. Lembrando que, nesses programas, o participante fica numa espécie de imersão com conteúdos aos quais em um curso regular não teria acesso tão rápido; além disso, o tempo é o maior inimigo do aluno, por isso a inovação da gravação audiovisual das aulas por parte dessas pessoas é liberada para o treinamento pessoal sem o mestre.

Para finalizar, estudaremos o caminho percorrido pelo INI através da condução dos filhos e professores depois do falecimento de Udaka Michishige *Sensei*. Indagaremos quais estão sendo as dificuldades e acertos desse novo INI; o estudo da trajetória de vida no teatro

² **Traditional Theatre Training**. Disponível em: <<https://www.kac.or.jp/eng/program/4227/>>. Acesso em: 15 out. 2022.

³ **International Noh Institute**. Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.com>>. Acesso em: 15 out. 2022.

Nô aprimorado por Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, e o desenvolvimento do INI como um procedimento pedagógico teatral.

No terceiro capítulo, incluímos uma entrevista-aula exclusiva concedida por Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, porque entendemos que não teria sentido deixar no anexo. O conteúdo da entrevista é uma aula de pedagogia do teatro Nô feita por uma das pessoas mais importantes nessa migração de procedimentos teatrais do Japão ao Ocidente.

No quarto e último capítulo, iremos analisar de forma resumida a trajetória de três autoras, Eico Suzuki, Darci Kusano e Christine Greiner, que são referências nacionais para quem quer estudar o teatro japonês. O foco será a influência do teatro japonês (Nô e Kabuki) sobre os estudos dessas pesquisadoras, que reverberam até a atualidade nos estudos acadêmicos e artísticos, erodindo barreiras das dualidades corpo-mente, natureza-cultura e Oriente-Occidente no Brasil. Além disso, será apresentada a experiência da autora desta tese em Quioto como pesquisadora-artista de Nô e Kabuki.

Esta pesquisa entende que, quanto menos generalistas as teorias teatrais e a própria pedagogia teatral forem, mais conhecimento de qualidade os alunos e pesquisadores receberão. Este estudo não pretende esgotar questionamentos, mas sim fomentar novas pesquisas para que sejam vasculhadas as teorias gerais do teatro a fim de encontrar as pequenas e valiosas histórias, os treinamentos e procedimentos pedagógicos que foram esquecidos ou apagados pelo tempo, pelo poder e pelo mercado. Uma compreensão global de um teatro, na maioria das vezes, derrapa num olhar menos cuidadoso e, portanto, cheio de preconceitos e interpretações repletos de vieses da realidade. Veremos, ao longo desta tese, que pontes foram construídas para a criação de comunicações intra-mundos através da migração de novos procedimentos pedagógicos.

CAPÍTULO 1

1- NÔ E KABUKI COMO PROCEDIMENTOS PEDAGÓGICOS TEATRAIS

Neste capítulo, iremos abordar o teatro tradicional japonês que compreendemos como o Nô e o Kabuki. Como cada teatro é um universo e o assunto estritamente histórico já foi levantado por diversos pesquisadores em uma rica bibliografia acadêmica, nosso recorte será especificamente pedagógico.

1.1 Teatro Nô

A arte teatral do teatro Nô⁴ (能 - habilidade, talento) pode ser encontrada em textos antigos e pesquisas acadêmicas com terminologias distintas como *Nôgaku*, *Nohgaku* (能楽) e até como *Sarugaku* (猿楽 - música de macaco). Nas compilações posteriores do mestre Zeami Motokiyo aparece como Nô. Este teatro é uma das formas teatrais tradicionais japonesas que surgiu em meados do século XIV. O Nô pode ser definido como um teatro-dança mascarado de um drama lírico que se desenvolve junto ao teatro cômico *Kyôgen*⁵ (狂言 - selvagem, fala) em santuários budistas e templos xintoístas.

O teatro Nô nasce das apresentações cômicas populares: *Dengaku* e *Sarugaku*. O *Dengaku* constituía-se de canções e danças apresentadas pelos agricultores e sacerdotes durante os festivais agrícolas dos arrozais, augurando uma boa colheita, por sua vez, o *Sarugaku* era uma espécie de farsa, da cidade, incluindo shows com animais, saltimbancos e truques de mágicas, ambas eram um misto de canto, música e acrobacia, com que a nobreza de Quioto, entediada com a música palaciana, se divertia (Kusano, 1984, p. 15-16)

Cada apresentação tradicional do Nô é composta pelo *Shite-kata* (シテ方 - ator principal); *Waki-kata* (ワキ方 - ator coadjuvante); *Kôken* (後見 - assistente de palco); *Jiutai* (地謡 - coro); e *Hayashi-Kata* (囃子方 - músicos). Na maioria das apresentações, entre uma ou duas peças do Nô, é representado um esquete ou peça curta cômica do *Ai-Kyôgen*, sendo que “Ai” (アイ, 間 - intervalos) designa entreatos cômicos (Kusano, 1984). Pode haver a aparição de alguns personagens do teatro cômico atuando dentro de uma peça do Nô. O *Kyôgen* foi, durante muitos

⁴ Japan Foundation. **Nô: Mistério, Mito & Movimento**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TjWtOfrkIac>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

⁵ Japan Foundation. **Kyôgen - comédia que reflete a natureza humana**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4frmud2UgjQ>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

anos, uma arte subordinada ao Nô, aparecendo nos intervalos entre uma peça e outra. Na maioria das vezes, era para dar “um respiro” ao espectador, uma vez que a dramaturgia Nô é bem densa; outras vezes, foi utilizado para descrever algo ou alguma personagem que não foi bem esclarecida durante a apresentação anterior.

Figura 1: National Noh Theatre.



Fonte: Makiginu.⁶

A estética do teatro Nô é diferente daquela utilizada no Ocidente. Sua estrutura de tripé *Jo-Ha-Kyû* pode corresponder às partes da peça, da dramaturgia ou à divisão do palco: *Jo* (序 - começo, introdução) geralmente utiliza um andamento lento; *Ha* (破 - desenvolvimento, quebra) é um ritmo que altera bruscamente o estado anterior; e *Kyû* (急 - conclusão, rápido) é um ritmo com andamento rápido (Greiner, 2000; Salz, 2016).

No final do período Muromachi, as escolas do Nô se estabeleceram como trupes que receberam apoio do xogunato. Estes grupos eram as chamadas quatro trupes de *Yamato* ou *Yamato Sarugaku*: *Kanze* (観世流), *Hôshô* (宝生流), *Komparu* (金春流) e *Kongô* (宝生流). O xogum Toyotomi Hideyoshi (1537-1598), que era um grande amante do teatro Nô e até atuava em algumas peças, formulou uma política de proteção, desenvolvendo uma estrutura de administração e financiamento dos grupos.

⁶ Makiginu (The Rolls of Silk). **The Noh**. Disponível em: <https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_038.html>. Acesso em: 30 jan. 2025.

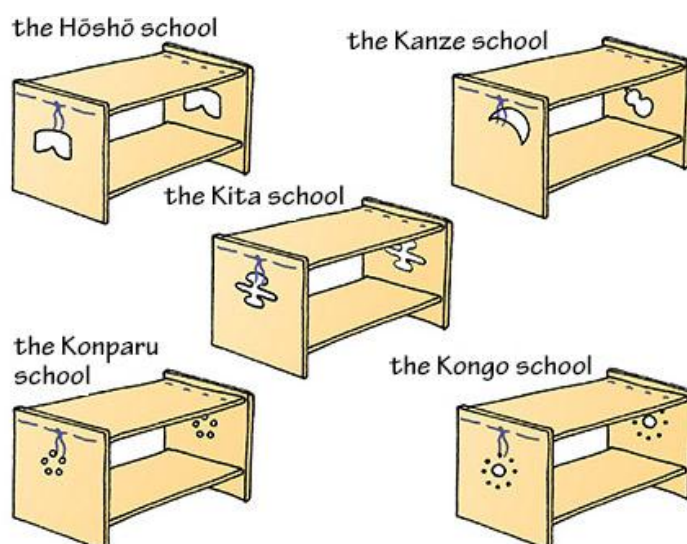
Figura 2: *Shizume-ôgi* (leque) das cinco escolas.



Fonte: The-noh.⁷

É o *Iemoto* (家元 - origem da família ou mestre/chefe da escola de arte tradicional japonesa) que administra as atividades da escola, sendo “o ator mais importante da escola, a personificação do ethos do *Ryu* [流 - fluxo ou corrente] e o farol mostrando a direção para as gerações futuras”⁸ (Pellecchia, 2011, p. 177, tradução nossa). Atualmente, são cinco escolas de *Shite* do Nô: *Kanze* (観世流), *Hōshō* (宝生流), *Komparu* (金春流), *Kongō* (宝生流) e *Kita* (喜多流). No *Kyôgen* estão as duas maiores escolas: *Izumi* (和泉) e *Ôkura* (大蔵流).

Figura 3: *Kendai* das cinco escolas (mesa de apoio para suporte, usada na hora do canto).



Fonte: The-noh.⁹

⁷ The-noh. **Does each school have its own design patterns for the fans?** Disponível em: <<https://www.the-noh.com/en/trivia/110.html>>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁸ The most important actor in the school, the embodiment of the ethos of the ryū, and the lighthouse showing the direction to future generations (Pellecchia, 2011, p. 177).

⁹ The-noh. **What are the origins of the designs of kendai?** Disponível em: <<https://www.the-noh.com/en/trivia/127.html>>. Acesso em: 30 jan. 2025.

A estruturação e a pedagogia do Nô são repassadas milenarmente pelo *Sensei* (先生 - mestre ou professor) ou pelo *Iemoto* de acordo com o sistema típico da família, uma organização como uma pirâmide em que no topo está o chefe. O Grande Mestre ou chefe (*Iemoto*) da escola do Nô é a autoridade que transmite os textos, os segredos e as técnicas, além de ser o guardião da tradição para as gerações futuras (Pellecchia, 2011). Na maioria das vezes, esta sucessão é consanguínea de pai para filho, mas seus membros não precisam ter parentes naquela escola, e sim estarem unidos “por sentimentos fortemente sentidos de gratidão e *giri* (義理 - obrigação) para com o professor e, por extensão, para com o *Iemoto*”¹⁰ (Pellecchia, 2011, p. 177, tradução nossa). Como descrito acima por Diego Pellecchia, trata-se de um forte vínculo entre aluno e professor, e conseqüentemente com a escola e seu conhecimento; desse modo, o discípulo não poderá ser vinculado a outras escolas, nem repassar o aprendizado para outras pessoas fora do grupo. A forma como o Nô é transmitida através do mestre ou professor aos seus discípulos geralmente vincula o estudante ao seu mestre para sempre. Pellecchia descreve como a exclusividade da prática do Nô não é livre, pois, se escolhermos uma escola, nossa relação com ela deve ser exclusiva e “eterna”.

Esse tipo de exclusividade do treinamento Nô explica porque, como *trainee* do Nô, eu não tive escolha a não ser obedecer a essa regra. Se eu quisesse treinar com professores pertencentes a grupos diferentes, teria que fazer isso de forma encoberta, pois nenhum professor aceitaria um aluno que já treinasse com outra pessoa. Pode ser possível que um pesquisador estrangeiro fazendo observação prática extemporânea em uma amostra de grupos de treinamento pudesse ter sido aceito “como observador”. No entanto, o tipo de formação que sigo não é do tipo oficial, mas de um caminho contínuo e progressivo que conduz ao semi-profissionalismo e a uma postura ética baseada no respeito pela autoridade do professor – daí pela *Iemoto* – é a premissa na qual minha jornada começou. É importante especificar que a decisão de aceitar a autoridade do professor não é incondicional e de forma alguma implica a necessidade de apagar o eu, como reivindicaria uma compreensão superficial da formação tradicional japonesa.¹¹ (Pellecchia, 2011, p. 178, tradução nossa).

¹⁰ Strongly felt feelings of gratitude and obligation (*giri*) towards the teacher, and by extension towards the *iemoto* (Pellecchia, 2011, p. 177).

¹¹ This type of exclusivity of Noh training explains why, as a Noh trainee, I had no choice but to abide by this rule. If I wanted to train with teachers belonging to different groups, I would have needed to do this covertly, as no teacher would have accepted a student already training with someone else. It might have been possible that a foreign researcher doing extemporaneous practitioner observation on a sample of training groups could have been accepted ‘as observer’. However, the type of training I am following is not the one-off, workshop-like type, but a continuous, progressive path leading to semi-professionalism, and an ethical stance based on respect for the authority of the teacher – hence for the *iemoto* – is the premise on which my journey began. It is important to specify that the decision to accept the teacher’s authority is not unconditional and it by no means implies the need to erase the self, as a superficial understanding of Japanese traditional training would claim. (Pellecchia, 2011, p. 178)

Na transmissão do ensinamento entre o profissional e o amador, existem algumas diferenças. Quando o ensinamento se dá na forma profissional, é gratuito e o aluno não paga pela apresentação. Já os amadores pagam por suas aulas e também pela sua participação em performances do teatro Nô.

No teatro Nô, cada etapa do treinamento deve ser finalizada por uma apresentação, através da atuação de certos tipos de personagens. No início da carreira profissional, atores-crianças atuam com *kokota* (pequenos papéis). Seu treinamento não tem nada de especial, na maioria das vezes são chamadas no dia da apresentação para atuarem, seus papéis e instruções são passados no dia. Elas interpretam sem máscaras (Teele Ogamo, 1984; Salz, 2016). Com o passar dos anos, os atores começam a aprender *utai* (謡 - canto) e *shimai* (仕舞 - dança), geralmente com seu pai ou avô. Após alguns anos de *keiko* sozinhos ou com seu *Sensei*, além dos processos de observação dos mestres e de atuarem com personagens femininos, de guerreiros, entre outras personagens e peças, chegam ao *Shite*, cujos papéis são considerados mais difíceis, por se tratar do ator principal. Os ensinamentos são transmitidos oralmente e o treinamento é realizado através da repetição. “A prática segue o estilo tradicional de aprendizado de pequenas peças, aumentando aos poucos a complexidade através da imitação do professor” (Greiner, 2000, p. 109).

O ensinamento tradicional do teatro Nô tem uma pedagogia que entende que o aluno irá aprender por meio do treinamento corporal, por isso o mestre fará o movimento duas vezes e o discípulo deverá reproduzir aquilo que ele absorveu, tentando captar os micromovimentos. Por isso, o aluno deve desenvolver uma percepção aguçada dos movimentos exteriores e interiores que seu *Sensei* está executando. Depois, deve começar seu próprio treinamento sem questionamentos, o que é chamado de “aprendendo e fazendo”. Possivelmente existirão movimentos que serão perdidos nas primeiras execuções, algumas vezes executados de forma errada, outras de maneira fria e seca sem entendimento real (Pellecchia, 2011), até que tais movimentos sejam cultivados e apreendidos. É um treinamento para a vida que não termina num tempo específico. O “tempo de vida” daquele que começa o cultivo nunca tem fim.

(...) para que alguém possa finalmente se “abrir” artisticamente, deve passar por um longo período de treino que tem como objetivo esquecer a vontade deliberada de si mesmo e mergulhar no ato de escrever poemas, dançar ou interpretar. (Greiner, 2015, p. 35)

Como podemos observar, o teatro tradicional japonês não começa seu treinamento através do texto, mas do *keiko* (稽古 - treinamento), das pequenas unidades de movimento de

uma peça do Nô que seriam cultivadas através da repetição dos *kata* (型 - forma). Por meio do cultivo do aprendizado ou do cultivo pessoal, como descreve Christine Greiner, o artista precisa se aprimorar no treinamento até chegar ao ponto de se “tornar a coisa ela mesma” (Greiner, 2015, p. 35-36). Através do *shugyô* (paradigma do cultivo), Zeami não faz uma diferenciação do cultivo do corpo e da mente, mas difere entre teoria e prática, entendendo que, para o treinamento do teatro Nô, o que está escrito é inferior ao que é praticado. E o segredo nunca é revelado pelos tratados, textos ou livros, mas sim, pelo mestre para o seu discípulo através do ensinamento prático.

(...) a transmissão oral é mais capaz de transmitir ensinamentos do que um texto escrito. Isso parece sugerir imediatamente duas possibilidades hipotéticas com relação à enunciação (o ato de produzir) e o enunciado (o produto). Uma possibilidade evidente é que os dois tipos de atos de verbalização, fala e escrita, são priorizados, ou seja, a fala sobre a escrita (isto é, no nível da enunciação). Outra possibilidade que se sobrepõe é que a linguagem falada é superior à linguagem escrita (ou seja, no nível do enunciado). (...) Zeami afirma:

Esse ponto não pode ser explicado por escrito (fude ni mie gatashi). Ele será ensinado na transmissão oral face a face (ai taiShitenno kuden). Os detalhes aparecerão em uma seção do Kashu [O aprendizado das flores].

(...) Portanto, o último trecho pode ser parafraseado da seguinte forma. “Este ponto está além da explicação. Portanto, ele será ensinado oralmente em uma prática individual e, quanto aos detalhes, veja uma seção em O Aprendizado das Flores” (...).¹² (Morinaga, 2005, p. 82, tradução nossa)

As pesquisadoras Maki Isaka Morinaga e Christine Greiner observam que, de fato, não se deve incentivar o dualismo entre teoria-prática ou entre o que está escrito e o que é praticado. A *Teoria Corpomídia*, de Helena Katz e Christine Greiner (2015) esclarece que não existe uma hierarquia entre mente e corpo ou entre pensamento racional e emoções. Teoria e prática são exercícios corporais, além disso, corpo e ambiente são contaminados num fluxo de transformação constante. Greiner compreende que “o corpo não é coisa ou instrumento, mas sim um *corpomídia* criador de cadeias sógnicas que atravessam o tempo todo mente-corpo-ambiente e aí se constitui” (Greiner, 2005, p. 116).

¹² (...) oral transmission is more capable oft conveying teachings than a written text. This immediately seems to suggest two hypothetical possibilities with respect to enunciation (the act of producing) and the enunciated (the product). One overt possibility is that the two kinds of verbalizing acts, speaking and writing, are prioritized, that is, speaking over writing (i.e., on the level of enunciation). Another overlapping possibility is that spoken language is superior to written language (i.e., on the level of the enunciated). (...) Zeami states:

This point cannot be explained in writing (fude ni mie gatashi). It will be taught in oral transmission face to face (ai taishitenno kuden). The detail will appear in a section of Kashu [The Flower learning].

(...) Therefore, the last excerpt can be paraphrased as follows. “This point is beyond explanation. Thus, it will be taught orally in a one-on-one practice. As for details, see a section in The Flower Learning.” (...) (Morinaga, 2005, p. 82)

Além disso, torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro, (...).

Assim, por mais surpreendente que pareça, contadores, filósofos e escritores têm corpo e negar o seu reconhecimento é apenas mais uma das possibilidades de enterrar a discussão no binômio teoria-prática, que nada mais é do que uma extensão do dualismo mente-corpo. (Greiner, 2005, p. 17)

Como descreve Morinaga, “(...) A caligrafia e a composição de poesia são inseparáveis, e o texto de uma peça e a ação do ator (por exemplo, gesto, postura, movimentos etc.) podem se tornar um único ser (...)”¹³ (Morinaga, 2005, p. 88, tradução nossa). Não existe uma hierarquia entre eles, o que se tem, muitas vezes, é uma relação de poder. Como se apenas aqueles iniciados pudessem entender aquilo que é dito naquele certo livro ou naquela certa citação ou trecho do texto. E a questão vai muito além da expertise de terminologias. Uma das características essenciais desse processo de transmissão de conhecimento do Nô seria a transmissão de segredos do mestre para o discípulo. Quanto mais tempo, dedicação e confiança o aluno possuir na escola, mais segredos serão adquiridos. O ator, dramaturgo e pensador Zeami Motokiyo, que aperfeiçoou a arte do teatro Nô no século XIV, associou a transmissão secreta ao conceito de flor (Pellecchia, 2011). Por isso essa pesquisa não só passa pelo histórico do teatro Nô e seus mestres, mas também questiona o que é dado, *a priori*, como certo e inquestionável. Será que toda essa aura de segredo em torno do treinamento, transmissão e ensinamentos que passaram anos com uma certeza, até pelos pesquisadores mais renomados, realmente existe ou existiu? Até que ponto todo esse processo não é apenas uma forma de poder?

Além disso, ao contrário da firme demarcação acadêmica, é problemático considerar que os ensinamentos secretos publicados e as transmissões secretas ocultas eram mutuamente exclusivos. Por exemplo, geralmente somos levados a acreditar que os tratados esotéricos de Zeami eram estritamente ocultos antes da publicação do Zeami Jûrokubushû em 1909 por Yoshida. No que diz respeito à historiografia oculta, isso parece quase um senso comum. Será que é mesmo assim?¹⁴ (Morinaga, 2005, p. 91, tradução nossa)

¹³ (...) Calligraphy and poetry composition are inseparable, and the text of a play and the actor's action (e.g., gesture, posture, movements, etc.) can become a single being (...) (Morinaga, 2005, p. 88).

¹⁴ Furthermore, contrary to the scholarship's firm demarcation, it is problematic to regard that published secret teachings and concealed secret transmissions were mutually exclusive. For instance, we are usually made to believe that Zeami's esoteric treatises were strictly hidden prior to the publication of Zeami Jûrokubushû in 1909 by Yoshida. As far as hidden historiography is concerned, it seems almost a truism. Is that really so? (Morinaga, 2005, p. 91)

Zeami Motokiyo compilou vários tratados a fim de transmitir para seu filho, Motomasa, porém, com a morte deles, quem herdou seus tratados foi seu clã (Escola *Kanze*) e também seu genro, Zenchiku. Como descreve Leonard Pronko, Zeami foi o criador do teatro Nô e o primeiro a formular uma teoria ou uma espécie de sistematização (Pronko, 1986), como veremos no Ocidente, com o sistema Constantin Stanislavski (final do século XIX e começo do século XX).

Nestes tratados, muitos conceitos da arte tradicional japonesa foram compilados e descritos por Zeami. Todos os seus fundamentos teatrais incluem a flor como temática central, representando “a vida do Nô” (Giroux; Suzuki, 2018, p. 106) ou o efeito que o ator, ao interpretar uma personagem, provoca no espectador emocionalmente. Para o ator adquirir e o espectador receber dele a flor, Zeami elaborou sua teoria e transmitiu os variados caminhos para que os atores conseguissem adquirir a flor do Nô.

Em outras palavras, esses tratados contêm explicações, não sobre o Belo da flor, mas sobre os meios e as maneiras de se expressar esta flor, esta técnica que o ator deve dominar, conhecendo de antemão a flor que sensibiliza o público. (Giroux; Suzuki, 2018, p. 107)

Conforme alguns estudos sobre as mais de 200 peças do repertório atual que foram escritas entre os séculos XIV e XVII, os principais nomes são os atores Kan'ami Kiyotsugu e seu filho Zeami Motokiyo (1363-1443), que deixaram muitas histórias escritas, peças e textos do teatro Nô. Existem dúvidas se realmente Zeami foi o principal e mais importante ator de sua época ou se isso foi uma construção de alguns estudiosos japoneses. Ele não foi patrocinado durante sua vida artística por nenhum xogum ou imperador. Não há escritos comprovando que o xogum Yoshimitsu, com quem ele foi *chigo*,¹⁵ o tenha, de fato, patrocinado. Consta nos estudos de Noel John Pinnington que ele se apresentou oficialmente poucas vezes ao xogunato. Zeami era alfabetizado, algo bem difícil naquela época, e estudou profundamente artes, iluminação, neoconfucionismo, zen-budismo, alta-poética, entre outros. Além de ser *chigo* de um poeta de *renga* e intelectual e estudioso da corte Nijô Yoshimoto, muito influente, e de um alto sacerdote Sonshôin Keiben de Nara, que o apresentava para sociedade de Quioto. O intelectual o educou e teve importância na sua alfabetização cultural (Pinnington, 2019). Esses contatos o ajudaram a ter intimidade na alta sociedade daquela época, por isso ele conseguiu traduzir o gosto dessas pessoas para as suas peças.

¹⁵ *Chigo* era um adolescente ou jovem do sexo masculino que dançava para homens mais velhos. Esses jovens também tinham relações sexuais com esses homens.

Zeami escreveu alguns tratados, mas apenas 16 foram encontrados e são preservados até os dias atuais. Um dos exemplos desses tratados é o de 1421, que descreve o modo de interpretação e seu estilo de três categorias de peças do teatro Nô, que ele rotulou como *rôtai* (envelhecido ou velho); *jotai* (mulher ou feminino) e *guntai* (guerreiro ou arte marcial) (Bethe; Brazell, 1982). No entanto, ele próprio, como descreve Morinaga, escreve em seus tratados que ouviu aqueles trechos anteriormente. Em outras passagens, a pesquisadora e outros estudiosos observaram metáforas e ensinamentos, que não são mencionados pelos autores, o que significa que há um problema de créditos e autoria.

Em outras palavras, Zeami raramente se refere a nomes próprios ao expor a teoria do desempenho e a metodologia de treinamento, embora o próprio Zeami não seja menos erudito do que Munenori. Em vez disso, há inúmeras citações obscuras, e os estudiosos procuraram suas fontes “originais” (...). Não apenas eles não têm créditos, mas mesmo quando suas fontes são identificáveis, esses exemplos são frequentemente “disfarçados”. (...) Apesar disso, ainda aparecem inúmeras “citações” vagas, cujas fontes permanecem desconhecidas (...) Ou será que elas não são necessariamente “citações”, como parece sugerir a doutrina estabelecida?

O *Fûshikaden* está coberto de possíveis indicações de rumores, como iwaku (diz) etonari (assim é dito), para citar alguns.¹⁶ (Morinaga, 2005, p. 54, tradução nossa)

É importante ressaltar que estudiosos como Pinnington e Morinaga não estão subestimando ou desqualificando a história de Zeami, nem os importantes escritos teóricos e sua interpretação. Ele deve ter sido um ator, escritor, pesquisador e preparador com grande domínio do teatro Nô. O que se tem é o apagamento de outras histórias, de outros atores, pesquisadores, escritores pela seletividade política do século XX ou de outros séculos, como o XV. Outra questão interessante está relacionada à forma como Zeami atuava e escrevia sua dramaturgia. Pinnington afirma que o teatro Nô tão creditado atualmente não seria o Nô de Zeami.

Mesmo que Zeami tenha tido alguma influência sobre a geração seguinte, é importante sublinhar que a representação de Nô mudou radicalmente ao longo dos seus 600 anos de história. Para um principiante do Nô atual, as características mais marcantes incluem: o seu ritmo lento, o andar deslizante, o estilo vocal de vibrato irregular largo, as melodias baseadas em quartas

¹⁶ In other words, Zeami rarely refers to proper nouns when expounding performance theory and training methodology, although Zeami himself is no less erudite than Munenori.

Instead, there are numerous obscure citations, and scholars have searched for their “original” sources (...). Not only are they without credits, but even when their sources are identifiable, these examples are often “disguised.” (...) Despite this, there still appear countless vague “quotations,” the sources of which remain unknown (...) Alternatively, are they not necessarily “citations” as the established scholarship seems to suggest?

Fûshikaden is covered with possible hearsay indications, such as iwaku (says) and tonari (so it is said), to name a few. (Morinaga, 2005, p. 54)

perfeitas, o seu repertório limitado de gestos e movimentos estilizados. Tudo isto, porém, surgiu muito depois da morte de Zeami. A velocidade de execução no tempo de Zeami era mais do dobro da atual e as danças características ainda não se tinham desenvolvido (Omote e Amano 1987, 193-236), a utilização das pernas tinha mudado no século XVI (Ishii 1998, 143-182) e a vocalização e melodia eram diferentes no tempo de Zeami (Kojima 1985, 64-66). O princípio geral da representação, tal como Zeami o descreveu, era o de uma atuação livre e criativa, em que a disposição desenvolvida pelo ator principal era apoiada por toda a companhia (ZZ, 233-240). Isto está longe do método atual, circunscrito por precedentes, em que músicos e actores seguem as instruções transmitidas pelos seus professores, com pouca preocupação pelo seu impacto no evento global. Os escritos de Zeami proporcionam um vislumbre fascinante do discurso artístico da sua época, mas dificilmente estabeleceram a arte Noh que vemos atualmente.¹⁷ (Pinnington, 2024, p. 7-9, tradução nossa)

Depois da morte de Zeami, quem cultivou os seus escritos foram as escolas *Kanze*, onde ele era ator, e a escola *Komparu*, a quem pertencia o seu género (herdeiro de seus tratados). Muitos anos se passaram, e seus escritos foram colocados em *standby*, até que, no século XVII, os xoguns Tokugawa exigiram formalidade e solenidade na interpretação do teatro Nô, para apresentação em ocasiões de Estado. Neste momento, o estilo de Zeami voltou ao centro da atenção do repertório à atuação.

A expressão da misteriosa vida interior de poetas e guerreiros lendários, o reaparecimento no palco de vozes envelhecidas, tocadas agora a meia velocidade, com movimentos deslizantes, gestos pesados e tons vocais profundos e trêmulos, era presumivelmente mais adequada às necessidades dos Tokugawa do que um teatro espetacular de ação e conflito.¹⁸ (Pinnington, 2024, p. 9)

¹⁷ Even if Zeami did have some influence over the next generation, it is important to understand that the performance of Noh has changed radically over its 600-year history. For a newcomer to Noh today, the most striking characteristics include: its slow pace, the sliding gait, the vocal style of wide irregular vibrato, the melodies based on perfect fourths, its limited repertoire of stylized gestures and movements. All of these, however, arose long after Zeami died. The speed of performance in Zeami's day was more than twice as fast as now and the characteristic dances had not yet developed (Omote and Amano 1987, 193–236), the use of the legs had changed by the sixteenth century (Ishii 1998, 143–182), and the vocalization and melody was different in Zeami's time (Kojima 1985, 64–66). The general ethos of acting as Zeami described it was one of free creative performance, in which the mood developed by the main actor was supported by the whole company (ZZ, 233–240). This is far from the current method, circumscribed by precedent, in which musicians and actors follow the instructions handed down from their teachers, with little concern for their impact on the overall event. Zeami's writings provide a fascinating glimpse into the artistic discourse of his day, but they hardly established the art of Noh that we see now. (Pinnington, 2024, p. 7-9)

¹⁸ The expression of the mysterious inner life of legendary poets and warriors, the reappearance on the stage of hoary voices, played now at half speed, with gliding movements, ponderous gestures, and deep quivering vocal tones, was presumably more suitable to Tokugawa needs than a spectacular theater of action and conflict. (Pinnington, 2024, p. 9)

A visão de Zeami como o gênio que sozinho transformou Nô surgiu não apenas da sofisticação de suas peças, mas também do interesse intrínseco de seus escritos e da crença de que ele era o ator dominante de seu tempo. Como descreve Christine Greiner no livro *Leituras do corpo no Japão*,

Um dos fundamentos da ideologia deste período [Tokugawa Século XVII] foi a escola mito, inaugurada por Tokugawa Mitsukuni com o objetivo de compilar uma história oficial do Japão. (...) Assim, a lealdade à nação e a crença no país formavam a base da moralidade, as quais seriam o núcleo da ideologia que fomentou a política nacional conhecida como *kokutai*. (...) *Kokutai* é um dos tópicos mais complexos do nacionalismo do Japão, pois traz em si tanto a mitologia xintoísta quanto a ética confucionista do bushido. Isso porque a noção de *kokutai* envolve religião, moral e política. (...) O caráter nacional era incorporado pelas virtudes moras consideradas indispensáveis para a unidade nacional social e para a ordem. (Greiner, 2015, p. 68 - 69)

A construção de Zeami como um artista importante, como um mito do teatro Nô, também expressa uma visão nacionalista do período Tokugawa. Esse tipo de lapidação nacionalista da imagem de Zeami não ficou no passado, retornou no século XX com a descoberta dos primeiros escritos sobre Nô, causando um grande entusiasmo nos pesquisadores e estudiosos do tema. Como relatado anteriormente, foram ao todo 16 volumes de tratados sobre o teatro Nô; um esforço considerável foi aplicado para traduzir a linguagem de Zeami, tanto artística quanto escrita, pois ele escrevia em japonês arcaico, diferente do japonês dos dias atuais, e empregava termos técnico de processos de interpretação e procedimentos internos da época em que ele viveu. Observa-se que, além utilizar processos artísticos, de preparação e a elaboração da dramaturgia, Zeami também se baseava no discurso intelectual de uma classe dominante, que eram os aristocratas e o xogunato, principalmente do xogum Yoshimitsu (1358-1408). Por isso, Pinnington descreve em seus escritos que Zeami retornou no século XX como um gênio nacional do teatro Nô e do teatro japonês.

(...) No processo de decodificação e contextualização dos escritos de Zeami, ele surgiu como um herói cultural japonês. Essa foi uma época em que as nações se entendiam em termos de grandes figuras do passado, e Zeami no Japão era considerado um gênio que poderia ser comparado a dramaturgos icônicos como Sófocles para os gregos e Shakespeare para os britânicos.¹⁹ (Pinnington, 2024, p. 2, tradução nossa)

¹⁹ (...) In the process of this decoding and contextualization of Zeami's writings he emerged as a Japanese cultural hero. This was a time when nations understood themselves in terms of great figures from their past, and Zeami in Japan was felt to be a genius who could be set against such iconic playwrights as Sophocles for the Greeks and Shakespeare for the British. (...) (Pinnington, 2024, p. 2)

Por causa dessa corrida nacionalista para a elaboração de um grande artista do passado que viraria a ser o símbolo do teatro do país, os estudiosos japoneses do século XX se basearam em informações derivadas de textos, entre outros documentos que logo foram creditados a Zeami, sem saber se havia sido, de fato, ele quem escreveu. É importante lembrar que na época de Zeami não existiam critérios de direitos autorais, e muitos artista reescreviam textos que já vinham de outros atores ou pensadores do Nô de outras épocas.

Essa visão de Zeami surgiu em parte das suposições e atitudes de estudiosos (liderados por Nose Asaji [1938] e ainda visíveis nas obras do pós-guerra). Os intelectuais japoneses na primeira metade do século XX acharam a voz de Zeami particularmente atraente, pois combinava o que eles consideravam um espírito japonês essencial com traços de uma modernidade inesperada.²⁰ (Pinnington, 2024, p. 2, tradução nossa)

(...)Nose viu Zeami como membro de uma linha de artistas em vários campos que incorporavam uma única sensibilidade artística japonesa. Zeami era, em sua opinião, uma dessas grandes almas que haviam encontrado seu caminho para essa essência nacional, uma espécie de representação do espírito estético japonês no mundo do teatro.²¹ (Nose, 1935 apud Pinnington, 2024, p. 6, tradução nossa)

Como podemos analisar, além do apagamento dos registros que foram perdidos e outros ditorcidos, como descrito por Pinnington, essa foi uma questão política que elegeu uma pessoa, no nosso caso, Zeami, como gênio nacional.

Para complicar toda a história, a transmissão de conhecimento pelas escolas, enfrenta ainda duas questões: a tradição da transmissão de conhecimentos pela oralidade e a transferência de segredos conforme o grau de aprendizado.

Outro aspecto do budismo esotérico que é de especial importância para a prática do Nô é o conceito de transmissão secreta. Os mistérios do budismo esotérico eram transmitidos oralmente de mestre para discípulo, uma relação que, conseqüentemente, era extremamente próxima. Os segredos mais profundos eram frequentemente transmitidos apenas a um único discípulo de destaque. Essa prática foi adotada por várias artes medievais japonesas, inclusive o Nô. Os atores consideram certos refinamentos de sua arte como

²⁰ This vision of Zeami emerged in part from the assumptions and attitudes of scholars (led by Nose Asaji [1938]) and still visible in postwar works). Japanese intellectuals in the first half of the twentieth century found Zeami's voice particularly attractive, for it combined what they felt was an essential Japanese spirit with traces of an unexpected modernity. (Pinnington, 2024, p. 2)

²¹ (...) Nose saw Zeami as a member of a line of artists in various fields that all embodied a single Japanese artistic sensibility. Zeami was, in his view, one of these great souls who had found their way to this national essence, a kind of avatar of the Japanese aesthetic spirit in the world of the theater (Nose 1935 apud Pinnington, 2024, p. 6).

segredos a serem cuidadosamente guardados, a serem transmitidos somente aos iniciados.²² (Bethe; Brazell, 1990, p. 187, tradução nossa)

Este pensamento de segredo envolto em mistério surgiu no século IX através da disseminação do budismo esotérico no Japão. Além do teatro, muitas outras práticas, como as artes marciais, ainda hoje utilizam esse método de transmissão de conhecimento por meio da tradição dos segredos. Não vamos entrar no detalhamento sobre o budismo no Japão ou os tipos de budismo, mas apenas na questão central sobre a qual a pesquisadora Maki Isaka Morinaga escreve: o segredo como uma forma de conhecimento e/ou poder. Ela utiliza o termo *hiden* que significa técnicas mantidas em segredo. Em inglês, *hidden*, significa escondido, secreto ou segredo. Podemos relacioná-los com a forma de transmissão de ensinamentos do teatro Nô escrita por Bethe e Brazell.

O termo *hiden* significa literalmente transmissão (den) secreta (hi). Ele indica o ato de transmissão secreta e interna de conhecimento dentro de um grupo fechado e hereditário, como uma escola de dança; segredo também se refere às informações transmitidas dessa maneira. Em várias tradições (ou seja, comunidades) de segredo, os praticantes esotéricos transmitiram conhecimento a alguns discípulos escolhidos com muito cuidado. Eles chamaram o conhecimento em si de segredo e se referiram ao método de transmissão, por meio do qual eles deixam o conhecimento para seus sucessores, como segredo. Ao fazer isso, eles transmitem não apenas conhecimento, mas também poder e autoridade, juntamente com objetos simbólicos para significar a legitimidade de um destinatário, como uma espada venerada, um leque ou algo semelhante. Nesse paradigma, tanto a transmissão quanto o conhecimento não dependem do que é chamado de “razão” moderna, que antigamente se acreditava garantir a verdade objetiva. O segredo (...) é precioso não porque seja verdadeiro em termos objetivos, mas porque essa coreografia específica foi definida como verdadeira por sucessivos mentores, ou seja, os detentores do conhecimento.²³ (Morinaga, 2005, p. 2, tradução nossa)

²² Another aspect of esoteric Buddhism which is of special importance to the practice of noh is the concept of secret transmission. The mysteries of esoteric Buddhism were transmitted orally from master to disciple, a relationship which was consequently extremely close. The innermost secrets were often transmitted only to a single outstanding disciple. This practice was adopted by various medieval Japanese arts including noh. The actors regard certain refinements of their art as secrets to be carefully guarded, to be passed on only to the initiated. (Bethe; Brazell, 1990, p. 187)

²³ The term *hiden* literally means secret (hi) transmission (den). It indicates the act of secret and inner transmission of knowledge within a closed and hereditary group, such as a dance school; *hiden* also refers to the information transmitted in such a manner. In various traditions (i.e., communities) of *hiden*, esoteric practitioners have conveyed knowledge to a few chosen disciples with great care. They have called the knowledge itself *hiden*, and they have also referred to the method of transmission, whereby they leave the knowledge to their successors, as *hiden*. When doing so, they transmit not only knowledge but also power and authority, along with symbolic objects to signify the legitimacy of a recipient, such as a praised sword, fan, or the like. In this paradigm, both the transmission and knowledge do not depend on what is called modern “reason,” which was once believed to ensure objective Truth. *Hiden* knowledge (...) is precious not because it is true in objective terms, but, rather, because this particular choreography has been defined as truthful by successive mentors, that is, the possessors of the knowledge. (Morinaga, 2005, p. 2)

Na maioria das vezes, o teatro tradicional japonês é observado com uma prática e uma teoria das quais apenas “o japonês” pode deter o conhecimento “verdadeiro”. Quantas vezes não vemos em *slogans*, *flyers*, textos dentro e fora do Japão que naquele curso o aluno irá aprender o verdadeiro teatro japonês ou artes marciais japonesas porque aquele professor é japonês ou é descendente? E muitas vezes estudiosos que não estão dentro dessa tradição, pois não têm acesso aos segredos desse ensinamento, ficam de mão atadas, sem concluir seus estudos, e diante desse impasse concluem que apenas um estudioso japonês dentro de uma tradição, como o discípulo escolhido pelo *Iemoto* de alguma das cinco famílias de Nô, poderia saber e ser o detentor “da verdade” e do segredo daquela família. Toda essa questão, observada pela pesquisadora, demonstra a utilização do segredo como fonte de poder. Por isso é tão difícil para os estrangeiros conquistarem um alto nível de treinamento e conhecimento profundo do teatro tradicional japonês.

(...) O nihonjin-ron é geralmente considerado um tipo de particularismo porque afirma que somente os japoneses podem entendê-lo. No entanto, do outro lado da moeda, “todos os japoneses devem ser capazes de entendê-lo”. (...) Naoki Sakai considera o nihonjin-ron a narrativa de uma desculpa, uma desculpa de que nós, os japoneses, não podemos nos tornar ocidentais porque somos exclusivamente japoneses. Da mesma forma, eu defendo que é a narrativa de um pretexto, um pretexto para afirmar que nós, os japoneses, podemos nos entender como japoneses. É uma profecia autoaplicável, mas poderosa. Por isso, o nihonjin-ron é um *deus ex machina* na pesquisa do segredo.²⁴ (Morinaga, 2005, p.10, tradução nossa)

A consequência dessa forma de disseminação de informação apenas por meio do segredo também contribuiu para toda a construção de uma percepção superficial no Japão e no mundo de que o Nô é unicamente aquilo que Zeami escreveu e ensinou, sem um estudo crítico e acessível sobre as cinco escolas do teatro Nô e seus ensinamentos e mestres. Sem contar com a contribuição para um caldo de orientalismos que se propagou rapidamente.

Para pensar nestas questões pedagógicas podemos fazer um paralelo entre Zeami e Udaka Michishige, da escola *Kongô* e um dos fundadores do Instituto Internacional de Nô (INI).

Observamos, de saída, a inovação no aspecto transmissão de conhecimento: Udaka Michishige *Sensei* escreveu alguns textos, publicou livros e deu aulas para estrangeiros e

²⁴ (...) Nihonjin-ron is usually regarded as a kind of particularism because it claims that only the Japanese can understand it. On the other side of the coin, however, “all the Japanese must be able to understand it.” (...) Naoki Sakai considers nihonjin-ron to be the narrative of an excuse, an excuse that we the Japanese cannot become Westerners because we are uniquely Japanese. Similarly, I hold, it is the narrative of a pretext, a pretext to assert that we the Japanese can understand us the Japanese. It is a self-fulfilling prophecy but a powerful one. Hence nihonjin-ron as a *deus ex machina* in the hidden scholarship. (Morinaga, 2005, p. 10)

japoneses fora da escola *Kongô*, abrindo o conhecimento do teatro Nô para os menos privilegiados. Alguns segredos provavelmente ele só retransmitiu para seus filhos e aqueles que continuaram com ele por vários anos como seus discípulos, como a mestre de Nô americana Rebecca Teele Ogamo *Sensei*. Ele também não era o ator principal e *Iemoto* da escola *Kongô*. Aprendeu a esculpir máscaras vendo os outros mestres fazendo. Aprendeu vendo os atores principais, estudando os livros antigos que o *Iemoto* liberava ou quando outros atores o deixavam ler, e treinando o que tinha observado do treinamento de outros atores; com o passar dos anos, o chefe da escola observou sua resiliência e lhe deu algumas dicas e ensinamentos. Udaka *Sensei*, com sua força de vontade, esperteza e inteligência política, conseguiu construir sua influência na escola, mesmo não sendo o favorito.

Podemos fazer um paralelo com Zeami, guardadas as diferenças entre os dois mestres, pois não sabemos se Zeami queria que seus tratados fossem divulgados ou passados para as mãos de pessoas que não tinham nada a ver com sua família, patronos ou escola. Como explica Morinaga:

Presume-se que três famílias Nô relacionadas a Zeami, os *Kanzes*, os *Komparus* e os *OchiKanzes*, e algumas famílias militares ilustres, como os Tokugawas, obtiveram cópias manuscritas do *Fûshikaden*. Elas estavam relacionadas a Zeami de uma forma ou de outra, pois eram parentes ou patronos. Nesse sentido, o legado foi transmitido sob circunstâncias controladas, embora a severa ordem de Zeami não tenha sido necessariamente cumprida (por exemplo, a política de “apenas uma pessoa por geração”).²⁵ (Morinaga, 2005, p. 91, tradução nossa)

Após vários séculos, as escolas do Nô desenvolveram cada uma seus fundamentos teatrais, observando os tratados de Zeami. Nesta tese, iremos nos dedicar à pedagogia teatral desenvolvida por Udaka Michishige da escola *Kongô* para o treinamento do Nô. Mais do que a questão do acesso e o fato de termos tido a oportunidade de estudar mais de perto nesta escola, trata-se de uma escolha política, responsável pela ampliação do ensino do Nô, para além dos dogmas de poder.

²⁵ It is assumed that three noh families related to Zeami, the Kanzes, the Konparus, and the OchiKanzes, and a few distinguished military families, such as the Tokugawas, obtained handwritten copies of *Fûshikaden*. They were related to Zeami in one way or another, for they were either relatives or patrons. In this regard, the legacy was transmitted under controlled circumstances, although Zeami's stern command was not necessarily realized (e.g., the policy of “only one person per generation”). (Morinaga, 2005, p. 91)

1.2 A pedagogia de Udaka Sensei para o treinamento do teatro Nô

A história de Udaka Michishige Sensei é bem incomum. Ele não nasceu em uma família de Nô profissional, mas foi levado em 1960 para ser aprendiz residente (*Uchi-deshi*) de Kongô Iwao II, mestre (*Iemoto*) da escola Kongô. Por ter uma história atípica no Nô, Udaka Michishige²⁶ aceitava e ensinava qualquer tipo de pessoa que gostaria de realmente aprender, independentemente do gênero, da nacionalidade e da família. Ele acreditava fortemente que o trabalho vigoroso e o zelo são mais importantes do que ser nascido em uma família de Nô profissional. O interesse pela máscara veio desde criança, quando ele tinha aulas de arte na escola. Ele gostava de desenhar rostos e trabalhava em bustos com argila. A argila é uma das técnicas para se fazer molde de rostos para fabricar alguns tipos de máscaras.

Figura 4: Udaka Michishige Sensei.



Fonte: International Noh Institute.²⁷

²⁶ National geographic. **Behind the Mask of the World's Oldest Surviving Dramatic Art | Short Film Showcase.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gsa2GpIWKKQ>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

²⁷ International Noh Institute. **The International Noh Institute.** Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.com/about-us/master-actor-udaka-michishige>>. Acesso em 30 jan. 2025.

Quando foi morar com o *Iemoto* da escola *Kongô*, começou a desenhar as máscaras mais importantes do Nô, como a *Koomote*. Ele foi atrás para entender todo o processo para esculpir as máscaras do Nô²⁸ – os materiais utilizados, a madeira certa, a forma de esculpir e quais técnicas de pintura eram utilizadas – e começou seriamente a trabalhar na confecção de máscaras (Teele Ogamo, 1984; Pellecchia, 2011). *Udaka Sensei* descreve como foi sua primeira máscara²⁹ e o porquê de ter continuado esculpindo:

A primeira máscara que criei era terrivelmente tosca, mas fiquei muito satisfeito com ela. Havia detalhes sobre a técnica de pintura em particular dos quais eu não tinha conhecimento, de modo que o processo de aprendizado foi uma verdadeira luta para mim. A primeira vez que pintei uma máscara, misturei a tinta *gofun* em pó com água em vez de *nikawa* (cola natural), então, é claro, toda a tinta descama. Eu não tinha percebido que um agente de ligação era necessário. Sou totalmente autodidata e ainda estou lutando com a técnica, mas me sinto confiante em uma coisa: como eu também sou ator, há algo que eu trago para as máscaras que lhes dão um senso real de espírito e vida. Por esta razão, sinto que é correto para um ator esculpir máscaras.³⁰ (Teele Ogamo, 1984, p. 133, tradução nossa)

Os escultores de máscaras pertencem a grupos ou escolas tradicionais, como os atores de Nô. Os dois grupos não se comunicam e trocam entre si. Para *Udaka Sensei*, “(...) muitos escultores não parecem ter tempo ou inclinação para ver o Nô na performance. Como resultado, as máscaras criadas por esses escultores não estão vivas. Embora sua técnica possa ser maravilhosa (...)”³¹ (Teele Ogamo, 1984, p. 134, tradução nossa). Os atores têm a oportunidade de ver, manipular e interpretar as máscaras enquanto atuam como *Shite*. Quando um ator, através do seu espírito, se conecta com o espírito da máscara, ela se transforma e ganha vida (Teele Ogamo, 1984).

²⁸ International Noh Institute. **Udaka Michishige's Noh masks**. Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.com/study-noh-with-the-ini/noh-mask-carving/#jp-carousel-868>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

²⁹ Processx. **Process of making traditional Japanese masks. Craftsmen who have been making masks for 40 years**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B7bPmVp4LRY>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

³⁰ The first mask I created was terribly crude, but I was very pleased with it. There were details about painting technique in particular of which I had no knowledge, so that the learning process was a real struggle for me. The first time I painted a mask I mixed the powdered gofun paint with water rather than with nikawa (natural glue) so, of course, all the paint flaked off. I had not realized a binding agent was necessary. I am completely self-taught and I am still struggling with technique, but I feel confident about one thing: Since I am an actor myself there is something that I bring to masks that gives them a real sense of spirit and life. For this reason I feel it is correct for an actor to carve masks. (Teele Ogamo, 1984, p. 133)

³¹ (...) many carvers do not seem to have the time or the inclination to see No in performance. As a result, the masks these carvers create are not alive. Though their technique may be wonderful (...) (Teele Ogamo, 1984, p. 134).

Figura 5: Udaka Sensei.



Fonte: International Noh Institute.³²

Para Udaka Sensei, sua ferramenta pedagógica é a máscara,³³ porque quanto mais o ator estiver consciente da verdadeira natureza da máscara e sua relação com o Nô, mais poderosa será sua atuação. A máscara é um dos elementos mais importantes do teatro Nô. Outros conhecimentos também são importantes, como o canto e dança, e seu aperfeiçoamento é imprescindível, mas, para Udaka Sensei, “(...) a atuação que não leva em conta essa relação é pouco mais que a repetição da forma. Um ator que é levado a considerar seriamente as máscaras conhece seu poder inerente e o respeita (...)”³⁴ (Teele Ogamo, 1984, p. 134, tradução nossa).

Nem todo ator tem a habilidade de ser um ótimo escultor, mas deveria aprender a esculpir as máscaras do Nô³⁵ porque esta prática lhe traria a habilidade de não estar preso em detalhes técnicos ao utilizá-las. Para Udaka Sensei, o ator que apenas atua está preocupado somente com a representação fiel da personagem na sua dramaturgia, com o modo como foi treinado. Seu envolvimento e sua consciência de palco são limitados à experiência e à expressão do papel de *Shite*. O ator sobe ao palco como *Shite* conhecendo toda a peça e numa concentração

³² International Noh Institute. **Udaka Michishige as the Ghost of Uneme**. Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.com/study-noh-with-the-ini/noh-mask-carving/#jp-carousel-733>>. Acesso: 30 jan. 2025.

³³ Kuma. **Udaka Noh Masks Workshop**. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/barbery/albums/72157647609270158>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

³⁴ (...) acting which does not take this relationship into account is little more than the repetition of form. An actor who is drawn seriously to consider masks knows their inherent power and respects it (...). (Teele Ogamo, 1984, p. 134)

³⁵ Dym Sensei. **Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qsMnyrxqe6w>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

profunda. Ele pode não necessariamente ouvir com cuidado o *Waki*, e seu pensamento fica em torno da melhor utilização da sua performance (Teele Ogamo, 1984). Como descreve Udaka *Sensei*:

No entanto, porque conheço as máscaras de dentro, conheço sua natureza interna e, portanto, a natureza interna do Nô. Ao conhecer as máscaras, o ator que também é escultor deve conhecer não apenas a peça, mas conhecer sua verdadeira natureza por ter aprendido a verdadeira natureza da máscara ao esculpi-la porque a máscara, como rosto do personagem, representa a peça. Esse é o verdadeiro lugar da máscara.³⁶ (apud Teele Ogamo, 1984, p. 136, tradução nossa)

A máscara é usada pelos alunos de Udaka *Sensei* no treinamento do *Shimai*, algo incomum, pois, na maioria das escolas e mestres, os alunos apenas a utilizam em ensaios para peças e na cena. Para o *Sensei*, ao treinar, o ator irá descobrir problemas de percepção e equilíbrio, pois a máscara do Nô é menor do que o rosto do artista e, mesmo que ele a alinhe com seu rosto, um dos olhos ficará prejudicado. Sem este treino, ele não terá o senso de perspectiva e profundidade, ocasionando perda de equilíbrio, por isso a importância do treinamento com máscaras (Teele Ogamo, 1984). Como Udaka *Sensei* disciplina:

O problema de perspectiva e equilíbrio torna mais importante para um ator praticar o movimento usando uma máscara e observar a si mesmo ou ter alguém observando e criticando seus movimentos. Ao ensinar *Shimai*, a dança Nô, estou muito interessado em que meus alunos usem máscaras na prática depois de conhecerem os movimentos básicos de uma peça a fundo, para que possam se conscientizar da necessidade de uma plena consciência e controle do movimento.³⁷ (Teele Ogamo, 1984, p. 136-137, tradução nossa)

Para poder se desenvolver no canto e na dança do Nô como *Shite* e esculpir suas próprias máscaras, o aluno não deve contar com a transmissão de manuscritos, ensinamentos, máscaras e figurinos, pois, muitas vezes, só serão permitidos por consanguíneos, nas escolas do Nô. Por não ter nascido privilegiado, se Udaka *Sensei* quisesse ter esses conhecimentos, ele próprio deveria escrever e criar sua própria biblioteca (Pellecchia, 2011).

³⁶ However, because I know about masks from the inside, I know their inner nature and thus the inner nature of the Noh. In knowing masks, the actor who is also a carver not only must know the play, but know its true nature from having learned the true nature of the mask by carving it because the mask, as the face of the character, represents the piece. That is the true place of the mask. (Teele Ogamo, 1984, p. 136)

³⁷ The problem of perspective and balance makes it most important for an actor to practice movement wearing a mask and to observe himself or have someone watch and criticize his movements. In teaching *shimai*, Noh dance, I am very interested in having my students use masks in practice after they know the basic movements of a piece thoroughly, so that they can become aware of the necessity of a full awareness and control of movement. (Teele Ogamo, 1984, p. 136-137)

Da mesma forma, para Udaka esculpir suas próprias máscaras não é apenas uma prática artística, mas uma forma de alcançar a independência: como os atores Nô geralmente precisam alugar máscaras, fantasias e adereços do *Iemoto*, com um gasto financeiro considerável, possuindo máscaras que podem ser transmitidas para seus herdeiros é uma clara tentativa de afirmar a autodeterminação de Udaka.³⁸ (Pellecchia, 2011, p. 183, tradução nossa)

Por ter uma história atípica no Nô, Udaka *Sensei* aceitava e ensinava qualquer tipo de pessoa que gostaria de realmente aprender, independentemente de gênero, nacionalidade e família. Ele acreditava fortemente que o trabalho vigoroso e o zelo são mais importantes do que ser nascido em uma família de Nô profissional. Nesta trajetória que ele construiu, ele se manteve no teatro do Nô tradicional e não atuou em outros campos artísticos. Udaka *Sensei* seguiu os princípios da escola *Kongô* (Pellecchia, 2011). Apesar de seguir as tradições do teatro tradicional, ele começou a se interessar em expandir seu treinamento para outros grupos de pessoas.

(...) Udaka estudava inglês e estava particularmente interessado em abrir o conhecimento do Nô para estrangeiros. Entre os primeiros não japoneses que se juntaram ao grupo estava Rebecca Teele, que mais tarde se tornaria a diretora associada do International No Institute, e a pessoa por meio da qual vários praticantes estrangeiros puderam acessar o Nô³⁹. (Pellecchia, 2011, p. 184, tradução nossa)

³⁸ Likewise, for Udaka carving his own masks is not only an artistic practice, but a way to achieve independence: as Noh actors usually need to rent masks, costumes and props from the *iemoto*, at considerable financial outlay, possessing masks that can be handed down to his heirs is a clear attempt to assert Udaka's self-determination. (Pellecchia, 2011, p. 183)

³⁹ (...) Udaka was studying English and was particularly interested in opening knowledge of Noh to foreigners. Among the first non-Japanese who joined the group was Rebecca Teele, who would later become the associate director of the International Noh Institute, and the person through which a number of foreign practitioners were able to access Noh. (Pellecchia, 2011, p. 184)

Figura 6: Udaka *Sensei* preparando suas máscaras Nô.



Fonte: International Noh Institute.⁴⁰

Inicialmente, Udaka *Sensei* não tinha o conhecimento de que o sobrenome de seu pai teria uma relevância no mundo do Nô. Diego Pellecchia escreve que, através de pesquisas recentes da história da família Udaka *Sensei*, começou a consolidar e restabelecer conexões deste mestre com o teatro Nô. A luta pelo reconhecimento da família, que poderia ter uma linhagem do teatro Nô, é muito importante para toda a sua família. Como estudamos neste capítulo, todo o teatro Nô é dominado pelas hierarquias das escolas baseadas em parentesco.

(...) No entanto, pesquisas recentes revelaram que a família Udaka, originário de Matsuyama, serviu aos senhores locais de Matsudaira como artistas Nô de 1712 até o início do período Meiji, quando a família se desfez e os membros da família se mudaram para Quioto. Ao longo da idade adulta, Udaka empenhou-se enormemente na reconstrução da história de sua família e no restabelecimento de uma ligação com sua herança passada em Matsuyama, onde mantém um de seus grupos de treinamento. Na verdade, Udaka estabeleceu uma relação particularmente forte com o *Shinonome-jinja*, um santuário xintoísta adjacente ao Castelo de Matsuyama, onde as máscaras e trajes usados pelos atores que serviam aos senhores de Matsudaira durante o período Edo são preservados. Em 2010, o *gûji* (padre-chefe) de *Shinonome-jinja* concedeu a Udaka o acesso ao acervo, com base no interesse mútuo dos dois: Udaka ficaria encarregado de catalogar, restaurar e limpar

⁴⁰ International Noh Institute. **Udaka Michishige Sensei preparing his Noh masks.** Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.files.wordpress.com/2014/09/the-guy-in-the-nou-mask-1.jpg?w=625>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

periodicamente máscaras e trajes, mas também teria o privilégio de usá-los em suas apresentações.⁴¹ (Pellecchia, 2011, p. 182-183, tradução nossa)

Udaka *Sensei*, ao investigar o passado do seu pai, foi atravessado por lembranças afetivas, em uma entrevista para Rebecca Teele Ogamo *Sensei* sobre o pai. Udaka *Sensei* descreveu que ele era um ótimo cantor e que adorava cantar algumas canções do teatro Nô enquanto eles andavam de bicicleta. E foi através do canto do pai que ele descobriu um dos princípios da produção da voz e da vibração e a reverberação do canto no corpo (Udaka; Teele Ogamo, 2020).

Agora, ao lembrar aqueles tempos, vejo que meu pai não apenas amava o canto do Nô, mas também era um bom cantor. Ele havia memorizado inteiramente várias peças e muitas vezes as cantava espontaneamente em voz alta, às vezes para meu grande embaraço. Mas enquanto eu andava na bicicleta do meu pai, com a orelha colada às suas costas, pude sentir a forma misteriosa como o som de sua voz vibrava junto com o calor de sua pele. Foi uma vibração viva que surgiu de dentro de seu corpo; através dele senti tanto a sua identidade como meu pai como, além disso, a sua ternura como ser humano, a “vibração espiritual” de que cada um é dotado ao nascer. Para mim, quando criança, aquela vibração era de fato misteriosa e, ao aproximar meu ouvido, parecia que, de alguma forma, ouvi a voz de meu pai vindo de seu estômago. “A-há! Você produz sua voz com o estômago!” Eu pensei. Somente trinta anos depois reconheci que essa era uma intuição aguda do princípio fundamental da produção da voz.⁴² (Udaka; Teele Ogamo, 2020, p. 4-5, tradução nossa)

A principal ferramenta pedagógica teatral de Udaka *Sensei* são as máscaras, no entanto ele insistia na importância do caminho do autocultivo⁴³ para o caminho artístico através do

⁴¹ (...) However, recent research has revealed that the Udaka clan, originally from Matsuyama, had been serving the local Matsudaira lords as Noh performers from 1712 until the start of the Meiji period, when the family disbanded and members of the family moved to Kyoto. Throughout adulthood, Udaka put enormous efforts in the reconstruction of the history of his family and in re-establishing a connection with his past heritage in Matsuyama, where he has one of his training groups. In fact, Udaka established a particularly strong relationship with the Shinonome-jinja, a Shinto shrine adjacent to Matsuyama Castle where masks and costumes used by the actors serving the Matsudaira lords during the Edo period are preserved. In 2010 the gūji (chief priest) of Shinonome-jinja granted Udaka access to the collection, based on the mutual interest of the two: Udaka would be in charge of cataloguing, restoring and periodically cleaning masks and costumes, but would also have the privilege of using them in his performances. (Pellecchia, 2011, p. 182-183)

⁴² Now, in recalling those times, I see that my father not only loved Nô chant, but also was quite a good singer. He had entirely committed to memory a number of pieces, and would often spontaneously sing them loudly, sometimes to my great embarrassment. But as I rode along on my father's bicycle, my ear pressed against his back, I could feel the mysterious way in which the sound of his voice vibrated along with the warmth of his skin. It was a living vibration, that arose from within his body; through it I felt both his identity as my father and, beyond that, his tenderness as a human being, the “spiritual vibration” each is endowed with at birth. To me, as a child, that vibration was indeed mysterious, and as I pressed my ear close, it seemed that somehow I heard my father's voice coming from his stomach. “A-ha! You produce your voice with your stomach!” I thought. Not until thirty years later did I recognize that this was an acute intuition of the fundamental principle of voice production. (Udaka; Teele Ogamo, 2020, p. 4-5)

⁴³ Este aspecto é abordado por Christine Greiner em seus livros, nos quais, em alguns dos tratados de Zeami e na pesquisa de Yuasa Yasuo, a ideia de treinamento artístico deve ser traduzida como cultivo pessoal ou autocultivo,

treinamento acumulativo. Em seus estudos sobre os aspectos “espirituais” do Nô, Udaka *Sensei* entendia que o teatro Nô seria uma prática que poderia levar à iluminação budista⁴⁴ (Pellecchia, 2011). Por isso, seus treinamentos, tanto para japoneses quanto para estrangeiros, tinha a meditação zazen do Zen Budismo como uma das bases para a interpretação, o treinamento e o ato de esculpir máscaras. Além da meditação, outra ferramenta importante para o treinamento dele era o *kansei*, que se trata de uma habilidade de percepção ou uma apreciação do sensível que deve ser trabalhada no cultivo tanto pessoal quanto de treinamento do teatro Nô.

(...) Um momento de emoção, de ser tocado por algo, nunca é esquecido. Na próxima vez que uma experiência semelhante ocorrer, a pessoa será capaz de observá-la com mais cuidado e calma. A pessoa desenvolve a capacidade de ver de forma correta e honestamente. Quanto mais máscaras uma pessoa vê e reage, mais ela é capaz de discernir, com esse senso de apreciação, os pontos positivos de uma máscara. Depois que esse poder de discernimento é desenvolvido, o aluno deve desenvolver a capacidade de escolher ou selecionar. Ao se tornar seletiva, a pessoa pode exercer sua capacidade de ver o que é certo. Depois disso vem o uso da imaginação. A pessoa é capaz de criar algo na linha de sua observação. Tudo isso é desenvolvido no processo de *Kansei*. Os alunos que desenvolveram essa percepção e diferenciação serão capazes de esculpir máscaras finas. (...) Nô é construído de tal forma que a pessoa é conduzida naturalmente ao longo de um caminho de estudo cuidadoso e detalhado. Ao representar o Nô, acho que tenho ampla oportunidade de refinar e ampliar esse tipo de visão.⁴⁵ (Teele Ogamo, 1984, p. 138-139, tradução nossa)

Ao refinar sua capacidade de percepção e apreciação, o aluno será capaz de esculpir máscaras finas como a de *Koomote*, que particularmente fascinava Udaka *Sensei* e outros mestres e professores do Ocidente-Oriente, como veremos adiante. É uma máscara extremamente difícil de fabricar, apreciar, usar no treinamento e com a qual atuar devido à sua natureza. Udaka *Sensei* descreveu como é a máscara *Koomote* e como foi esculpi-la:

do qual o artista compreende que um treino que leva vários anos tem o objetivo de se tornar a coisa ela mesma. Nessa compreensão, não existiria o dualismo cartesiano, tudo se tornaria uma coisa só, matéria-mente-corpo. (Greiner, 2015; 2017)

⁴⁴ Entre 1978 e 1980, Udaka estudou os rituais esotéricos do budismo Tendai (uma das principais seitas do budismo tântrico japonês) com Ajari Utsumi em Sekizansen-in em Quioto, com a intenção de empregar tal conhecimento tanto em sua vida cotidiana quanto em seu treinamento Noh. (Pellecchia, 2011, p. 184, tradução nossa)

⁴⁵ (...) A moment of emotion, of being moved by something, is never forgotten the next time a similar experience occurs, the person is able to observe it more carefully and calmly. The person develops the ability to see correctly and honestly, the more masks a person sees and reacts to, the more he is able to discern, with this sense of appreciation, the good points of a mask After this power of discernment is developed the student must develop the ability to choose or select. In becoming selective the person is able to exercise his ability to see what is right. After that comes the use of the imagination. The person is able to create something along the lines of his observation. All of this is developed in the process of *Kansei*. Students who have developed this perception and discrimination will be able to carve fine masks. (...) Noh is constructed in such a way that one is led naturally along a path of careful, detailed study. In performing Noh I think I have ample opportunity to refine and amplify this kind of vision. (...) (Teele Ogamo, 1984, p. 138-139)

(...) É como o ar em certo sentido: parece não ter cor ou forma, e não há como segurá-la. Outras máscaras são como nevoeiro, névoa ou como nuvens, chuva, granizo ou neve, e são mais fáceis de dar forma. *Koomote*, no entanto, especialmente o *Yuki* no *Koomote*, tem uma misteriosa e maravilhosa qualidade de ar. Você acha que vê algo ali, mas descobre que realmente não “vê” nada. A máscara não tem a qualidade do calor humano. Não tem a qualidade de ter experimentado emoções que se manifestam naturalmente nas expressões de outras máscaras. Mas, dependendo do *Shite* e da peça, parece ter a capacidade de mostrar qualquer expressão. Acho que tem uma qualidade especialmente maravilhosa. Esculpindo-a agora, descubro que conheço a forma geral da máscara. Mas a curva do olho, a inclinação e o ângulo da bochecha são muito difíceis de capturar. Tendo usado modelos como guia ao longo dos anos, sinto que internalizo as formas da boca e do nariz, mas há qualidades sutis nos olhos, o volume das bochechas e a curva e abertura das narinas que permanecem além do meu alcance. A pintura também é difícil. Examinei a máscara muitas vezes e sempre fico impressionado com ela. A cor da tinta *sumi* usada no cabelo e nas sobrancelhas, o tom da pele, o brilho, e o envelhecimento suave das cores são muito delicados. O processo original deve ter sido muito trabalhoso e tenho certeza que levará uma vida inteira para tentar descobrir um processo semelhante (...).⁴⁶ (Teele Ogamo, 1984, p. 137-138, tradução nossa)

⁴⁶ (...) It is like air in a sense: it seems to have no color or shape, and there is no way to hold it. Other masks are like fog, mist, or like clouds, rain, hail, or snow, and they are easier to give form. Ko-omote, however, especially the Yuki no Ko-omote, have a mysterious and wonderful air-like quality. You think you see something there, but you find you don't really "see" anything. The mask does not have a quality of human warmth. It does not have a quality of having experienced emotions which comes out naturally in the expressions of other masks. But, depending on the shite and the piece, it seems to have the ability to show any expression. I think it has an especially wonderful quality. Carving it now I find I know the general shape of the mask. But the curve of the eye, and the slope and angle of the cheek are very difficult to capture. Having used templates as a guide over the years I feel I have internalized the shapes of the mouth and nose, but there are subtle qualities of the eyes, the fullness of the cheeks, and the curve and flare of the nostrils which remain beyond my grasp. The painting is difficult, too. have examined the mask many times and am always awed by it. The color of the *sumi* ink used for the hair and eyebrows, the flesh tone, the sheen. and mellow aging of the colors are very delicate. The original process must have been very laborious, and I am sure it will take a lifetime to try to discover a similar process. (...) (Teele Ogamo, 1984, p. 137-138)

Figura 7: A máscara *Koomote* esculpida por Udaka Michishige.



Fonte: International Noh Institute.⁴⁷

1.3 Máscara *Koomote*

A máscara *Koomote* (rosto pequeno) é a máscara do rosto de uma jovem ou adolescente de uns quinze ou dezesseis anos. Pode parecer até uma criança (Teele Ogamo, 1984; Arrighi, 2003). A característica marcante da máscara, além de sua beleza sutil, são os olhos, o nariz e a boca bem reunidos no centro do rosto. O rosto arredondado e volumoso e as sobrancelhas largas lhe dão doçura e beleza nas suas expressões. Apesar de esta máscara ser chamada de *Koomote*, existem várias cópias e variações dela, como Kitazawa Ichinen explica:

Embora este seja o caso, no presente, sempre que *Koomote* é mencionado, a maioria das pessoas invariavelmente menciona o nome de Yuki no *Koomote* (*Koomote* da Neve), uma máscara atribuída ao escultor de máscaras do início do período Muromachi, Tatsuemon. Podemos avaliar um pouco da popularidade desta máscara quando consideramos que a grande maioria dos

⁴⁷ International Noh Institute. **The Koomote mask carved by Udaka Michishige.** Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.files.wordpress.com/2014/09/the-guy-in-the-nou-mask-31.jpg?w=625>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

Koomote reproduzidos a partir do período Muromachi são cópias deste *Yuki no Koomote*.⁴⁸ (Teele Ogamo, 1984, p. 126)

Figura 8: Máscara *Koomote*.



Fonte: Udaka, 2018.⁴⁹

A beleza e a sensibilidade dessa máscara seriam inspiradas na poetisa Heian, Ono no Komachi, considerada a maior poetisa do Japão. Ela era intensamente feminina e seus versos refletiam uma elegância triste. Apesar dessa admiração pela poetisa, muito pouco se sabe de sua verdadeira história (Teele Ogamo, 1984). Outros consideram *Koomote* a imagem da deusa xintoísta *Tamayorihime*, como Nakamura Yasuo:

O nome *Tamayorihime*, *tama* significa espírito divino, *yor* do verbo *yoru*, aproximar-se, e *hime* é jovem, caracterizam-na fortemente como uma *miko*, ou sacerdotisa. Seu rosto é rechonchudo com uma sobrancelha larga e olhos, nariz e boca reunidos bem no centro. O delineamento das sobrancelhas e a

⁴⁸ Even though this is the case, at present, whenever Ko-omote is mentioned, most people invariably bring up the name of Yuki no Ko-omote (Snow Koomote), a mask attributed to the early Muromachi period mask carver, Tatsuemon. We can appreciate something of the extent of the popularity of this mask when we consider that the great majority of Koomote reproduced from the Muromachi period on are copies of this Yuki no Koomote. (Teele Ogamo, 1984, p. 126)

⁴⁹ Udaka, Michishige. **The secrets of Noh masks**. New York: Kodansha USA, 2018, p. 12-13.

maneira como os dentes foram escurecidos com *ohaguro*, juntamente com o estilo do traje da figura, apresentam uma aparência nitidamente japonesa. As características do *Koomote* podem ser observadas como sendo exatamente as mesmas. Ainda hoje, inúmeras estátuas de deusas xintoístas podem ser observadas em todo o país para apoiar esta tese da relação direta das características.⁵⁰ (Teele Ogamo, 1984, p. 121-122, tradução nossa)

Figura 9: Sequência de fotos retiradas do filme *Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre*, da estátua da deusa xintoísta *Tamayorihime*, que tem rosto similar à máscara *Koomote*.



Fonte: Dym Sensei.⁵¹

Assim como as versões de quem seria o verdadeiro rosto de *Koomote*, esta máscara Nô pode ter uma variedade de expressões faciais, apenas variando o ângulo que o ator posiciona sua cabeça ou corpo. Uma máscara Nô pode mudar de expressão devido à menor mudança de ângulo, sombra e luz.⁵² As máscaras do teatro Nô não cobrem o rosto inteiro, deixando o queixo e o pescoço de fora, dando profundidade e uma noção do não dualismo Zen Budista, pois “a máscara cobre e não cobre o rosto ao mesmo tempo, por isso as máscaras do Nô podem ser

⁵⁰ The name Tamayorihime, tama meaning divine spirit, yori from the verb yoru, to draw near, and hime, young girl, strongly characterize her as a miko, or priestess. Her face is plump with a wide brow, and eyes, nose, and mouth gathered well to the center. The delineation of the eyebrows and the way in which the teeth have been blackened with *ohaguro*, along with the style of the figure's costume, present a distinctly Japanese appearance. The features of *Koomote* can be observed to be exactly the same. Even today any number of statues of Shinto goddesses can be observed nationwide to support this thesis of the direct relationship of the features. (Teele Ogamo, 1984, p. 121-122)

⁵¹ Dym Sensei. *Noh Masks (面, Men): The Spirit of Noh Theatre*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qsMnyrxqe6w&t=102s>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

⁵² 竜成の会 Tatsushige No Kai. 能「鉄輪」の使用面を蠟燭の灯りで照らす. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GlUtkGNdyqE>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

chamadas de ‘rostos sem rosto’⁵³ (Ghaffari; Hekmat, 2019 p. 37, tradução nossa). Para que o ator consiga toda essa interpretação com a máscara, seu treinamento codificado com as máscaras é intensivo, e quanto mais tempo de uso, melhor a sua atuação.

Essa mudança de modo pode ser vista na maioria das máscaras Nô. A máscara *Koomote* é uma das máscaras que exibem uma grande variedade na expressão de diferentes expressões faciais. Devido à sua forma assimétrica, mostra diferentes estados emocionais com as menores mudanças de ângulo. Em um estudo, os membros da plateia puderam ver várias emoções, como felicidade, tristeza, timidez, orgulho, calma e êxtase com pequenas variações nos ângulos da máscara.⁵⁴ (Heshmati, 2016, p. 137, apud Ghaffari; Hekmat, 2019, p. 38, tradução nossa)

Para o ator escolher uma máscara, ele deve seguir as regras codificadas no livreto do Nô (*utai bon*) e proceder de acordo com a tradição de cada escola. Este tipo de regra também é utilizado para o figurino e seus adereços. Ao se preparar para uma apresentação do Nô, além de observar o livreto e as regras de acordo com seu grupo teatral, o ator que fará o papel de *Shite* irá avaliar qual a melhor máscara dentre várias, porque algumas peças não descrevem o tipo específico de máscara, deixando a escolha para aquele que irá interpretar o papel principal (Salz, 2016). Ele pode escolher uma máscara para melhor se encaixar com sua interpretação em diversos momentos da sua vida – levando em conta o momento que está vivendo, sua condição atual física ou de idade – ou de acordo com a dramaturgia que será interpretada. Como exemplo, temos como o *Iemoto* da escola *Kongô* do teatro Nô, *Kongô Iwao Sensei*, escolhe as máscaras:

(...) Para Yuya⁵⁵, a peça sobre como a jovem amante de Taira no Munemori apela à sua simpatia para persuadi-lo a deixá-la sair da capital para visitar a mãe doente, a [máscara] *Magojiro*⁵⁶, que tem uma bela qualidade sensual, é a minha escolha. Para *Tomoe*, a história da amante guerreira de Kiso no Yoshinaka que luta contra seus inimigos para que ele tenha tempo de se suicidar com dignidade, eu preferiria [máscara] *Koomote* por sua qualidade de pureza.⁵⁷ (Teele Ogamo, 1984, p. 82, tradução nossa)

⁵³ the mask is both covering and not covering his face at the same time, that is why the masks of the Noh can be called “faceless faces” (Ghaffari; Hekmat, 2019, p. 37).

⁵⁴ This mode change can be seen in most Noh masks. Koomote mask is one of the masks displaying a great variety in expressing different facial expressions. Because of its asymmetrical shape, it shows different emotional states with the slightest changes of angle. In one study, the audience members were able to see various emotions such as happiness, sadness, shyness, pride, calmness and ecstasy with slight variations of the mask’s angles. (Heshmati, 2016, p. 137 apud Ghaffari; Hekmat, 2019 p. 38)

⁵⁵ Alexandre Ferran. **YUYA – Uduka Michishige Théâtre Nô**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s6nmiWpwmI>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

⁵⁶ The Noh Diaries. ‘**Magojiro**’ by Uduka Michishige. Photo: Fabio Massimo Fioravanti. Disponível em: <<https://images.app.goo.gl/7Atze4zPZ9bwYG4EA>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

⁵⁷ For Yuya, the play about how the young mistress of Taira no Munemori appeals to his sympathy to persuade him to let her leave the capital to visit her ailing mother, the Magojiro [mask], which has a nice sensual quality, is my choice. For Tomoe, the story of the warrior-mistress of Kiso no Yoshinaka who fights off his enemies so that

Para a peça⁵⁸ *Tomoe*,⁵⁹ as máscaras que os atores geralmente utilizam são *Koomote* ou *Magojiro*,⁶⁰ na escola *Kongô*. Como observado acima, a escolha da máscara depende de quem vai interpretar a personagem, quais as condições pessoais, entre outras questões subjetivas e não codificadas ou técnicas. Rebecca Teele Ogamo *Sensei* detalha como é interpretada esta peça pela escola:

Em *Tomoe*, a *Shite* da Escola *Kongô* costuma usar o *Koomote*, a máscara da jovem, que é inocente e infantil, ou o *Magojiro*, a máscara da mulher associada particularmente à Escola *Kongô*, que evoca um espírito mais maduro, mesmo sensual, interpretação ou apresentação de caráter. A máscara *Zoonna* geralmente usada para os papéis de deusas ou *bodhisattvas* também é listada como uma possibilidade na codificação da escola estabelecida no período Edo. *Magojiro* foi a máscara escolhida para Udaka-Sensei usar em sua primeira apresentação da peça e minha impressão de *Tomoe* naquela apresentação foi mais de uma mulher terna do que de uma guerreira apaixonada. Udaka-Sensei apresentou *Tomoe* três vezes desde então, em duas apresentações ele mesmo produziu e em uma por outro produtor. Ele usou o *Magojiro* na segunda apresentação e o *Koomote* nas apresentações seguintes.⁶¹ (Teale Ogamo, 2023, p. 35, tradução nossa)

he may have time to commit suicide with dignity, I would prefer Ko-omote [mask] for its quality of purity. (Teale Ogamo, 1984, p. 82)

⁵⁸ Noh Society. **Noh performance "TOMOE" by Mikata Shizuka.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YVARAMARvk8>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

⁵⁹ A peça *Tomoe*, na versão da escola *Kongô* do teatro *Nô*, conta a história de um padre ou um religioso que em peregrinação conhece uma moradora local, uma aldeã, que na verdade é o espírito de *Tomoe* e lhe dá detalhes específicos sobre o local, e na segunda metade revela sua verdadeira forma. Das dezesseis peças da categoria *shura-mono*, ou guerreiro *Nô*, é a única que apresenta uma mulher. (...) *Tomoe*, irmã do guerreiro *Kanehira*, não era apenas uma das amantes do guerreiro *Kiso* no *Yoshinaka*, mas também, junto do seu irmão, um de seus oficiais militares. Ela o acompanhou durante a ascensão de sua fortuna e foi um dos sete lacaios que o seguiram até sua derrota. O *Shite* é o espírito de *Tomoe* que aparece para um religioso em peregrinação da região de *Kiso* e representa para ele a retirada final de *Yoshinaka* e seu ataque contra o inimigo em uma tentativa de dar a *Yoshinaka* tempo para cometer suicídio ritual. (Teale Ogamo, 2023, p. 35, tradução nossa)

⁶⁰ 竜成の会 Tatsushige No Kai. 僅かに下を向くと曇り、上を向くと明るく見える。能面（孫次郎・まごじろう）。Disponível em: <<https://youtube.com/shorts/6j5olv6-p0Y?feature=share>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

⁶¹ In *Tomoe* the *shite* in the *Kongoh* School usually uses the *Koomote*, the young woman's mask, which is innocent and child-like, or the *Magojiro*, the woman's mask associated particularly with the *Kongoh* School, that evokes a more mature, even sensuous, interpretation or presentation of character. The *Zo-Onna* mask usually used for the roles of goddesses or *bodhisattvas* is also listed as a possibility in the school's codification set out in the Edo period. *Magojiro* was the mask that was chosen for Udaka-sensei to use in his first performance of the play and my impression of *Tomoe* in that performance was more that of a tender woman than of a passionate warrior. Udaka-sensei has performed *Tomoe* three times since then, in two performances he produced himself and in one by another producer. He used the *Magojiro* in the second performance and *Koomote* in the following performances. (Teale Ogamo, 2023, p. 35)

Figura 10: Rebecca Teele Ogamo Sensei como Tomoe.



Fonte: The Magdalena Project.⁶²

Rebecca Teele Ogamo Sensei interpretou como *Shite* a peça *Tomoe* utilizando a máscara *Koomote*. Ela é instrutora certificada (*Shihan*) na escola *Kongô* e também se tornou a primeira não japonesa a ser admitida na Associação Profissional de Artistas de Nô (*Nôgakukyôkai*). Iremos estudar mais adiante sobre a vida dela e quais suas contribuições para criar uma ponte no Japão e ajudar estrangeiros e mulheres a adentrarem o teatro Nô.

⁶² The Magdalena Project. **Rebecca Teele Ogamo Sensei as Tomoe**. Disponível em: <https://themagdalenaproject.org/sites/default/files/OP8_RebeccaTeele.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023.

1.4 A influência da máscara *Koomote* na criação da máscara Neutra

Figura 11: Jacques Lecoq e a máscara Neutra de Amleto Sartori.



Fonte: Carnaval Del Sur.⁶³

Para desenvolver a máscara Neutra, Jacques Lecoq teve uma influência de Jean Dasté, que fez Lecoq descobrir a interpretação com máscaras e também o teatro Nô (Lecoq, 2010). Lecoq e Dasté faziam parte do mesmo grupo nos anos 1940, como lembra Lecoq: “(...) guardo também a lembrança de um Nô Japonês, *O murmura o rio Sumida*, em que fazíamos mímica dos movimentos de um barco, enquanto nossas vozes evocavam os sons do rio” (Lecoq, 2010, p. 29). Jean Dasté teve uma ligação com Jacques Copeau e desenvolveu uma máscara chamada “máscara Nobre”, que Lecoq dizia ser “um pouco japonizante” (Lecoq, 2010, p. 69). Não temos notícias da influência da máscara *Koomote* na máscara Nobre, apesar de Lecoq afirmar que Jacques Copeau era encantado pelo teatro Nô (Lecoq, 2010; Scheffler, 2018; Pascetta, 2015). Ao desenvolver sua pedagogia teatral, Jacques Lecoq utilizou as máscaras como a base de toda a sua metodologia. E aquela que seria a máscara mais importante da sua vida seria aquela que causou mais espanto e prazer, como escreve Ismael Scheffler:

⁶³ Carnaval Del Sur. **Jacques Lecoq et le masque neutre d’Amleto Sartori**. Disponível em: <<https://carnavaldelsur.cl/quienes-somos/metodo-jacques-lecoq/>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

A primeira vez que usei essa máscara, senti uma sensação estranha que não consigo esquecer. Era como se acabasse de entrar em outra dimensão. Atrás dessa máscara, senti o prazer intenso de atuar e a ampliação da força de minha atuação (Lecoq, 2010b, p. 290, apud Scheffler, 2018, p. 283).

Os anos se passaram e Lecoq foi trabalhar no Teatro da Universidade de Pádua, na Itália, em 1948. Foi nessa cidade que conheceu o escultor Amleto Sartori,⁶⁴ e começaram a trabalhar juntos na confecção de máscaras para espetáculos e ensino. Foi na Itália que ele passou a elaborar sua pedagogia com o desenvolvimento da máscara Neutra. Estudaremos mais sobre a pedagogia da máscara Neutra de Lecoq e Sartori, sendo que nosso estudo descreve a máscara Neutra como uma criação conjunta entre os dois, pois, enquanto Amleto Sartori a desenvolvia, Jacques Lecoq utilizava os moldes em seus treinamentos corporais até que eles chegaram a um modelo “ideal” tanto de treinamento quanto de máscara. Além de Lecoq, os estudantes e alunos do Piccolo Teatro também ajudaram na experimentação da máscara Neutra, como lembra o diretor teatral Giorgio Strehler:

Considero sua obra-prima, uma máscara neutra, uma máscara inexpressiva. O gesto, o corpo, a situação e as relações com outros corpos e movimentos, apenas esses fatores dariam sentido e sentimento à máscara completamente absorpta e limpidamente vazia que Sartori inventou. Esta foi uma tarefa difícil; era uma pesquisa formal quase impossível de realizar. Assim que o tema foi dado, percebemos como seria difícil desenvolvê-lo. Uma máscara que representaria a nulidade. Sartori fez inúmeras tentativas [...] Ele me disse que “talvez seja o projeto mais difícil que já empreendi.”⁶⁵ (Strehler, 1980, apud Arrighi, 2003, p. 44, tradução nossa)

⁶⁴ Amleto Sartori foi escultor e modelador de máscaras na região de Pádua, na Itália, assim como um estudioso da *Commedia Dell'Arte*. Foi apresentado para o Teatro Piccolo por Jacques Lecoq e começou a desenvolver as máscaras para este teatro até sua morte. Seu filho Donato Sartori seguiu o caminho do pai.

⁶⁵ I consider it his masterpiece, a neutral mask, an expressionless mask. Gesture, the body, the situation, and the relationships with other bodies and movements, these factors alone were to give a sense and feeling to the completely absorbed and limpidly empty mask that Sartori invented. This was a difficult task; it was formal research that was almost impossible to realise. As soon as the theme was given we did realise how difficult it would be to develop. A mask that would represent nullity. Sartori made innumerable attempts at it [...] He told me that “perhaps it is the most difficult project I’ve ever undertaken”. (Strehler, 1980 apud Arrighi, 2003 p. 44)

Figura 12: Máscaras Neutras.



Fonte: Spazio Intermedio.⁶⁶

No início de 1950, os dois artistas conseguiram projetar e fabricar a máscara Neutra. Não se sabe a data em que a máscara Neutra de couro ficou pronta. O material utilizado foi o couro porque eles queriam uma cor neutra, e a cor branca ou preta traria uma simbologia. Além disso, o material deveria ser bem trabalhado, porque o couro adere ao rosto do artista, tirando, portanto, toda a neutralidade da máscara. Uma diferença importante da máscara Neutra original para a máscara do teatro Nô *Koomote* é o material com que são fabricadas. Enquanto Lecoq e Sartori desenvolveram a máscara Neutra utilizando o couro e deixando sua cor de um acastanhado ou marrom, a máscara *Koomote*, como estudado anteriormente, é de madeira entalhada conforme o formato do rosto da personagem e depois pintada. Além disso, a máscara do teatro Nô é menor do que a Neutra. A máscara Neutra cobre todo o rosto, nenhuma parte da face fica à mostra, e a *Koomote*, pelo contrário, como já visto, deixa o queixo e uma parte do pescoço à mostra, dando profundidade. Outra diferença é o campo de visão: na máscara Neutra, os orifícios abertos para a visão do ator são grandes ou do tamanho dos olhos humanos, já a máscara do Nô tem orifícios bem pequenos, que dificultam a visão.

⁶⁶ Spazi Intermedio. **Maschera Neutra**. Disponível em: <<https://www.spaziointermedio.it/maschera-neutra/>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

Lecoq afirmou que o processo de encontrar a máscara neutra se estendeu por dois anos. Foi resultado de diferentes tentativas de confecção de Sartori com experimentações corporais de Lecoq, buscando juntos a forma que melhor jogasse e revelasse o que deveria expressar. (Scheffler, 2018, p. 285)

A máscara *Koomote* é a principal influência da estrutura até o início da pedagogia teatral para Jacques Lecoq e Amleto Sartori. O que atraiu Lecoq para esta máscara do Nô foi que ela permitia ao ator expressar as emoções por meios da linguagem do corpo. O artista, para se comunicar com seus movimentos assimilados, tinha que desacelerar seus gestos. Por causa disso, Lecoq e Sartori também chamavam a máscara Neutra de “máscara da calma”. Nikole Lauren Pascetta descreve que “a capacidade da máscara *Koomote* de transmitir uma variedade de emoções na quietude de suas características pintadas inspirou o conceito de máscara neutra”⁶⁷ (Pascetta, 2015, p. 106, tradução nossa).

Figuras 13 e 14: Máscara Nô *Koomote* e máscara Neutra de Jacques Lecoq.



Fonte: Janisheski⁶⁸; Pinterest Marielle D.⁶⁹

A máscara *Koomote*, como estudado anteriormente, é a máscara de uma personagem feminina utilizada por homens, apesar da forte resistência de alguns integrantes do teatro Nô; nos dias atuais, as mulheres começam a participar mais ativamente desta forma teatral. Jacques

⁶⁷ The Koomote mask's ability to convey an array of emotions in the stillness of its painted features inspired the neutral mask concept. (Pascetta, 2015, p. 106)

⁶⁸ Janisheski, Jeff. **EMPIRE of stillness: the six essential aspects of Japanese Noh**. Disponível em: <<https://theconversation.com/empire-of-stillness-the-six-essential-aspects-of-japanese-noh-27517>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

⁶⁹ Pinterest Marielle D. **Jacques Lecoq nôtr maske**. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/363806476133538065/>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

Lecoq e Amleto Sartori tinham uma visão heteronormativa, portanto, para desenvolverem a máscara Neutra, os traços delicados e pintados foram removidos e a eles atribuíram o gênero “neutro”. Para atores homens, a máscara Neutra possui um formato mais retangular. Para as mulheres, é uma máscara mais oval, como a da *Koomote* (Pascetta, 2015). A pesquisadora Pascetta descreve:

Ter um homem usando a máscara de formato oval transformaria de fato sua figura física, e o desequilíbrio nas características poderia fazê-los parecer infantis ou implicar (como em reforço) um tipo de corpo. Da mesma forma, uma máscara em forma de caixa, quando feita para um corpo mais volumoso, mas colocada em um corpo feminino menor, pode distorcer a imagem da menina ou da mulher; a característica maior das máscaras contra seu corpo a faria parecer grotescamente grande, até mesmo monstruosa, ou pelo menos sugestivamente aludiria a um tipo de personagem.⁷⁰ (Pascetta, 2015, p. 147, tradução nossa)

Não vamos entrar na discussão da “neutralidade heteronormativa” de Jacques Lecoq e Amleto Sartori, apesar de ser um debate interessante a ser discutido atualmente. Portanto, quando o ator ou a atriz pretende fazer um curso de máscara Neutra, deverá adquirir uma máscara Neutra conforme os dois gêneros. Outra diferença entre as máscaras: a *Koomote* foi feita para ser utilizada na interpretação de personagens, sendo uma máscara para ser utilizada no palco. Dificilmente um ator do teatro Nô utiliza máscara, apenas para seus treinamentos. A criação por Lecoq e Sartori é oposta, porque o foco de ambos era desenvolver uma máscara especificamente para o treinamento do ator. O começo de toda a metodologia lecoquiiana se dá com a máscara Neutra, sendo que se exercita mais tempo com essa do que com as outras máscaras no seu curso. O artista passa um tempo considerável treinando com exercícios, jogos, esquetes e afins imerso na máscara Neutra, e só depois passa para outras máscaras.

⁷⁰ To have a male wear the oval shaped designed mask would in fact transform their physical figure, and the imbalance in features could make them appear child-like or imply (as in reinforce) a body type. Similarly, a boxier shaped mask, when made for a more voluminous body but placed on a smaller female body, could distort the girl or woman’s image; the masks’ larger feature against her body would make her appear grotesquely large, even monstrous, or at least suggestively allude to a character type. (Pascetta, 2015, p. 147)

Figura 15: Máscaras Neutras masculina e feminina de couro natural.



Fonte: Spazio Intermedio.⁷¹

1.5 Pedagogia da máscara Neutra de Jacques Lecoq e Amleto Sartori

A pedagogia da máscara Neutra é o início do curso de Jacques Lecoq, como descreve Nikole Lauren Pascetta, que foi sua aluna. No primeiro ano do curso, ocorre a substituição do discurso falado para a comunicação não verbal, deixando o corpo-mente “disponível” para responder corporalmente ao jogo do outro e aos estímulos do mundo exterior (Pascetta, 2015). Com a máscara Neutra, deve responder perguntas instigadas pelos professores do curso através do corpo-mente. Sem a máscara, responde-se com a linguagem verbal e psicológica ou utilizando expressões faciais que desviam nossa atenção do corpo, sendo “ocultadas”. Muitos pesquisadores e artistas utilizam a máscara Neutra como forma de apagar vícios de atores mais experientes. Para os atores em geral, ela é “como se fosse” uma folha em branco, como se as experiências pessoais e profissionais fossem anotadas com lápis e a máscara Neutra fosse uma borracha que apaga toda a memória do seu corpo. Nesta tese, preferimos utilizar os termos “desfazimento” ou “desestabilizar”, pois entendemos que o indivíduo nunca está totalmente

⁷¹ Spazio Intermedio. **Maschera Neutra**. Disponível em: <<https://www.spaziointermedio.it/maschera-neutra/>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

pronto e que, ao entrar em contato com o outro, que poderá ser um ser animado e inanimado, ele muda. Esta situação se encontra em fluxo contínuo e de forma indefinida, nunca estando pronta (Greiner, 2017). Christine Greiner descreve:

A proposta de Watsuji e as teses de Simondon. Para esses dois autores, o indivíduo nunca é fechado em si mesmo, mas está o tempo todo em fluxo com o ambiente e com o coletivo do qual faz parte. É justamente no coletivo e nas relações com o ambiente, que o indivíduo se constitui e segue neste processo por toda a vida, nunca chegando a se “aprontar” de maneira definitiva. (Katz, Greiner, 2015, p. 269)

Ao colocarmos a máscara Neutra, não apagamos ou limpamos nossa memória, mas nos deixamos desestabilizar pelo outro (máscara-ambiente-treinamento), a fim de o ator se libertar das amarras do corpo que são incorporadas por experiências teatrais anteriores e pela própria vida pessoal do ator (Pascetta, 2015; Lecoq, 2010). O próprio Lecoq, em seu livro, descreve que a neutralidade absoluta não existe, sendo, portanto, um grande desafio e estímulo para os atores:

(...) Logicamente, essa neutralidade absoluta e universal não existe, é apenas uma tentação. É por isso que o erro é interessante. O absoluto não pode viver sem o erro. A diferença entre o polo geográfico e o polo magnético do globo me interessa muito. O norte não está exatamente no norte! Há um ângulo e, felizmente, esse ângulo existe. O erro não somente é aceito, mas é necessário para que a vida continue, exceto se for muito grave. Um erro grave é catastrófico, mas um pequeno erro é essencial para se viver melhor. Se não houver erro, cessa o movimento. É a morte! (Lecoq, 2010, p. 49-50)

Este grande desafio, ou tentação, deve ser calmo e silencioso, mas sempre “em estado de atenção”, que é diferente do “estado de tensão”. O objetivo, ao utilizar a máscara Neutra, é chegar a um estado de disponibilidade e relaxamento. Quando o ator chega a este estado é que ele está na “neutralidade” e pronto para o jogo. Podemos comparar estes estados com as características da máscara *Koomote*: calma e serena. Como descreve Pascetta:

A Escola ensina o tempo do silêncio, bem como o ritmo, a sintaxe, o controle da respiração e assim por diante, assim como aqueles encontrados nas aulas de voz e fala. Ensinadas por meio de um aprendizado de escuta no/para o espaço sensível (sensível) do sentimento e do desconhecimento, as análises de Lecoq observam como o corpo silencioso na experiência do movimento tem correlação direta com o comportamento e a emoção humana.⁷² (Pascetta, 2015, p. 113, tradução nossa)

⁷² The school teaches the *timing* of silence as well as rhythm, syntax, breath control and so forth just as those found in the lessons of voice and speech. Taught through a learning of listening in/to the sensible (sensitive) space of

A máscara Neutra tem o “frescor da uma primeira vez” (Lecoq, 2010). Apesar da calma e do relaxamento, o ator deve estar no estado de presença ou em estado de jogo. O ator que utiliza corretamente uma máscara Neutra, ao tirá-la, deve estar com o rosto relaxado. Ele estará com o rosto sem tensão, porque utilizou o corpo para se comunicar, de modo que o espectador esqueceu o rosto e a máscara do ator. O público olha o todo (o corpo). Com sua sensibilidade, Lecoq descreve que, se o ator utilizou adequadamente a máscara Neutra, ele conseguirá ter consciência disso pela sua experiência:

Eu poderia não ter visto o que fez, mas o simples fato de o observar seu rosto no final permite que eu saiba se realmente usou ou não a máscara. A máscara extraiu dele alguma coisa, despojando-o de um artifício. Está, agora, com um belo rosto, disponível. Uma vez que essa disponibilidade tenha sido adquirida, a máscara pode ser retirada sem receio da gesticulação ou do gesto explicativo. Com a máscara neutra se termina sem máscara. (Lecoq, 2010, p. 71-72)

O ator que passou por este processo chega ao *grand finale*, que é a retirada da máscara Neutra e sua evolução no curso de Lecoq para outros jogos, improvisações, mímicas e também outras máscaras. A máscara Neutra é um treinamento teatral para toda a vida, pois, como observa Lecoq, quando o ator começa a confundir sua vida com a da personagem, quando a máscara de alguma personagem “cola” no rosto do ator, é a hora de ele retornar à máscara Neutra e fazer uma limpeza ou dar aquele frescor de “entrar em contato com um mundo a ser descoberto” (Lecoq, 2010).

1.6 Teatro Kabuki

O Kabuki é uma das formas de teatro popular japonês. A palavra “Kabuki” também é escrita na forma de *kanji*, formada por três ideogramas que significam separadamente Ka (歌 – música), Bu (舞 – dança) e Ki (伎 – habilidade artística) (Kusano, 1993). A história do Kabuki começa com uma mulher – Okuni, como relata Darci Kusano. Ela usava trajes não só masculinos ocidentais, de missionários jesuítas, mas também inusitados, como de “yuna” (“mulher que trabalhava nos banhos públicos”) (Kusano, 1993, p. 63). Se ela estivesse na atualidade, seria uma influenciadora da moda. A chegada dos ocidentais contribuiu para a vida efervescente do Japão de 1549. O modo como é retratada Okuni reflete o adjetivo Kabuki, utilizado no início do século XVII, “que significa excêntrico ou tendência de vanguarda, inclinação para gostos inusitados, (...) extravagante, lascivo,

feeling and unknowing, Lecoq’s analyses observe how the silent body in experience of movement has direct correlation to human behavior and emotion. (Pascetta, 2015, p. 113)

a moda e o comportamento não convencionais, que divergiam abertamente das normas vigentes” (Kusano, 1993, p. 3-4).

Figura 16: Quadro da trupe de Okuni do teatro Kabuki.



Fonte: Kyoto National Museum.⁷³

No início das suas apresentações, Okuni e seu grupo de dançarinas ainda tinham atuações livres, misturando canções budistas (importante ressaltar que naquela época as religiões budismo e xintoísmo andavam juntas), canções populares e danças sensuais e dinâmicas; “frequentemente, o grupo de Okuni terminava os programas com canções e danças folclóricas grupais, derivadas de várias artes cênicas populares no fim do século XVI, contando com a participação do público e das atrizes” (Kusano, 1993, p. 61). Essas apresentações eram denominadas de “Kabuki de Okuni ou simplesmente Kabuki odori (“danças Kabuki”)” (Kusano, 1993, p. 5), pois, com as apresentações de Okuni, cada vez mais caminhavam para uma vanguarda criativa e liberal e menos para aspectos religiosos; as danças budistas ou religiosas deram cada vez mais o lugar para danças e canções populares no fim do século XV.

⁷³ Kyoto National Museum. **Okuni Kabuki Screen**. Disponível em: <<https://knmdb.kyohaku.go.jp/eng/236.html>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

Em 1603, em vez de ir ao encontro dos seus espectadores, a trupe de Okuni ganhou tanta fama que conseguiu um palco temporário no Santuário *Kitano*. Era uma réplica de um palco de teatro Nô, “nas margens áridas do Rio *Kamo*, onde desde há muito tempo também se apresentavam os malabaristas, lutadores de sumô, e os manipuladores de bonecos, com o vasto número de espectadores sentados sobre a relva” (Kusano, 1993, p. 62). Apesar dessa fama, os atores e atrizes do Kabuki ainda estavam fora da sociedade por conta da sua profissão e origem pobre.

Entretanto, foi nesse momento que o Kabuki⁷⁴ de Okuni iniciou uma série de inovações que começou com a substituição de danças e canções religiosas para as populares; grupos de atores de *Kyôgen* se juntaram ao grupo dela, e, entre uma dança e outra, eles atuavam em esquetes cômicas “denominadas *saruwaka*” (Kusano, 1993, p. 62). Como entendem os pesquisadores Tsubaki Andrew e Samuel Leiter, este ramo do *Kyôgen* desempenhou um papel importante para a criação do Kabuki, além da “(...) presença de várias formas menores de apresentação que desapareceram ou permanecem de forma alterada em lugares remotos também moldou o Kabuki”⁷⁵ (Leiter, 2002, p. xxi, tradução nossa). Com a entrada dos atores, as danças passaram por uma transformação até se tornarem uma apresentação artística com uma espécie de coreografia dramática com pequenas farsas e dramas construídos com agilidade. Essas inovações tinham o toque de erotismo e excentricidade da sua fundadora, Okuni. Essas apresentações passaram a se chamar danças Kabuki (Kusano, 1993, p. 63), no século XVII. Foi durante este período que se desenvolveu um sistema de especialização de personagens, começando com três papéis-base, que reverberam no Kabuki até os dias atuais: “o herói (*tachiyaku*), que visitava os bairros do prazer, a cortesã (*waka-oyama*) e o dono do estabelecimento, interpretado pelo cômico (*doke-yaku*)” (Kusano, 1993, p. 148).

Como podemos observar, o Kabuki é um movimento de arte popular, feito pelo povo para o povo, cujas apresentações no início ocorriam em espaços públicos, com malabaristas, lutadores e manipuladores de bonecos, de modo muito parecido com o teatro de feira europeu, no qual se apresentavam artistas da *Commedia Dell’Arte*. Com o passar dos anos e com a fama aumentando, passaram a se apresentar em casas de chás, zonas de prostituição e teatros adaptados para o teatro Nô. Apenas em 1624 foi construído em Edo (atual Tóquio) o teatro *Saruwaka-za*, primeiro palco permanente de teatro Kabuki (Kusano, 1993).

⁷⁴ Unesco. **Kabuki Theatre**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=67-bgSFJiKc>>. Acesso em: 20 abr. 2025.

⁷⁵ The presence of various minor forms of performance that have disappeared or linger on in altered form in out-of-the-way places also shaped Kabuki (Leiter, 2002, p. xxi).

Ao longo dos anos, os atores começaram a buscar nesse teatro formas de dramaturgia e de atuação, passando por uma série de transformações e adaptações e ganhando uma harmonia maior com toda a sociedade japonesa, ao desenvolverem enredos que retratavam histórias locais, fatos da vida contemporânea e histórias populares. Um dos aspectos da dramaturgia do Kabuki é a sua forma de criação coletiva, apesar de ter nomes como do dramaturgo Monzaemon Chikamatsu como referência desse teatro, da mesma forma que Zeami Motokiyo é referência do teatro Nô. Nessa época, os dramaturgos deixavam lacunas para improvisação dos atores, sendo, portanto, uma obra aberta. Esta dramaturgia chegou aos dias de hoje com quatro tipos de peças:

O primeiro tipo é o drama histórico, *jidaimono*, que glorifica o samurai e suas virtudes tradicionais – lealdade e amor filial. O segundo, é o *sewamono*, um drama doméstico situado no mundo dos mercadores, comerciantes e artesãos. A terceira categoria, *Aragoto*, o drama do homem forte, apresenta um herói sobre-humano, caracterizado por uma pesada maquiagem e pelo discurso melodramático. A quarta, *shosagoto*, é uma espécie de drama dançado acompanhado por tamborins, grandes tambores, flautas e *shamisen*, e também por um coro cantando a balada relativa à história e aos eventos líricos da trama. (Berthold, 2008, p. 91-92)

Assim sendo, os *katas* (sequências de movimentos) são modos de preparação dos atores: um ator mais velho transmite para o ator mais novo seu conhecimento, de modo que aquele que se apontar como um discípulo tanto terá a personagem quanto será o *Sensei* (mestre) dos próximos que virão e assim sucessivamente. O ator aprende o *kata* sem variação e, quando interpretar seus primeiros papéis, deve atuar exatamente igual ao que foi ensinado pelo seu mestre. “O aluno ideal absorve tão completamente a totalidade do caminho, que sua abordagem e a de seu mestre são uma só”⁷⁶ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 125, tradução nossa). Esse processo de transmissão de conhecimento que se desenvolve de geração em geração é o caminho principal da aprendizagem no Kabuki. Será nesse caminho do conhecimento, que é um *modus operandi* no mundo das artes tradicionais japonesas, que o mestre, que já é experiente nos segredos do Kabuki, guiará seu aluno e discípulo por todas as etapas do ensino. “Em cada etapa do desenvolvimento do ator, há o duplo conhecimento de que um nível de habilidade artística foi alcançado, com sua satisfação concomitante, e que um nível ainda mais alto de

⁷⁶ The ideal pupil so completely ab-sorbs the totality of the way, that his approach and his master's are one. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 125)

realização está por vir, estimulando mais estudos e aprimoramento”⁷⁷ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 124, tradução nossa).

Os professores de um jovem ator não eram apenas mestres da atuação Kabuki, mas provavelmente também eram seus parentes, normalmente incluindo seu pai. O progresso do jovem ator dependia de quão bem ele aprendesse os *kata* da família e de quão bem ele os executasse. Portanto, havia uma grande pressão sobre ele para preservar exatamente o *kata* de atuação tradicional de sua família.

Quando um jovem ator tinha que interpretar um papel pela primeira vez, ele era ensinado a desempenhar o papel em sua totalidade. A instrução não era um direito do aluno. Era um privilégio. Como regra, apenas um ator em cada geração de uma família de atores aprendia um papel. Ele observava minuciosamente cada nuance do *kata* para aquele papel e praticava assiduamente sob a orientação de seu professor.⁷⁸ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 123, tradução nossa)

A atuação no Kabuki é exclusivamente de sucessão hereditária, muito parecida com o teatro Nô, ou seja, o ator tem que ter nascido numa das famílias tradicionais. “Os métodos de atuação do Kabuki são hereditários, e as principais famílias possuem seus próprios segredos artísticos para os papéis em que se especializam”⁷⁹ (Leiter, 2002, p. xxii, tradução nossa). Outra forma seria seu talento para atuação ser visto por algum dos membros do Kabuki e ser adotado pela família. “À medida que um ator aumenta sua habilidade, ele recebe nomes de família de prestígio crescente, sendo o nome mais importante reservado para o ator principal da família, Danjuro na família Ichikawa ou Kikugoro na família Onoe, por exemplo”⁸⁰ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 123, tradução nossa). É quando ele é considerado o ator principal e mestre, qualificado na arte da sua família, e na maioria das vezes ele é presenteado com o nome do seu prestigiado antepassado.

⁷⁷ At each step of an actor's development, there is the dual knowledge that one level of artistic skill has been achieved, with its concomitant satisfaction, and that a yet higher level of attainment lies ahead, stimulating further study and improvement (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 124).

⁷⁸ A young actor's teachers were not only masters of Kabuki acting, they were likely to be his relatives as well, normally including his father. The young actor's advancement depended upon how well he learned the family *kata* and how well he performed them. Hence there was great pressure on him to preserve exactly his family's traditional acting *kata*.

When a young actor was to act a role for the first time, he was taught how to do the role in its entirety. Instruction was not a right of the pupil. It was a privilege. As a rule, only one actor in each generation of an acting family was taught a role. He observed minutely every nuance of the *kata* for that role and he practiced assiduously under his teacher's direction. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 123)

⁷⁹ Kabuki acting methods are hereditary, and the major families possess their own artistic secrets for the roles in which they specialize. (Leiter, 2002, p. xxii)

⁸⁰ As an actor increases in skill, he is awarded family names of increasing prestige, the most important name being reserved for the family's leading actor, Danjuro in the Ichikawa family or Kikugoro in the Onoe family, for example. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 123)

A partir de sua posição central no Kabuki, os atores virtuosos criaram um rico vocabulário de técnicas de atuação que gradualmente se cristalizaram ao longo dos anos em tradições codificadas de atuação. As formas tradicionais de atuação são chamadas de *kata*, literalmente forma, padrão ou modelo. As técnicas vocais e de movimento do ator são os elementos centrais da maioria dos *kata*, mas os elementos de produção, como figurino, maquiagem e efeitos cênicos, são considerados extensões da técnica do ator de Kabuki e também costumam ser discutidos como parte do *kata* de atuação. Alguns *kata* são efêmeros e passam tão rapidamente quanto são criados. Mas outros *kata* de “atuação padronizada” foram polidos e aperfeiçoados ao longo de gerações, e eles formam a base da arte performática do kabuki.⁸¹ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 65, tradução nossa)

Este treinamento físico e vocal é desenvolvido por toda a vida, fazendo com que os atores de Kabuki sejam “(...) extremamente ágeis e capazes de se expressarem através de todas as partes dos seus corpos” (Kusano, 1993, p. 320); observa-se esta mesma técnica na Europa com a *Commedia Dell’Arte*. Apesar de terem treinamentos de dança e acrobacias, os gestos e movimentos dos atores do Kabuki, por este teatro começar na dança, com movimentos indo do extremo ao mais contido, se enquadram “no princípio de economia da ação” (Kusano, 1993, p. 320). Este sistema tradicional continuou por várias gerações através dos séculos, fixando tipos de maquiagem, gestos, vozes, posições etc. (Kusano, 1993), além de serem exigidas acrobacia e dança. São cinco estilos de atuação no Kabuki, o *Danmari* (団菊祭 - pantomima sem palavras, também conhecido por *kurayami* [escuridão]); *Aragoto* (荒事 - maneiras rudes ou linguagem bombástica); *Wagoto* (和事 - estilo de atuação suave e elegante, que envolve humor); *Maruhon* (丸本 [まるほん] literalmente “roteiro completo”; é um estilo de atuação derivado do teatro Bunraku); e *Shosagoto* (所作事 - estilo de dança que abrange três tipos: *mai*, *odori* e *furi*) (Kusano, 1993).

O *Aragoto*, literalmente “maneiras rudes” ou “linguagem bombástica”, (...) foi o magnífico estilo de atuação do Kabuki criado em Edo, pelo inventivo ator, descendente de uma família de samurais, Danjuro Ichikawa I (1660-1704). (Kusano, 1993, p. 322)

⁸¹ From their pivotal position in Kabuki, virtuoso actors created a rich vocabulary of acting techniques that gradually crystallized over the years into codified traditions of performance. The traditional ways of performing are called *kata*, literally form, pattern, or model. The actor's vocal and movement techniques are the central elements of most *kata*, but production elements such as costuming, makeup, and scenic effects are thought of as extensions of the Kabuki actor's technique, and they too are usually discussed as part of the *kata* of act-ing. Some *kata* are ephemeral and pass as quickly as they are created. But other *kata* of "patterned acting" have been polished and perfected over generations, and these form the foundation of Kabuki performing art. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 65)

Figura 17: Ator Ichikawa Danjuro VIII.

Fonte: Kunisada.⁸²

Neste estudo, observaremos a categoria específica do *aragoto*, o drama do homem forte, que apresenta um herói sobre-humano, caracterizado por uma pesada maquiagem e pelo discurso melodramático. Como um dos cinco estilos de atuação, o *aragoto*, literalmente “maneiras rudes” ou “linguagem bombástica”, foi o magnífico estilo de atuação do Kabuki criado em Edo (Tóquio, nos dias atuais) na Era Genroku (1688-1703), pelo inventivo ator, descendente de uma família de samurais, Ichikawa Danjuro I (1660-1704). Sua atuação era masculina, viril, um modo antinatural de atuação, com movimentos de artes marciais que mais parecem um balé coreográfico de corpos e espadas com acompanhamento musical, além das acrobacias, saltos e cambalhotas em cenas, tanto grupais quanto de um único ator, que eram para lendas heroicas, reverberando o espírito militar e a luta marcial com feitos sobre-humanos. Suas roupas, maquilagem e perucas, todas as suas características, são exageradas. São três formas de atuação neste estilo: *tachimawari* (立ち回り [たちまわり]); *roppo* (六方) e *mie* (見得 [みえ]). Como estamos estudando apenas o *mie*, essas duas outras formas não serão falas

⁸² Kunisada, Utagawa. **Ichikawa Danjuro VIII, Shibaraku** (八代目市川團十郎暫花道にてつらねの図). Disponível em: < <https://www.arc.ritsumei.ac.jp/archive01/theater/html/200412ebizo/image/21.jpg> >. Acesso em: 31 jan. 2025.

aqui. O *mie*⁸³ (見得 [みえ] - pose estática com olhar fixo) se trata da técnica na qual o ator congela os movimentos e olha fixamente para a plateia, gerando um clímax.

Figura 18: Estilo *Aragoto* do Kabuki Theatre.



Fonte: Overview.⁸⁴

O *mie* não é só uma expressão corporal, o congelamento dos movimentos num momento de grande expressão no estilo *aragoto*, mas toda uma construção que envolve maquilagem, roupas, música, dança e interpretação. É na maquilagem que a feição do rosto ganha uma linguagem rude, bizarra e extravagante; quando o ator faz o *mie*, é “utilizado o *kumadori* (隈取 – kuma, sombras; dori, sombrear)” (Kusano, 1993, p. 250). A maquilagem não é só feita no rosto, mas também, algumas vezes, nos braços e pernas. É composta por linhas simples e grossas nas cores vermelha, azul e marrom, seguindo atentamente a anatomia do corpo humano e destacando de forma exagerada as linhas dos ossos e do músculo do ator. A base ou fundo do rosto são pintados de branco ou vermelho, dependendo de qual expressão o ator quer passar

⁸³ Kabuki In Depth. **What Is a Mie Pose?** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eHS311F-US4>>. Acesso: 02 fev. 2025

⁸⁴ Overview. **Kabuki Theatre**. Disponível em: <<https://kabuki-theatre.weebly.com/overview.html>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

para o público. Para realçar nariz, ao redor dos olhos, refazendo as sobrancelhas mais vigorosas e a boca para dar uma expressão carrancuda, aplicam-se traços de cor preta. O corpo todo, na sua origem, era pintado com linhas pretas e vermelhas, com a base branca, igual ao rosto. Atualmente, os atores “vestem o *meriyasu*, uma fina malha aderente ao corpo, que já vem com as linhas adequadamente pintadas” (Kusano, 1993, p. 252). Não se sabe a origem da maquilagem *kumadori*. “Acredita-se que foi criada no fim do século XVII por Ichikawa Danjuro I, que teria se inspirado diretamente na maquilagem *lien p’a*, usados pelos atores da Ópera de Pequim e que realmente apresenta grandes semelhanças com a maquilagem *kumadori*” (Kusano, 1993, p. 251).

Figura 19: *Kumadori*.



Fonte: Ayvazyan.⁸⁵

Na música, a utilização das batidas das matracas para expressar a pose *mie* pode se dar de forma crescente acelerada, com grandes intervalos até o clímax. Na dança, temos como exemplo a adaptação da peça do teatro Nô chamada *Dojoji*, que na versão do Kabuki tem o nome trocado para *A moça vestida esplendidamente no Templo Dojo*. Quase no final da peça, Kusano descreve a utilização do *mie*:

⁸⁵ Ayvazyan, Anna. A Complete Guide to Kabuki Theater. **Sakuraco**. Disponível em: <<https://sakura.co/blog/a-complete-guide-to-kabuki-theater>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

A princesa Kiyô enverga novamente o quimono vermelho de uma *shirabyôshi*, salta sobre o sino e finalmente mostra a sua verdadeira natureza de demônio-réptil, despindo sutilmente o quimono vermelho, como se descascasse a fina pele de uma serpente, mostrando-se toda de branco, cabeleira enorme e rosto coberto por linhas estilizadas. Os movimentos até então elegantes de um ser humano transmutam-se subitamente nos movimentos ásperos de um réptil, lançando a pose final *mie*, em forma de uma serpente enrodilhada no topo do grande sino, como se a abraçar o amado, mas acabando, na realidade, por sufocá-lo com o calor de sua paixão. Esta dança expressa, de vários modos, a paixão de uma bela jovem, todo o seu sentimento de alegria pelo conhecimento do amor, transfigurando-se ao ser desprezada, em ódio e fúria, sob a forma de uma serpente vingativa. (Kusano, 1993, p. 312-313)

A descrição da cena final do demônio-réptil, que fica estático e com olhar fixo, como se abraçasse o amado, é o clímax da peça, demonstrando uma forma de *mie*. Percebemos que o corpo do ator tonifica e vemos uma tensão corporal acentuada. A variação da intensidade será de acordo com o tipo de *mie* que está sendo apresentado. “(...) ora num crescendo acelerado, ora espaçadamente, a grandes intervalos, até atingir o clímax que, nas poses *mie*, é sempre expresso por uma única e aguda batida das matracas” (Kusano, 1993, p. 272). Para James Brandon, o mais importante *kata* é o *mie*, sendo que existe um padrão básico do qual o ator modifica o movimento, a intensidade e o tempo conforme sua atuação (Brandon; Malm; Shively, 1978). E como se daria o *mie* nas peças do estilo *aragoto*? Quando a peça vai adquirindo movimentos de intensidade rítmica cada vez maiores para sublinhar os sentimentos de emoção e excitação de formas exageradas através do diálogo entre os personagens até o ator fazer uma pausa momentânea, cria-se “um verdadeiro ponto de exclamação visual” (Kusano, 1993, p. 324).

Por alguns segundos, o ator congela todos os movimentos do seu corpo numa pose estática, rígida, como se fosse uma estátua, inserindo grande força nos braços e pernas estendidos. A contorção violenta dos músculos faciais retesados, com os cantos da boca para baixo, acentuados pela maquilagem, produz uma expressão carrancuda, que assusta e intimida o agressor. No conjunto, a tensão estilizada do corpo como um todo, tendo como foco os olhos, a última parte do corpo a se congelar, arregalados, cruzados, fixos numa única direção (*nirami*), resulta num olhar irado, intenso, marcante. Danjuro introduz o *nirami* no teatro Kabuki, como um encantamento contra os maus espíritos. Às vezes, inesperadamente, o ator mostra a língua, toda pintada de vermelho berrante, criando um efeito inusitado. Em seguida, rola a cabeça em movimentos circulares cada vez mais acelerados (*senkai*) e então, com um gesto brusco da cabeça, congela-se numa pose vigorosa e escultural. Quando inicia os movimentos circulares pelo lado esquerdo, termina com a cabeça pendendo no lado direito, e vice-versa. (Kusano, 1993, p. 324)

Existem vários tipos de *mie* que podem ser utilizados na mesma peça pelo ator de forma individual. Como os *mie* na peça do Kabuki *A Lista de Assinatura*, descrita por Brandon como exemplo da utilização de múltiplos *mie*: “A peça tem cerca de setenta minutos de duração e contém oito *mie*. (...) Os *mie* marcam os oito pontos altos emocionais da peça, e não podemos mais imaginar *A Lista de Assinatura* sem esses clímaxes visuais (...)”⁸⁶ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 85, tradução nossa). No entanto, temos *mie* que são utilizados por vários atores numa cena só da peça, podendo ser realizados por dois ou mais atores. Brandon descreve um dos *mie*, chamado *hippari*, que é utilizado em uma cena específica com vários atores no palco ao mesmo tempo, cujas personagens, num momento clímax desse conflito generalizado, realizam cada uma um respectivo *mie*. “(...) É impressionante ver de oito a dez atores principais e trinta ou mais atores coadjuvantes executarem simultaneamente o *mie* apropriado para seus próprios personagens, e então posarem em um quadro brilhante quando a cortina se fecha diante deles”⁸⁷ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p.86, tradução nossa).

(...) Para executar o *mie*, o ator “se enrola” com braços e pernas, move a cabeça em um movimento circular e, em seguida, com um estalo da cabeça, congela em uma pose dinâmica. (...) o *mie* interrompe momentaneamente a ação da peça e intensifica sua emoção. O *mie* é mantido por vários segundos (quanto melhor for o ator, mais tempo poderá ser mantido), depois é gradualmente relaxado e a peça continua. Esse padrão básico de movimento varia consideravelmente para se adequar a diferentes tipos de cenas. Por exemplo, os movimentos da cabeça podem ser verticais ou circulares, ou os pés podem estar espalhados ou juntos. O ator pode falar enquanto executa um *mie*; entretanto, é um princípio geral da atuação Kabuki mover-se e falar sequencialmente e não simultaneamente. Portanto, é mais comum que o ator fale antes e depois do *mie* do que durante seu movimento. Os *mie* mais fortes são acompanhados pelo som de palmas de madeira (...); os *mie* mais suaves são executados em silêncio, sem diálogo, música ou efeitos sonoros.⁸⁸ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p.84-85, tradução nossa)

⁸⁶ It runs about seventy minutes playing time and contains eight *mie*. (...) The *mie* mark the eight, emotional high points of the play, and we can no more imagine The Subscription List without these visual climaxes (...). (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 85)

⁸⁷ (...) It is an impressive sight to see eight to ten principal actors and thirty or more supporting actors simultaneously perform *mie* appropriate to their own characters and then pose in brilliant tableau as the curtain is run closed before them. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 86)

⁸⁸ (...) To perform *mie*, an actor “winds up” with arms and legs, moves his head in a circular motion, then with a snap of the head, freezes into a dynamic pose. (...) *mie* momentarily halts the action of the play and intensifies its emotion. *Mie* is held for several seconds (the better the actor, the longer it can be held), then is gradually relaxed, and the play continues. This basic pattern of movement will be varied considerably to suit different types of scenes. For example, head movements may be vertical or circular or feet may be spread or together. The actor may speak while executing a *mie*; however, it is a general principle of Kabuki acting to move and to speak sequentially rather than simultaneously. Thus, it is more usual for the actor to speak before and after a *mie* rather than during its movement. The strongest *mie* are accompanied by the sound of wooden clappers (...); softer *mie* are performed in silence, without dialogue, music, or sound effects. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 84-85)

Figura 20: Teatro Kabuki, *mie hippari*.



Fonte: Motomura.⁸⁹

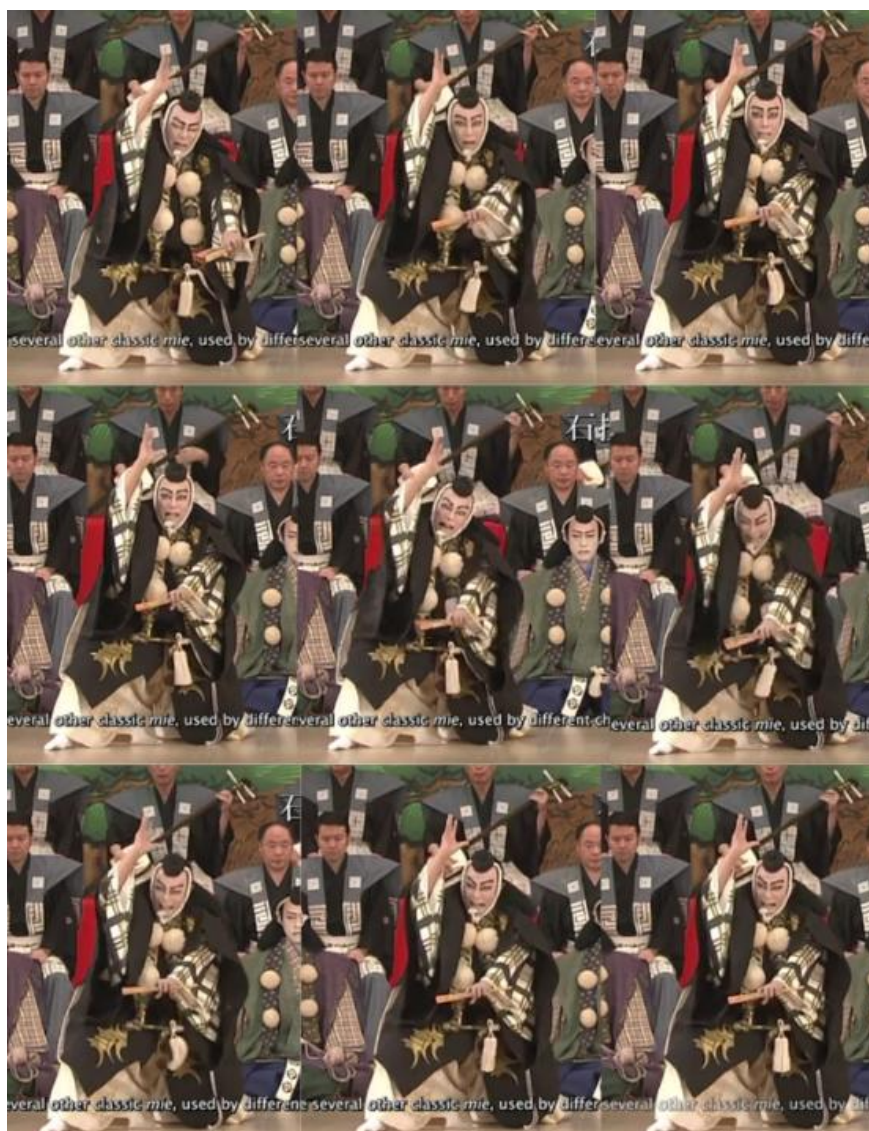
Kabuki é um mundo teatral das formas em movimento. E não estamos falando das mudanças que ocorrem apenas com os atores nas peças, mas do teatro em si. Um palco que se movimenta a partir das necessidades da construção teatral. E, portanto, verificamos uma mudança no espaço, no tempo e na ação, encantando os espectadores; “o Kabuki, teatro de ação, é *nishikiê* (‘gravuras multicoloridas’) em movimento” (Kusano, 1993, p. 349). Nesse sentido, todos os estilos têm uma técnica empregada chamada *shômen*, que seria atuação frontal e transforma toda a encenação em vários quadros de fotografia, como se o espectador desenrolasse um rolo de filmes de fotos ou visse algo bem parecido com uma montagem cinematográfica; cada quadro, nas suas atuações estáticas, chegaria ao próximo progressivamente, até encerrar “com uma cena que se componha um quadro de beleza formal equilibrada” (Kusano, 1993, p. 340).

Dentre os vários estilos de *mie*, iremos selecionar o “*ishinage mie*” (石投げの見得 - significa a pose de arremesso de pedras ou lançando a pedra), em que “o ator executa uma pose *mie* como se tivesse acabado de lançar uma pedra: a mão direita levantada acima da cabeça, com os dedos abertos e retesados, e a mão esquerda segurando um leque” (Kusano, 1993, p. 325). Este *mie* aparece em várias peças no teatro Kabuki e será objeto de estudo mais para a

⁸⁹ Motomura, Sayaka. Guide to Discovering Kabuki and Enjoying Its Performance: Experience Japan’s Traditional Performing Art. **Good Luck Trip**. Disponível em: <<https://www.gltjp.com/en/article/item/20707>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

frente, pela sua semelhança com um dos *études* da Biomecânica, do encenador e pedagogo russo Vsevolod Meyerhold.

Figura 21: Sequências de fotos do *mie* do Kabuki, o *ishinage mie* (lançando a pedra).



Fonte: Kabuki In Depth.⁹⁰

É importante ressaltar que o Kabuki trazido por este estudo é um recorte desse teatro, e seria uma heresia da nossa parte não fazer o delineamento, porque este teatro não tem um único estilo, por isso é tão difícil descrever sua atuação, e não somos nós que escrevemos isso, mas uma série de respeitados pesquisadores do Kabuki, como James Brandon. Quando generalizamos não só o Kabuki, mas outras formas teatrais, perdemos o que há de mais importante naquele teatro, caímos no clichê e, conseqüentemente, construímos uma informação

⁹⁰ Kabuki In Depth. **What Is a Mie Pose?** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eHS311F-US4&t=26s>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

superficial que viraliza e se torna desinformação. É assim que se reconhece a importância da singularidade na pesquisa, principalmente desses teatros, dos quais é difícil encontrar conteúdo, sendo que há certa névoa de segredo envolvendo seu conhecimento mais profundo. Esse teatro tem vários estilos de atuação em diversos níveis:

cinco estilos históricos amplos, para complicar ainda mais variações de *katas* associadas a atores individuais. Brandon, identifica pelo menos cinco estilos históricos gerais: “pantomima; um estilo vigoroso e bravura; um estilo suave, quase feminino; um estilo baseado em técnicas de desempenho do teatro de marionetes; e um estilo de dança que incorpora três tipos diferentes de dança.”⁹¹ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 122, tradução nossa).

Além disso, há várias técnicas básicas de atuação que são usadas de forma independente pelos estilos, como “*mie, roppo, kata* de luta, trocas de figurino, atuação sete-três, padrões *tsuke* e assim por diante”⁹² (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 122, tradução nossa). E cada ator principal, que vem de uma família tradicional, de forma individual pode fazer variações com os *katas* de atuação profissional. “Se quisermos descrever o estilo de atuação de uma peça em detalhes, todos os três níveis de *kata* devem estar envolvidos”⁹³ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 122, tradução nossa). No entanto, não é tão fácil modificar um *kata*, porque o Kabuki, como o Nô, limita e tem fortes resistências para o surgimento de novos *katas*, mesmo com membros das suas famílias. Nesses teatros, apesar da aversão à mudança nos *katas*, ela não será negada se o ator, dependendo do seu grau, fizer essa tensão saudável, como James Brandon descreve: “(...) Gunji Masakatsu diz sobre o Kabuki, ‘o *kata* existe por meio da recriação, o aluno encarnando a arte do mestre e o mestre vivendo novamente na arte do aluno’. (...) Há um consenso unânime de que a criação de beleza é o principal objetivo do Kabuki”⁹⁴ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 125, tradução nossa). A recriação seria uma ondulação feita pelo artista num oceano estruturado dos teatros tradicionais, no qual ocorrerá um fluxo amplo de onda da arte do ator que manterá o Kabuki uma arte viva.

O processo de transmissão do *kata* de geração em geração é essencial para a arte Kabuki. E ele pode ser interpretado de várias maneiras. Do ponto de vista

⁹¹ Pantomime; a vigorous, bravura style; a soft, almost feminine style; a style based on performance techniques of the puppet theater; and a dance style incorporating three different dance strains. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 122)

⁹² *Mie, roppo*, fighting *kata*, costume changes, seven-three acting, *tsuke* patterns, and so on. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 122)

⁹³ If we want to describe the acting style of a play in detail, all three levels of *kata* must be involved. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 122)

⁹⁴ (...) Gunji Masakatsu says of Kabuki, “*kata* exists through recreation, the pupil incarnating the art of the master and the master living again in the art of the pupil.” (...) There is unanimous agreement that the creation of beauty is the principal aim of kabuki. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 125)

do ator individual, o aprendizado e a execução de *kata* estão intimamente relacionados à busca de identidade do ator. O ator precisa criar novos *kata* para afirmar sua individualidade, mas isso é contrário ao seu respeito pelos *kata* tradicionais. As duas forças tendem a se controlar mutuamente, o que faz com que, no trabalho do ator, nem a novidade desregulada, aplaudida por alguns segmentos do público, nem a adesão servil à tradição, recompensada pelos mais velhos da família, se tornem dominantes. Eles são equilibrados em um estado de tensão saudável. O equilíbrio será diferente para cada ator - alguns se inclinam para novas ideias e outros para formas estabelecidas e de acordo com as circunstâncias, mas ele sempre foi mantido. Enquanto os atores puderem continuar a criar dentro da estrutura do *kata* tradicional, o Kabuki continuará sendo a arte teatral viva que é hoje.⁹⁵ (Brandon; Malm; Shively, 1978, p.124, tradução nossa)

Figura 22: *Ishinage mie* (lançando a pedra).



Fonte: Kabuki In Depth.⁹⁶

⁹⁵ The process of passing on *kata* from generation to generation is essential to Kabuki art. And it may be given several interpretations. From the point of view of the individual actor, learning and performing *kata* are intimately related to the actor's search for identity. The actor needs to create new *kata* in order to assert his individuality, yet this runs counter to his respect for traditional *kata*. The two forces tend to check each other, with the result that in the actor's work neither unregulated newness, applauded by some segments of the audience, nor slavish adherence to tradition, rewarded by family elders, becomes dominant. They are balanced in a state of healthy tension. The balance will differ for each actor some inclining toward new ideas and some toward established forms and according to circumstances, but it has always been maintained. As long as actors can continue to create within the framework of traditional *kata*, Kabuki will remain the living theater art that it is today. (Brandon; Malm; Shively, 1978, p. 124)

⁹⁶ Kabuki In Depth. **What Is a Mie Pose?** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eHS311F-US4&t=26s>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

1.7 Vsévolod Meyerhold – o encenador-pedagogo que transcreveu mundos para o teatro

Figura 23: Vsévolod Meyerhold.



Fonte: Monoskop.⁹⁷

Vsévolod Meyerhold⁹⁸ (em russo, Всеволод Мейерхольд), nascido em Penza, na Rússia, era descendente de russos-alemães. Foi um ator, dramaturgo e diretor russo-soviético. Ele iniciou seus estudos no Instituto Dramático de Moscou, onde conheceu Vladímir Nemiróvich-Dântchenko. Em 1898, Dântchenko convidou Meyerhold para participar do Teatro de Arte de Moscou (TAM), onde permaneceu até 1905. Em seguida, foi convidado a dirigir a atriz Vera Komissarhevskaya em São Petersburgo, trabalhando com ela até 1907. De 1908 a 1918, Meyerhold trabalhou em grandes teatros, como o Teatro Imperial de São Petersburgo. Após a Revolução Russa de 1917, que estabeleceu a

⁹⁷ Monoskop. **Meyerhold reads Chekhovs The Seagull in 1898.** Disponível em: <https://monoskop.org/Vsevolod_Meyerhold#/media/File:Meyerhold_reads_Chekhovs_The_Seagull_in_1898.jpg>. Acesso em: 02 fev. 2025.

⁹⁸ O nome de Vsévolod Meyerhold aparece como Vsevolod Meierhold em algumas citações. Pesquisadores como Beatrice Picon-Vallin, Maria Thais de Lima Santos, entre outros, que, em suas pesquisas, traduzem o sobrenome dele com “i” e mantemos dessa maneira. No entanto, outros pesquisadores, como Min Tian e Edward Braun, traduzem com “y” e também deixamos da forma original nas citações. No corpo do texto, preferimos manter uma uniformidade e elegemos: Vsevolod Meyerhold.

União Soviética, o diretor mudou-se para Moscou, foi nomeado responsável pela divisão teatral do Comissariado do Povo para a Educação até 1921. O desenvolvimento da Biomecânica ocorreu após a Revolução Russa, mas foi nos anos seguintes que esse treinamento para atores ganhou grande repercussão. Em 1922, Meyerhold fundou uma companhia de teatro experimental. Em 1938, seu teatro foi fechado e Constantin Stanislavski o convidou para trabalhar com ele em um pequeno teatro de ópera. Infelizmente, Stanislavski morreu no mesmo ano, e a vida e a segurança de Meyerhold se tornaram extremamente difíceis. Em 1939, ele foi preso e acusado de atividades políticas antigovernamentais, e em 1940, foi executado pela ditadura stalinista.

Vamos fazer um delineamento sobre a pesquisa teatral de Meyerhold estudando a Biomecânica, mais especificamente os *études*, até chegarmos ao *étude* “jogando a pedra”, do qual faremos um estudo comparativo com o *ishinage mie* do Kabuki. Por isso, não iremos nos aprofundar em certos estudos meyerholdianos que podem atravessar esta pesquisa e que têm uma bibliografia extensa e profunda sobre os temas. Outra questão importante é que Meyerhold, ao longo de sua vida profissional, foi um artista em constante busca pelo aperfeiçoamento como pesquisador, ator e pedagogo-encenador. Portanto, deve-se ter cuidado com o período específico que será estudado de sua obra, pois seu pensamento pode ter mudado significativamente ao longo do tempo

Para começarmos, precisamos entender por que Meyerhold é tratado como encenador-pedagogo por muitos estudiosos, apesar de ter oscilado ao longo da vida entre a encenação e a pedagogia, por vezes refletindo um dualismo entre a pedagogia teatral e a direção-produção artística. Quando era privado do ambiente educacional, “ele propunha a ideia de arte nova na prática do encenador, e isso não significava uma recusa à pedagogia. Meyerhold considerava o processo de ensaios como pedagógicos” (Santos, 2009, p. 73). E pensava em um teatro-escola no qual o ator deveria aprender sua arte através do próprio fazer teatral, “(...) como um instrumento de formação do ator, como um instrumento de formação do ator, como uma prática que se orientava a partir de pressupostos artísticos predeterminados e aos quais o ator devia se submeter” (Santos, 2009, p. 74). Por outro lado, quando pensamos no encenador, constatamos vários espetáculos construídos através de um sistema de representação próprio, de procedimentos técnicos específicos em conjunto com uma metodologia pedagógica teatral de encenação, que seria vinculada à elaboração da relação ator-personagem. Resumindo, “uma metodologia pedagógica em que a encenação era ‘o próprio local de aparecimento do sentido da obra teatral’, e o espectador só tinha ‘acesso à peça por intermédio desta leitura do encenador’” (Santos, 2009, p. 73).

E se compreendemos a pedagogia como um conjunto de doutrinas, princípios e métodos de educação e instrução que tendem a um objetivo prático podemos identificar a cena meierholdiana como um meio de educar, tanto aquele que fazia como aquele que assistia, pois “pedagogia teatral, mais que todas as outras pedagogias, requer a troca, a pesquisa, a experiência comum, ao ensinar e ao ensinado, ao mestre e ao aluno”. (Santos, 2009, p. 73)

Meyerhold percorreu antigas formas de teatro, encontrando a *Commedia Dell'Arte*, o teatro de feira (ou *balagan*) e o teatro japonês, a partir do qual realizou pesquisas sistemáticas de muitas obras do Kabuki e do Nô. Essas formas o inspiraram na construção de uma cena poética com uma estética libertada do realismo, restabelecendo a teatralidade através da convenção teatral. “(...) O problema da convenção teatral estará no centro de suas reflexões. Todos os seus esforços consistirão em resolver a contradição entre a natureza convencional do teatro e a exigência da verdade, ponto levantado por Tchêkhov” (Abensour, 2011, p. 92). E, ao explorar formas teatrais antigas, “trata-se de uma ideia que seduz cada vez mais Meierhold: é preciso retornar ao passado para reencontrar as raízes da modernidade (...)” (Abensour, 2011, p. 227). Essa exploração se transformará em um processo de criação de instrumentos de investigação para a pedagogia teatral e em matéria para o estudo teórico-prático.

Realiza uma série de experiências com o espaço teatral, do qual depende, estreitamente a atuação, e a audácia dessas experiências será alimentada pelo estudo erudito das tradições teatrais europeias e extraeuropeias com as quais ele reivindica seus elos, mas que ele absolutamente não copia. Por trás de suas inovações mais radicais, sempre se poderá sentir a vitalidade de tradições teatrais ou plásticas próximas ou distantes, reinterpretadas. (Picon-Vallin, 2013, p. 25)

Ao longo do seu caminho artístico, Meyerhold, em diversas oportunidades, colocava elementos japoneses nas suas encenações, como no teatro experimental em Poltava em 1906, numa cena em que os atores estavam ensaiando, e ele escreveu que “(...) as cores dos figurinos devem ser assim significativas como no teatro japonês” (Abensour, 2011, p. 137). Na companhia do Novo Drama, encenando a peça *Barraca de Feira*, de Aleksandr Blok, ele detalhou para sua mulher o esboço, que continha um elemento bem clichê, o qual Meyerhold utilizaria em outras encenações: “(...) Sem-cenografia, mas com biombos à moda japonesa” (Abensour, 2011, p. 204). E em outra peça da mesma companhia, ele utilizou o caminho das flores, que também utilizou em outras obras (Abensour, 2011; Santos, 2009; Picon-Vallin, 2013). Outra utilização dos teatros japoneses eram os ajudantes de cena vestidos de preto, como os *kokens*, *kurogos* ou *kurombo* (Abensour, 2011; Santos, 2009; Picon-Vallin, 2013; Braun, 1988; Meyerhold; 2012; Тучинская, 2018). Em 1914, o estúdio de Meyerhold apresentou duas

peças de Aleksandr Blok, sendo que na peça *A Desconhecida* ele utilizou “seis mulheres-*kurombo*” (Picon-Vallin, 2013, p. 82). É interessante a descrição da Béatrice Picon-Vallin, porque as atrizes foram proibidas de atuar nos palcos japoneses desde a Era Tokugawa (1603-1868), e mesmo no início do século XX ainda era difícil encontrar alguma atriz no teatro tradicional japonês. Fica uma incógnita a respeito da utilização de atrizes como *kurombo*, se Meyerhold, através das suas leituras sobre os teatros japoneses, sabia que as mulheres eram ainda invisibilizadas nesses teatros e por isso resolveu colocá-las como uma forma de chamar a atenção – uma espécie de protesto – ou se, porque tinha visto e ouvido falar de Hanako e Sadayakko, atrizes do teatro Kabuki não oficial, tivera a ideia de colocar mulheres-*kurombo*. Em 1924, a peça *A floresta*, de Alexander Ostrovsky, teve o trabalho biomecânico, que colocou em movimento diferentes partes do corpo do ator Igor Ilínski numa relação de causa-efeito além da sua concentração no jogo de atuação com a plateia: tal jogo consistia em conduzi-la através da concentração de todas as suas forças em cada parte do seu corpo, principalmente em um olhar. A inspiração é também oriental: “Tudo trabalha em ordem de sucessão: quando os olhos atuam, o corpo todo se cala. É assim que trabalham os mestres japoneses. É assim que trabalha Ilínski”, escrevera Serguêi Iutkévitch” (Picon-Vallin, 2013, p. 252-253). Podemos observar que Iutkévitch descreve movimentos desenvolvidos por atores do Kabuki, guardadas as diferenças, e Ilínski, na parte descrita acima, atuava como se fosse um ator do teatro japonês. Na parte que fala sobre os olhos atuando e o corpo imóvel, podemos utilizar a analogia de que estaria descrevendo um *mie* do teatro Kabuki.

No seu estúdio-laboratório da rua Borondiskaia, onde Meyerhold começou a dar aula em 1915, havia sinais de influência oriental nos uniformes que os alunos utilizavam nos treinamentos, além de frequentes citações nas aulas, feitas por Meyerhold, de obras literárias e poéticas, como *haikai*, e de artistas japoneses, como o dramaturgo japonês Monzeamon Chikamatsu. O diretor russo objetivava que o ator formado pelo estúdio tivesse uma capacidade corporal similar à de um ator japonês, que tinha habilidades acrobáticas e de dançarino (Santos, 2009). Além dessas habilidades, “Meierhold situa o jogo grotesco⁹⁹ no ponto de interseção de uma dupla referência: exótica e refinada, por um lado – os atores japoneses e seu gestual

⁹⁹ De forma resumida, para Meyerhold, “o grotesco não é algo de misterioso, é simplesmente um estilo cênico que joga com contradições agudas e produz um deslocamento constante dos planos de percepção” (Picon-Vallin, 2013, p. 28). Complementamos com o registro de uma fala de Eisenstein, em uma palestra no Instituto Estatal Superior de Cinema (VGIK) na Rússia em 1935. Ele foi questionado por um participante como ele definiria o grotesco. O início da sua fala foi a seguinte: “Por favor, sem definições. Para formular o que é o grotesco eu precisaria de no mínimo uns quatro volumes impressos. O que é importante para mim é que vocês sintam e entendam a especificidade e a peculiaridade do grotesco. (...)” (Meyerhold, 2012, p. 268). Não vamos no aprofundar sobre o grotesco, que possui uma bibliografia extensa, com obras específicas e autores importantes, como Mikhail Bakhtin.

aparentando à dança –, popular, por outro – os *clowns* excêntricos” (Picon-Vallin, 2013, p. 28). Maria Thais de Lima Santos, que se deparou com escritos iniciais dispersos sobre o teatro tradicional japonês, descreve que na “(...) palestra do período de 1916/1917 estavam previstos temas específicos, tais como (...) Princípios de Representação no Teatro Japonês e Chinês. Evidencia-se, assim, uma aproximação cada vez maior entre a prática meierholdiana e o teatro do Oriente” (Santos, 2009, p. 141).

Do rigoroso sistema da escola oriental no qual o ator, partindo do treino constante, aprende o ofício, identificamos procedimentos similares: o uso do cronômetro como um regulador do tempo cênico - em uma adaptação da medida do tempo por meio das batidas, presente em todo o teatro do Oriente; a manipulação dos objetos, lembrando a maestria dos atores chineses e japoneses que conseguiam extrair uma ampla gama de imagens provenientes de um único adereço; e, principalmente, a frase rítmica como modelo na composição do movimento. Como o ator oriental, o ator meierholdiano devia traçar o seu desenho no espaço graficamente, dividindo-o em pequenas unidades rítmicas. (Santos, 2009, p. 141)

Para entender ainda mais sobre os *études*, ou estudo que “pode ser definido como uma improvisação dentro de uma estrutura da Biomecânica” (Santos, 2009, p. 148), vale mencionar que os estudos eram elaborados como *canovaccios* e/ou *lazzis*¹⁰⁰ da *Commedia Dell’Arte*. No entanto, outras formas teatrais antigas foram utilizadas na construção dos estudos da Biomecânica. Meyerhold utilizava improvisações e roteiros bem estruturados e calculados, de forma similar à encenação dos atores da *Commedia*. Essas improvisações também tinham acrobacias, malabarismo, alguns movimentos de artes marciais e corporais retirados do cotidiano, os quais eram estudados e decupados para uma linguagem teatral expressiva, sendo traduzidos em *études* que também poderiam se transformar em pantomima. Para Meyerhold, a pantomima

(...) traduzia em movimentos todas as nuances de um diálogo sentimental. (...) A corrente subterrânea passava pela música tanto quanto pelo desenho totalmente exterior de nossos movimentos. (...) O diálogo mudo tornava-se mais intenso para transformar-se às vezes em um esboço de dança imediatamente interrompida, que dava lugar mais uma vez ao diálogo. (Abensour, 2011, p. 267)

Com esses movimentos, os atores também desenvolviam a expertise com objetos de cena e/ou do cotidiano. “A manipulação de objetos reais era, com frequência, substituída por objetos imaginários, o que ampliava a exigência de expressividade e precisão do movimento”

¹⁰⁰ *Canovaccio* seria um roteiro da peça baseada nas máscaras da *Commedia Dell’Arte* que poderia ser aberto e cheio de improvisações. E os *lazzis* seriam os jogos de cena semi-improvisados, que dariam a oportunidade de o ator triangular ou se relacionar com a plateia.

(Santos, 2009, p. 148). Os atores desenvolviam sua imaginação incorporando o objeto imaginado ou jogando com ele no seu treinamento. “Os objetos implicados no exercício estão ausentes e nascem na imaginação do ator e do espectador no curso do processo do trabalho” (Picon-Vallin, 2013, p. 137). A pesquisadora Beatrice Picon-Vallin descreve o assunto assim:

A temática de certo número desses exercícios provém, como vimos, das situações tradicionais da *Commedia Dell'Arte*, retomadas no circo (bofetadas, pula-sela, salto sobre as costas, palhaço, cavalo), outros do teatro oriental (tiro com arco) ou de situações da vida já teatralizadas (funerais, quadrilhas, mais tardias), outros enfim são exercícios de ginásticas. (...) Todas possuem um caráter lúdico ou teatral fortemente acentuado e se ocupam apenas do desenvolvimento de uma ação: do fazer e não de ser. (Picon-Vallin, 2013, p. 137)

A Biomecânica¹⁰¹ é um jogo cênico, no qual o ator tem que estar em estado de atenção para ter a capacidade de executar a intenção, a realização e a reação. “Uma ferramenta de formação que visa conferir ritmo e flexibilidade nos gestos e nos movimentos do corpo e proporcionar ao ator o domínio do espaço cênico” (Abensour, 2011, p. 394). O ator pode praticar individualmente ou com outros, sempre estudando seu corpo-mente para aperfeiçoá-lo. “A Biomecânica foi projetada como um sistema mais universal para diversos tipos de teatro”¹⁰² (Gordon, 1974, p. 74, tradução nossa). Meyerhold observava que a fórmula de um jogo de atuação não era só corporal, mas também mental. Apesar de ser um jogo com regras rígidas, a Biomecânica não existe como um dado *a priori*, o diretor russo rejeitava qualquer metodologia engessada que poderia criar um automatismo para o ator. “O processo de criação deve ser uma atividade de construção contínua (...) (Abensour, 2011, p. 395). Por isso os jogos deveriam ser criados através de temas cotidianos, além de precisarem ter um caráter lúdico ou teatral incorporado. O intuito é que o ator compreenda toda a mecânica do seu corpo para depois conseguir aperfeiçoá-la, como se fosse um construtor de si mesmo, em um processo de constante metamorfose.

Os estudos eram criados com base em uma ação dramática concreta, retirada de temas ou motivos simples (ou cotidianos), de pequenas histórias de aventuras ou, ainda, de alguma obra literária. A partir do vocabulário técnico, recolhido dos improvisos individuais, e da eleição dos temas, os atores deveriam saber e poder responder às perguntas: o que quero, como devo agir, e o que faço para

¹⁰¹ É importante ressaltar que o estudo sobre a Biomecânica possui pouco material escrito pelo próprio Meyerhold. Existem escritos de alunos e pesquisadores, como constatou o pesquisador brasileiro Diego Moschkovich, que afirma: “há muito pouca coisa escrita pelo próprio Meyerhold sobre a Biomecânica, muito provavelmente pelo fato de que o estado ‘em desenvolvimento constante’ das pesquisas Biomecânicas impedia que se escrevesse algo mais metódico (e menos teórico) sobre sua realização.” (...) (Meyerhold, 2012, p. 255). Por causa disso e da destruição de uma parte considerável dos arquivos de Meyerhold pela URSS, muito do que foi pesquisado provém de pesquisas e relatos de terceiros, e não do próprio Meyerhold.

¹⁰² Biomechanics was designed as a more universal system for many kinds of theatre (Gordon, 1974, p. 74).

isso? O que pretendo do parceiro, o que causou a ele, o que recebo dele, como reajo? Identificamos, nas aulas de Movimento para o palco, uma hierarquia no processo de assimilação dos alunos, e o domínio técnico dos exercícios, como primeira etapa do processo. Era um modo de apreender o seu significado e de capacitar o ator para o improviso. (Santos, 2009, p. 148)

Esses estudos eram um conjunto de movimentos retirados da vida cotidiana e organizados para serem desmontados e remontados, observando todas as articulações e rotações do corpo, preconizando “a liberdade do corpo coexiste com um sistema que coloca na situação de uma boneca mecânica a um homem que se move no espaço” (Picon-Vallin, 2013, p. 143). O diretor russo disciplinava que os atores deveriam treinar até “tornar-se a coisa ela mesma”. Para isso, o corpo do ator era transformado em um “objeto de arte” (Cavalière, 2021) a ser construído pelo próprio ator-artesão, borrando a dualidade animado e inanimado, pois o ator se tornava tanto o artesão quanto o próprio objeto. No entanto, esta modelagem do ator-artesão não era apenas externa, uma vez que Meyerhold pretendia que o ator fosse transformado também interna e intelectualmente. Por exemplo, ele dizia que o ator que treinava a Biomecânica deveria ser um compositor musical, pois seria um meio de despertar a sensibilidade e tomar consciência do ritmo através do corpo, assim como da coordenação dos movimentos.

O fundo musical ajuda-os a construir uma partitura gestual, mas não a submete estritamente a seu desenvolvimento, ele desempenha o mesmo papel de suporte flexível, porém indispensável, que a música escolhida pelo acrobata para a execução de seu número. (Picon-Vallin, 2013, p. 144)

Meyerhold desenvolveu um sistema de treinamento para atores com o objetivo de investigar um conjunto de exercícios que proporcionasse ao ator meyerholdiano uma extrema exatidão e harmonia dos movimentos, além de leveza e mobilidade. O encenador russo preconizou um jogo teatral e uma composição da cena com atores semelhantes aos das marionetes: “O rigor plástico, a precisão do gesto e a artificialidade construída eram, para ele, a liberdade do ator” (Santos, 2009, p. 64). Suas pesquisas se apoiavam em conceitos conflitantes, como vida e mecanismo, concreto e abstrato, seres animados e inanimados. Ele ensinou para seus atores que “O ator deve ser duplo, ao mesmo tempo marionete e ser vivo” (Abensour, 2011, p. 262). Vale lembrar que Vsevolod Meyerhold utilizava uma marionete javanesa, como relembra Eisenstein em seu livro, para mostrar um exercício da Biomecânica que acabara de formular (Eisenstein 1992).

Figura 24: Biomecânica de Meyerhold.



Fonte: Kostusik.¹⁰³

Através das pesquisas para o desenvolvimento de *études* chamados “jogando a pedra ou atirando a pedra”¹⁰⁴ e “tiro com o arco”, no trabalho com estes exercícios, percebemos claramente, em diversos momentos, a pose congelada na sua execução. Os dois *études* podem ser praticados individualmente e foram retirados dos hábitos cotidianos daquela época. A prática do *étude* “tiro com o arco”, praticado por um ator e com objetos imaginários, é descrito por Christopher McCullough a seguir:

Mel Gordon dá um registro mais completo:

O ator se apoia no chão. Ele estende juntamente seus braços e pernas. Levantando seu pé direito, ele vagarosamente desenha um arco imaginário. O ator avança seu ombro esquerdo e leva seu pé direito para trás. Mirando um alvo imaginário, ele transfere o peso de seu pé direito para o esquerdo e novamente para o direito. Ele desenha uma flecha imaginária vindo de um boral imaginário. Muito rapidamente ele dobra seu dorso em direção ao chão. Agora, vagarosamente o ator se estica, mantendo os braços estendidos em uma posição rígida. O braço esquerdo é esticado para frente e o braço direito é jogado de volta para um nível levemente mais baixo. Ele vagarosamente carrega o arco imaginário e o estira para trás. O ator mira, e atira com um grito. Seu corpo imediatamente se contorce como um arco ágil em uma posição de “resposta”. (McCullough, 2003, p. 128)

Depois, temos o desenvolvimento do *étude* “tiro com o arco” para a pantomima “A Caça”. Os *études* não são somente exercícios de treinamento, eles podem ser processos ou

¹⁰³ Kostusik, Rachael. **Meyerhold Biomechanics**. Disponível em: <https://rachaelkostusik.weebly.com/uploads/2/6/8/9/26897116/3702504_orig.jpg>. Acesso em: 01 ago. 2023.

¹⁰⁴ Dante Wiechel. **Meyerhold Étude - Throwing the Stone**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dE0pzqyhd84>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

movimentos artísticos para a cena, como o que ocorreu com várias peças encenadas e dirigidas por Meyerhold. Na primeira etapa de qualquer *étude*, eram desenvolvidos apenas os movimentos e depois as pantomimas, como o exemplo dado, “tiro” para “A Caça”. No entanto, as pantomimas e os *études* eram desenvolvidos com os atores de modo a estarem preparados para a associação da expressão de ideias de textos e/ou a inclusão das palavras em conjunto com os movimentos. “(...) em um segundo momento, com a realização da ação verbal e corporal, o esforço se voltava para pôr de acordo a expressão da palavra e do movimento” (Santos, 2009, p. 160). Como descreve Maria Thais de Lima Santos:

A transição de um estudo para a pantomima exigia a articulação das ações corporais em um contexto mais complexo, ou seja, como recurso de elaboração de um roteiro. A pantomima “A Caça” demonstra o processo de fixação e transformação dos estudos: a prática de manipulação dos objetos imaginários originou o exercício “Atirando o Arco” e derivou uma série de movimentos que, fixados, converteu-se no estudo denominado “A Caça”. O estudo pressupunha um tema, desenvolvido pela ação de um caçador, armado de arco e flecha, que espreitava um pássaro e tentava abatê-lo. Com o passar dos anos, o tema do estudo transformou-se numa pantomima, realizada coletivamente, na qual um grupo de caçadores improvisava por meio de ações previamente fixadas, ao som da Valsa de Mefisto, de Liszt, a série de obstáculos de uma caçada. (Santos, 2009, p. 147).

O *étude* “atirando a pedra”,¹⁰⁵ que é nosso escopo de estudo, é um dos exercícios básicos do treinamento da Biomecânica de Meyerhold. Esses exercícios, que vão do simples ao mais complicado, são segmentados em uma série de ações, tendo cada um começo-meio-fim, e o tempo-ritmo é alternado. Esses *études* têm caráter lúdico e teatral, e o objetivo do ator é despertar a atenção para o seu corpo – coordenação dos movimentos, sem a preocupação de ser algo ou alguma coisa, mas sim realizar a ação. Os objetos nessa fase de treinamento são de propósito imaginário. Em outras fases, podem conter objetos imaginários ou não. Para Meyerhold, dessa forma, tanto o ator quanto o espectador desenvolveriam a imaginação, como, por exemplo, o *étude* “atirando a pedra”, em que a pedra é um objeto imaginário com o qual o ator irá fazer todo o movimento de lançamento, e o espectador, ao assistir, deverá despertar sua imaginação para ver o ator jogando a pedra. Este *étude*, além de desenvolver a imaginação, é um “exemplo de um ciclo de atuação complexo com várias preparações, ações, reações e pausas. Desenvolvimento de movimentos curvos livres e equilíbrio. Uso dos braços e ombros para estabelecer o centro de gravidade durante o movimento. Exercício de excitabilidade reflexa

¹⁰⁵ Escuela de Teatro Uahc. **Estudio de Biomecánica. Genadi Bogdanov.** *Étude* da Biomecânica “atirando a pedra” realizado pelo ator Genadi Bogdanov. Disponível em: <<https://youtu.be/IECKZkLeYO8?si=1YuARndcx3nIytWh>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

ao estímulo sonoro'.¹⁰⁶ (Gordon, 1974, p. 82, tradução nossa) Descrição detalhada do *étude* “atirando a pedra” por Mel Gordon:

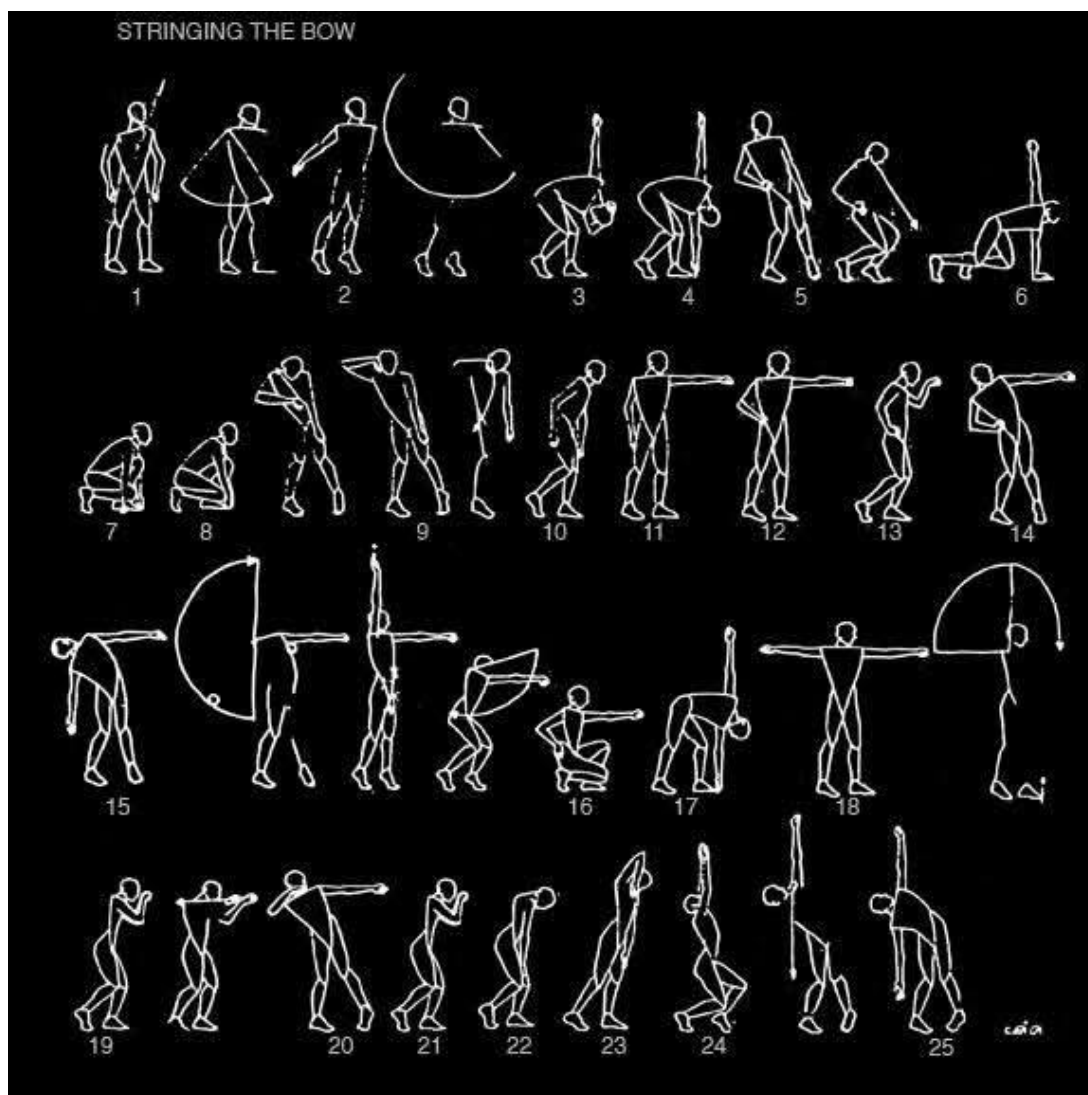
Atirando a pedra: (a) O ator executa um *dáctilo*¹⁰⁷. (b) Em seguida, ele salta, vira-se para a direita e aterrissa com o pé esquerdo à frente. Seus joelhos estão dobrados com a mão direita na frente e a esquerda atrás. (c) O ator corre. (d) Ele salta novamente, aterrissando com o pé esquerdo e o ombro esquerdo para frente. (e) Ele endireita seu corpo. Os dois braços ficam soltos e são perfeitamente simétricos um em relação ao outro. (f) Ele se levanta sobre os dedos dos pés e depois cai sobre o joelho direito. Seu corpo é balançado para frente e para trás. (g) Pegando uma pedra imaginária com a mão direita, o ator se levanta, balança o braço direito em um arco largo para a esquerda, para a frente e para trás, atrás do corpo, onde ele fica pendurado. Seu ombro esquerdo está alto, o direito está baixo, com a mão direita na altura do joelho. Os joelhos estão ligeiramente flexionados. (h) Ele dá um passo para trás. (i) Com a pedra imaginária ainda segurada em sua mão direita atrás do corpo, o ator começa a correr. Seu ombro esquerdo está levantado. (j) Ele para com um leve salto, aterrissando com o pé esquerdo na frente. (k) Depois que o braço direito é balançado sobre o peito, a mão esquerda segura o pulso. (l) O peso do corpo é transferido para o pé direito. Ainda preso pela mão esquerda, o braço direito é levado para trás e é balançado em um arco com sua base no ombro. O ator solta a mão esquerda, permitindo que o braço direito forme um círculo largo e completo. (m) Ao interromper o movimento circular, o braço direito é estendido à frente enquanto o ator procura um alvo imaginário. (n) Ele dá alguns passos à frente e salta. (o) Preparando o arremesso, ele balança o braço e a perna direitos para trás. (p) Ele arremessa a pedra imaginária, girando o lado direito para frente e o esquerdo para trás. (q) Ajoelhado sobre o joelho direito, o ator bate palmas e, em seguida, tapa a orelha direita como se estivesse ouvindo o resultado. (r) (A marca imaginária é atingida.) Ele aponta com o braço esquerdo e se inclina para trás com o braço direito no quadril direito. (s) Levantando-se, ele executa um *dáctilo*.¹⁰⁸ (Gordon, 1974, p. 81, tradução nossa)

¹⁰⁶ Example of a complex acting cycle with multiple preparations, actions, reactions, and pauses. Development of free curved motions and balance. Use of arms and shoulders in establishing the center of gravity while in movement. Exercise in reflex excitability to sound stimulus. (Gordon, 1974, p. 82)

¹⁰⁷ “A preparação do exercício e [sua finalização] é às vezes assegurada por um ‘dáctilo’, duplo estalo brusco de palmas, repetido duas vezes e acompanhado de um rápido movimento ascendente e depois descendente do corpo que se instala assim em uma dinâmica energética e toma um firme apoio nas panturrilhas e nos pés. Esse dáctilo, ou simplesmente um ‘upa’, ordem semelhante às do circo, permite ao ator ao mesmo tempo concentrar-se no fragmento vindouro e prevenir seus parceiros”. (Picon-Vallin, 2013, p. 138)

¹⁰⁸ Throwing the Stone: (a) Actor executes a *dactyl*. (b) He then leaps, turns to the right, and lands with his left foot forward. His knees are bent with his right hand in front, the left behind. (c) The actor runs. (d) He jumps again, landing on his left foot with his left shoulder forward. (e) He straightens his body. Both arms hang loose and are perfectly symmetrical to each other. (f) He rises on his toes, then drops to right knee. His body is swayed backward and forward. (g) Picking up an imaginary stone in his right hand, the actor rises, swings his right arm around in a wide arc to the left, across to the front and back, behind his body, where it hangs. His left shoulder is high, the right low with the right hand at knee level. The knees are slightly bent. (h) He steps backwards. (i) With the imaginary stone still grasped in his right hand behind the body, the actor begins to run. His left shoulder is raised. (j) He stops with a slight jump, landing with left foot in front. (k) After his right arm is swung across the chest, the left hand grips the wrist. (l) The body weight is transferred to the right foot. Still clasped by the left hand, the right arm is swept back and is swung in an arc with its base at the shoulder. The actor releases his left hand, permitting the right arm to form a wide, complete circle. (m) Arresting the circular movement, the right arm is held out in front while the actor searches for an imaginary target. (n) He runs a few steps forward and jumps. (o) Preparing the throw, he swings his right arm and leg back. (p) He throws the imaginary stone, twisting his right side forward,

Figura 25: *Étude* da Biomecânica “atirando a pedra”.



Fonte: La Porte Rouge.¹⁰⁹

Os *études* têm em sua composição os movimentos de recusa¹¹⁰ “*znak otkaz* ([...] ou bequadro na terminologia musical)” (Picon-Vallin, 2013, p. 139) ou *otkaz*. Temos uma explicação complementar de Béatrice Picon-Vallin, que afirma que no *otkaz* dois movimentos antagônicos (aceleração e pausa) são executados pelo ator ao mesmo tempo, no entanto não

left back. (q) Kneeling on his right knee, the actor claps his hands, then cups his right ear as if listening for the result. (r) (The imaginary mark is hit.) He points with his left arm and leans back with the right arm on the right hip. (s) Rising, he executes a *dactyl*. (Gordon, 1974, p. 81)

¹⁰⁹ La Porte Rouge. **Activités pour artistes professionnels.** Disponível em: <<https://www.porterougecoop.ca/opportunités-de-travail-1>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

¹¹⁰ “O *otkaz* (literalmente “recusa”) é um conceito essencial da Biomecânica. Enunciado em 1914, no Estúdio de Petersburgo, é definido tanto como um elemento de fragmentação da linha principal da ação (separação do movimento precedente e preparação do movimento seguinte), quanto como um movimento em sentido inverso, opondo-se faltou algo direção do movimento de conjunto (recuo antes de avançar, flexão antes de se levantar). O *otkaz* permite, portanto, controlar o movimento, assim complicado e decapado, reforçar a atenção do público, mas também a do parceiro em função de um jogo autenticamente coletivo e, por fim, aumentar a expressividade do jogo pela introdução de uma espécie de impulso preliminar (Nota de Maria Thaís)”. (Carbonari, 2013, p. 46)

existe um congelamento dos movimentos, porque, se formos pensar na junção de pausa e aceleração, seria a estagnação, mas o que podemos ver é um fluxo de movimento que começa com a pausa do que estava sendo realizado e em segundos, podemos observar o inverso em ação, ou seja, o ator acelerando. O *otkaz* também pode ser sonoro, e seu emprego, além do *étude*, pode ser desenvolvido em uma peça. Compreender que não existe um equilíbrio, e sim um fluxo de movimento contínuo, como se fosse estabilizar, mas continua. A segmentação orgânica de todo o movimento pelo ator só será possível com a compreensão e o domínio de todo *étude* da Biomecânica. “(...) o *otkaz*, que Eisenstein considera como a lei de todo movimento expressivo, organiza a gestualidade e o jogo de cena, fazendo preceder um desenvolvimento orientado por um fragmento de direção oposta” (Picon-Vallin, 2013, p. 499).

A fixação dos pontos em que finda um movimento (...) O *otkaz* indica um nítido corte com movimento precedente e a preparação do movimento seguinte, permitindo reunir dinamicamente dois elementos de um exercício, valorizar o elemento vindouro, fornecer-lhe um elã, um impulso, um trampolim. (...) É um gesto de curta duração, em sentido contrário, em oposição à direção do conjunto do movimento. (...). (Picon-Vallin, 2013, p. 139).

A arte da pausa é desenvolvida não só na Biomecânica por uma necessidade física, devido à dificuldade de alguns movimentos. No entanto, “a pausa decorativa, inspirada pelas técnicas do teatro oriental, está no mesmo nível de uma racionalização do jogo do ator, a intervenção do pensamento como controle da gestualidade” (Picon-Vallin, 2013, p. 293). Meyerhold vai mais além, propõe para seus alunos, na encenação de uma peça ou de um ato importante, a retenção de pausas ativas ou uma desaceleração do tempo. Isso deixaria tanto os atores quanto a plateia em suspenso através de uma tensão que dura até se resolver no jogo da cena em uma ruptura (Picon-Vallin, 2013). É como o que ocorre numa cena importante no teatro Kabuki, que começa lentamente até o ápice, para então ocorrer um corte brusco no movimento, caracterizado pela ruptura.

A escola japonesa se interessa não pelo próprio jogo, mas por sua abordagem. Quando um ator japonês abre o ventre em cena, esse não é o momento que o interessa, mas aquele que precede e como preparar o público para isso [...]. Trata-se aqui de embotamento, de retenção (...). (Picon-Vallin, 2013, p. 323).

Os *études* da Biomecânica foram desenvolvidos por Meyerhold, que contava com a colaboração de Valeri Inkidjinov, Mikhail Korenev e Nikolai Kustov em suas aulas (Gordon, 1974). Valeri Inkidjinov, ator, diretor e professor russo de ascendência mongol, conhecedor do teatro asiático, também desempenhou um papel importante no desenvolvimento da Biomecânica, a ponto de alguns pesquisadores russos o considerarem um dos professores mais

importantes de Meyerhold ou um dos fundadores da Biomecânica em seu teatro (Aladyshkin; Bocharov, 2022; Gorchakov, 1958). “A Biomecânica induziu o ator a estudar os segredos da plasticidade da família dos gatos, que, segundo Meyerhold, possuíam o mais alto grau de sentimentos inatos de economia, precisão, cálculo, flexibilidade e leveza nos movimentos”¹¹¹ (Gorchakov, 1958, p. 204, tradução nossa). Meyerhold desenvolveu os *études* da Biomecânica e o jogo dos atores buscando no modelo do felino (animal) o corpo perfeito para seus estudos, e isso “o fez descobrir Valéry Inkidjinov” (Picon-Vallin, 2013, p. 100).

Figura 26: Valéry Inkijinov (В.И.Инкижинова).



Fonte: Глагол.¹¹²

Em 1916, interessado pela arte teatral, o estudante começou a estudar no estúdio do diretor V. E. Meyerhold, localizado na Rua Borodinskaya, número 6. “No final de 1916, ele entrou no estúdio na Borodinskaya e conquistou a todos nós, especialmente Meyerhold, com sua técnica plástica virtuosa. Ele tinha uma flexibilidade e agilidade de movimentos que lembravam a plasticidade de um tigre, de um gato. É possível que, a partir da sua aparição no Estúdio na Borodinskaya,

¹¹¹ Biomechanics induced the actor to study the secrets of plasticity from the cat family, which Meyerhold felt possessed the highest degree of inborn feelings for economy, accuracy, calculation, suppleness, and lightness in motion. (Gorchakov, 1958, p. 204)

¹¹² Глагол. Иркутское обозрение. **VALÉRY Inkijinov (В.И.Инкижинова)**. Disponível em: <<https://glagol38.ru/public/images/upload/image9300281108.jpg>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

Meyerhold tenha tido a ideia da famosa biomecânica. Junto com Inkizhinov, ele criou vários tipos de exercícios necessários para um ator”, lembrou a atriz A. Smirnova-Iskander.¹¹³ (Aladyshkin; Bocharov, 2022, p. 628, tradução nossa)

Podemos observar a mesma empolgação com a qual Meyerhold descrevia a apresentação de Madame Hanako, “dotando-a de habilidades sobre-humanas: ‘quando ela interpretou um gato, as próprias pupilas de seus olhos se estreitaram em uma forma oblonga [alongada] (...)’”¹¹⁴ (Scholz-Cionca, 2016, p. 56, tradução nossa). Muitos artistas ficavam impressionados pelo corpo de Hanako, pois ela era de estatura baixa, sendo descrita como uma pequena dama exótica, com um “bem treinado, corpo felino, por sua disciplina e resistência incomuns”¹¹⁵ (Scholz-Cionca, 2016, p. 56, tradução nossa).

Em sua aula sobre técnica de movimentos de palco para o programa de trabalho de 1915 no Meyerhold Studio, Meyerhold observou que em sua performance A. I. Kuliabko-Koretskoi, uma atriz que se juntou ao Meyerhold Studio na temporada de 1913-1914, “revelou um domínio da técnica de palco no estilo dos atores japoneses da escola apresentada na Rússia pela notável atriz Hanako” (Meyerhold 1915: 211).¹¹⁶ (Tian, 2016, p. 335, tradução nossa)

Figura 27: Madame Hanako.



Fonte: Pankower Allgemeine Zeitung.¹¹⁷

¹¹³ В 1916 г. увлекшийся театральным искусством студент стал заниматься в студиирежиссера В.Э.Мейерхольда, находившейся на Бородинской улице, дом 6. «В конце 1916 года он поступил в студию на Бородинской и покориł всех нас, особенно Мейерхольда, своей виртуозной пластической техникой. Гибкость и ловкость движений были у него, напоминавшие опластичности тигра, кошки. Возможно, с его появлением в Студии на Бородинской у Мейерхольда изародилась мысль о знаменитой биомеханике. Вместе с Инкижиновым он придумывал различные видыупражнений, необходимых для актера», — вспоминала актриса А.Смирнова-Искандер. (Aladyshkin; Bocharov, 2022, p. 628)

¹¹⁴ endowing her with superhuman skills: ‘when she played a cat, the very pupils of her eyes narrowed into an oblong shape[...]’ (Scholz-Cionca, 2016, p. 56)

¹¹⁵ (...) well trained, feline body, by her unusual discipline and endurance (Scholz-Cionca, 2016, p. 56).

¹¹⁶ In his class on technique of stage movements for the work program of 1915 at the Meyerhold Studio, Meyerhold noted that in her performance A. I. Kuliabko-Koretskoi, an actress who joined the Meyerhold Studio in the 1913–1914 season, “revealed a mastery of the stage technique in the style of the Japanese actors of the school presented in Russia by the remarkable actress Hanako” (Meyerhold 1915: 211). (Tian, 2016, p. 335)

¹¹⁷ Pankower Allgemeine Zeitung. **Auguste Rodin und Madame Hanako**. Disponível em: <<https://www.pankower-allgemeine-zeitung.de/auguste-rodin-und-madame-hanako/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

Não temos informação se Madame Hanako teve contato com Valery Inkidjinov, ou com algum aluno de Meyerhold, mas as descrições de seus corpos são bem parecidas, assim como o tipo de atuação e o movimento de corpo felino que Meyerhold gostaria que seus atores desenvolvessem nos *études* da Biomecânica. Ambos possuíam o corpo e os movimentos perfeitos para os estudos do diretor russo. Podemos observar que o desenvolvimento de sua metodologia de ensino e atuação nos *études* da Biomecânica pode ter sido influenciado por encontros e pseudoencontros que Meyerhold teve com artistas do Kabuki oficial ou não oficial.

Figura 28: Sequências de fotos do *étude* da Biomecânica “atirando a pedra” realizado pelo ator Genadi Bogdanov.



Fonte: Escuela de Teatro Uahc.¹¹⁸

¹¹⁸ Escuela de Teatro Uahc. **Estudio de Biomecánica. Genadi Bogdanov.** Disponível em: <<https://youtu.be/IECKZkLeYO8?si=1YuARndcx3nIytWh>>. Acesso em: 02 fev. 2025.

1.8 Os encontros com artistas do Kabuki que influenciaram Meyerhold

O nome verdadeiro de “Hanako” era Ôta Hisa (大田 ひさ), uma dançarina sem muita fama e que havia feito apenas pequenos papéis em um grupo pequeno de atores japoneses que se apresentavam em pequenas cidades europeias. Loie Fuller a transformou numa atriz de sucesso chamada “Madame Hanako”, apresentando-a como sobrinha do famoso ator de Kabuki Ichikawa Danjûrô IX, já falecido (Scholz-Cionca, 2016). Seus espetáculos foram estrategicamente montados para serem vendidos ao gosto dos europeus daquela época; essa forma de mercado era utilizada por outras pessoas ou companhias.

A nova aquisição de Loie provou ser uma protegida dócil e submissa – pelo menos por um tempo. Ôta Hisa (nascida em 1868) relembrou uma infância e juventude difíceis: cresceu em uma família pobre, vendida e revendida por seus pais reais e adotivos, respectivamente, criada em uma casa de gueixas, treinada na estrada com uma trupe itinerante de atores que percorriam as províncias com espetáculos baratos, infelizes casados e duas vezes divorciados, ela viera para a Europa movida pela ousadia do desespero, recrutada por um empresário dinamarquês para o Jardim Zoológico de Copenhague em 1902.¹¹⁹ (Scholz-Cionca, 2016, p. 54, tradução nossa)

Madame Hanako fez várias temporadas na Europa, Ásia e América, seguido o mesmo modelo da companhia de Sadayakko e Kawakami, com um teatro japonês feito “sob medida” para o público que iria assistir. Apesar de o público saber que não estava assistindo a um Kabuki ou a um teatro tradicional japonês, a qualidade da atuação e o domínio do corpo tanto da companhia de Sadayakko quanto de Madame Hanako foram o diferencial. Apesar de as duas mulheres terem sido inicialmente treinadas como gueixas, o treinamento delas era bem parecido com o de atrizes (canto, dança e instrumentos musicais), e esses treinos foram importantes para seu sucesso. Elas foram reconhecidas como atrizes profissionais pelo público ocidental.

¹¹⁹ Loie’s new acquisition proved a docile, submissive protégée – at least for a while. Ôta Hisa (born 1868) looked back on a hard childhood and youth: born into a poverty-stricken family, sold and resold by her real and adoptive parents, respectively, raised in a geisha house, trained on the road with an itinerant troupe of actors who toured the provinces with cheap shows, unhappily married and divorced twice, she had come to Europe driven by the boldness of despair, recruited by a Danish impresario for the Zoological Garden of Copenhagen in 1902. (Scholz-Cionca, 2016, p. 54)

Figura 29: Madame Hanako.



Fonte: Downer.¹²⁰

“Em 1904, os simbolistas russos, [ficaram maravilhados com] a japonesa Hanako e seu corpo dançante e controlado” (Picon-Vallin, 2013, p. 22). Meyerhold só foi assistir suas apresentações em 1909 em São Petersburgo, apesar de considerar que o domínio técnico de Hanako e Sadayakko tinha traços bem europeizantes e, portanto, não se constituía como uma apresentação de teatro japonês autêntico (Picon-Vallin, 2013; Santos, 2009; Tian, 2016). “Ela o encanta pela economia de gesto, pela beleza do desenho corporal” (Picon-Vallin, 2013, p. 63). Alguns artistas, como Meyerhold, selecionaram das suas atuações o joio do trigo para as próprias ferramentas pedagógicas teatrais. “(...) Madame Hanako emocionou grandes públicos, mas também impressionou inovadores do teatro como Nicholas Evreinov, Vsevolod Meyerhold, provocando debates e inovações dentro da vanguarda”¹²¹ (Scholz-Cionca, 2016, p. 56, tradução nossa).

¹²⁰ Downer, Lesley. **The History Girls**. Disponível em: <<https://the-history-girls.blogspot.com/2021/10/rodin-and-little-japanese-dancer-by.html>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

¹²¹ (...) Madame Hanako thrilled wide audiences, but she also impressed cutting edge innovators (N. Evreinov, W. Meyerhold), sparking debates within the avant-garde. (Scholz-Cionca, 2016, p. 55)

Para não falar de Evreinov, o famoso diretor e teórico de vanguarda russo, que admirava o *timing* preciso de Hanako, seu equilíbrio perfeito de movimento e imobilidade, seu comando seguro de padrões rítmicos – habilidades que contrastavam bastante com sua aparência pobre. (...) ¹²² (Scholz-Cionca, 2016, p. 56, tradução nossa)

Figura 30: “Uma noite de reaproximação cultural soviética-japonesa”. Trupe de Kabuki de Ichikawa Sadanji no Auditório do Teatro Meyerhold em 1928.



Fonte: Электронекрасовка. ¹²³

A primeira viagem de uma companhia de Kabuki oficial, a trupe de Ichikawa Sadanji II ¹²⁴ (em idioma japonês: 二代目 市川 左團次), para o exterior foi em 1928, para Moscou, Rússia, e apenas em 1954 um grupo do teatro Nô foi para a Europa (Scholz-Cionca, 2016). Os outros grupos que inundaram o Ocidente eram, em sua maioria, pessoas com passados artísticos e pessoais conturbados no Japão que viram nessas viagens e apresentações fora de sua terra natal uma oportunidade de aumentarem sua renda e também terem contato com grandes artistas

¹²² To say nothing of Evreinov, the famous Russian avant-garde director and theoretician, who admired Hanako's precise *timing*, her perfect balance of movement and standstill, her sure command of rhythmical patterns – skills that were rather in contrast to her poor looks. (...) (Scholz-Cionca, 2016, p. 56)

¹²³ Электронекрасовка. **Первые гастроли японского театра Кабуки в СССР**. Disponível em: <<https://electro.nekrasovka.ru/articles/whatisit/kabuki>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

¹²⁴ Em algumas citações aparecem o nome do ator de Kabuki Ichikawa Sadanji como Ichikawa Sadanyi. No corpo de texto utilizaremos o nome Ichikawa Sadanji II.

da época, além de terem seu tempo de fama e glamour. Esta ponte “um pouco torta” que foi criada ajudou a fomentar uma troca intercultural entre artistas do Ocidente-Oriente.

Por mais híbridos que os produtos parecessem, os espectadores europeus não se enganavam acreditando que estavam assistindo ao autêntico Kabuki. (...) Pois o que diferenciava Sadayakko e Hanako de seus colegas masculinos um tanto diletantes era seu treinamento em técnicas de palco estabelecidas, cultivadas em uma arte antiga refinada pela tradição: ambas eram gueixas profissionais. Esse status implicava uma educação longa e rigorosa em várias disciplinas - dança, canto e instrumentos musicais - e um controle preciso da postura e do comportamento, estendido à vida cotidiana.¹²⁵ (Scholz-Cionca, 2016, p.55, tradução nossa).

Como podemos constatar, Meyerhold teve a oportunidade de assistir à apresentação da Madame Hanako e talvez tenha assistido às apresentações de Sadayakko quando ela esteve na Rússia. Apesar de não se ter notícias se o diretor russo assistiu a alguma atuação de Sadayakko, ele dava vários exemplos para seus alunos tanto das atuações dela quanto de Hanako. Como exemplo, podemos citar a relação entre os planos visual e sonoro, que, para Meyerhold, era feita com grande domínio pelas atrizes. “No ideal o suporte musical deve conduzir o gestual a esse grau de concentração em que o ator chega, como Sadayakko e Ganako¹²⁶, a dançar o papel para exprimir a culminação de uma emoção” (Picon-Vallin, 2013, p. 325).

Em um discurso proferido em 1909, falando da importância da compreensão do ator sobre o poder do design que o torna um artista, Meyerhold disse que “Sadayakko revelou o que significa uma estilização genuína no palco, a capacidade de economizar gestos, de mostrar toda a beleza de seu design” (citado em Volkov 1929: 51). Este é o primeiro comentário conhecido de Meyerhold sobre Sadayakko.¹²⁷ (Tian, 2016, p. 317, tradução nossa)

O diretor russo também comentou sobre a atuação de Madame Hanako:

Mais tarde, Meyerhold elogiou o domínio das técnicas de Hanako. “Quando vi a atriz japonesa Hanako pela primeira vez”, lembrou Meyerhold, “delirei muito com ela, embora, é claro, ela tenha tocado de maneira bastante

¹²⁵ However hybrid the products appear, European spectators were not deceived into believing they were watching the authentic Kabuki. (...) For what set Sadayakko and Hanako apart from their rather diletantish male colleagues was their training in established stage techniques cultivated in an old art refined by tradition: they were both professional geishas. This status implied long and strict education in various disciplines – dancing, singing, and musical instruments – and a precise control of posture and behaviour, extended to everyday life. (Scholz-Cionca, 2016, p. 55)

¹²⁶ Um erro de grafia ou tradução. O nome é Hanako, da atriz japonesa Madame Hanako.

¹²⁷ In a speech delivered in 1909, speaking of the importance of the actor’s understanding of the power of design that makes him an artist, Meyerhold said that “Sadayakko revealed what a genuine stylization means on the stage, the ability to economize one’s gesture, to show all the beauty of one’s design” (quoted in Volkov 1929: 51). This is the earliest known comment by Meyerhold on Sadayakko. (Tian, 2016, p. 317)

europizada em comparação com os mestres do Kabuki” (Gladkov 1997: 156). (...) Meyerhold, que considerava Sadayakko superior a Hanako, ainda assim acreditava que a performance de Hanako era europeizada e, portanto, não autenticamente japonesa (...).¹²⁸ (Tian, 2016, p. 320, tradução nossa)

Figura 31: Atriz Sadayakko.



Fonte: Ogawa.¹²⁹

A primeira viagem ao exterior de uma companhia de teatro japonesa, de Sadayakko¹³⁰ e Kawakami Otojiro,¹³¹ ocorreu em 1899-1900. Como Kawakami havia feito teatro político para o governo japonês da época, ele conseguiu que sua companhia fosse uma das primeiras a ir para fora do Japão em turnê. Foi nesta época que o governo japonês passou a ceder às pressões das

¹²⁸ Later Meyerhold spoke highly of Hanako's mastery of techniques. "When I first saw the Japanese actress Hanako," Meyerhold recalled, "I raved about her for a long time, although of course she played in a rather Europeanized manner in comparison with the Kabuki masters" (Gladkov 1997: 156). (...) Meyerhold, who considered Sadayakko superior to Hanako, nevertheless believed that Hanako's performance was Europeanized and thereby not authentically Japanese (...). (Tian, 2016, p. 320)

¹²⁹ Ogawa, Maila. **Influential Japanese Women:** Sadayakko. Disponível em: <<https://chumediahub.wordpress.com/2021/02/12/influential-japanese-women-sada-yacco/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

¹³⁰ Sadayakko ou Kawakami Sadayakko (川上 貞奴) era atriz da companhia. Inicialmente, era uma gueixa que teve sua vida completamente mudada depois de conhecer Kawakami, que se tornou seu marido. Depois de diversas viagens para fora do Japão, ela foi reconhecida na Europa como uma das mais importantes atrizes e dançarinas da sua época. (Salz, 1993; Greiner, 2017)

¹³¹ Kawakami Otojiro (川上 音二郎) era diretor e ator da companhia. Teve uma vida bem conturbada tanto no lado profissional quanto no lado pessoal. Sua carreira se desenvolveu no Kabuki sem atuar profissionalmente. Sua trupe desenvolveu-se no *Shingeki* (novo teatro) e também no *Shimpa*, fazendo experimentos com peças não orientais nos teatros japoneses. (Salz, 1993; Greiner, 2017)

principais potências ocidentais, principalmente dos Estados Unidos, que exigiram a abertura do país ao comércio internacional. Esse foi o começo da Restauração Meiji (1868-1912), período cheio de ações governamentais que aspiravam à modernização do Japão, com o objetivo de serem equiparados a uma potência mundial. Esta viagem de Sadayakko e Kawakami Otojiro foi adequada e reformulada como uma ferramenta diplomática nesse novo cenário internacional, em que experimentos para aproximar o teatro tradicional japonês das formas teatrais ocidentais entraram em ebulição. Como descreve Jonah Salz,

Ao longo de Meiji, políticos ambiciosos fizeram missões de pesquisa cuidadosamente organizadas para trazer de volta as melhores instituições e ideias para a nação em modernização. Mas, exceto pela breve “viagem de estudos” de Kawakami a Paris em 1893, esta seria a primeira vez que os atores estariam no exterior. Kawakami aparentemente estava apostando em reverter sua fortuna decadente por meio de “pesquisa” e sucesso de crítica no exterior. Seu conhecimento em primeira mão da cena teatral ocidental lhe daria autoridade no Japão, enquanto a aclamação da crítica ocidental daria prestígio à sua companhia. E pode até lhe render algum dinheiro extremamente necessário.¹³² (Salz, 1993, p. 39, tradução nossa)

Em 1900, a companhia chegou à Europa, com uma turnê voltada para a exploração dos sentimentos exóticos que os europeus começaram a sentir em relação à atriz. Suas atuações eram extremas e grotescas, sendo o que permeava aquela elite de pensadores e artistas da época. Por isso sua atuação foi tão impactante tanto para as artes plásticas quanto para a dança e teatro. A turnê de 1901-1902 foi até a Rússia, como descreve Stanca Scholz-Cionca:

A turnê européia começou em junho de 1901 em Londres (Criterion e Shaftsbury Theatre), passando por Bruxelas e Paris (onde desta vez eles tocaram no grande salão do Théâtre de l'Athénée) e seguiu, via Colônia, para Berlim para uma estadia de um mês em três locais (Zentraltheater, Metropol e Wolzogen's Bunte Theatre), seguindo por mais cidades alemãs e austríacas, chegando a Viena (para uma estadia de duas semanas) em fevereiro, seguindo para Praga, Budapeste e mais a leste, quase para o Mar Negro, depois novamente para o norte, através de Lemberg (Lviv) e Breslau (Wrocław) até São Petersburgo e Moscou. Em abril de 1902 tocaram em Roma, Florença e Milão (onde Puccini se inspirou em Sadayakko), cruzando para Barcelona e chegando a Lisboa.¹³³ (Scholz-Cionca, 2016, p. 49, tradução nossa)

¹³² Throughout Meiji ambitious politicians had made carefully organized research missions to bring back the best institutions and ideas to the modernizing nation. But except for Kawakami's own brief "study trip" to Paris in 1893, this would be the first time actors had been abroad. Kawakami was apparently gambling on reversing his sagging fortunes both by means of "research" and critical success abroad. His first-hand knowledge of the Western theater scene would give him authority in Japan, while Western critical acclaim would lend prestige to his Company. And it might even earn him some sorely needed money. (Salz, 1993, p. 39)

¹³³ The European tour started in June 1901 from London (Criterion and Shaftsbury Theatre), proceeding through Brussels and Paris (where this time they played in the large hall of the Théâtre de l'Athénée) and went on, via Cologne, to Berlin for a one-month stay at three venues (Zentraltheater, Metropol, and Wolzogen's Bunte Theater), following on

Uma das pessoas principais para o “sucesso” da companhia de Sadayakko e Kawakami na Europa foi a dançarina, coreógrafa e produtora Loie Fuller, que teve a percepção do que o teatro europeu estava querendo novos estímulos e que o teatro japonês poderia suprir esta necessidade, por isso, através desse fato, começou a financiar e comercializar espetáculos, shows e apresentações artísticas de profissionais japoneses do teatro e da dança (Scholz-Cionca, 2016). A companhia desenvolvia peças que transitavam entre Ocidente-Oriente, e Fuller financiava e agenciava os espetáculos que buscavam o orientalismo¹³⁴ e o japonismo,¹³⁵ cada vez mais frequentes nas apresentações daquela época. As cenas apresentavam um binarismo que ia de sequências de sangue e violência ao exotismo com toques eróticos nas danças sensuais

Cem anos depois, reconhecemos facilmente nesta estratégia uma insinuação orientalista com seus binarismos subjacentes – escuridão versus luz; primitivo vs moderno; fisicalidade versus espiritualidade e assim por diante – e pode até mesmo identificar ecos de tensões internas subjacentes às próprias danças de Loie (Garelick, 2007, pp. 104-05). Ao impor tal fusão ao público europeu, Fuller realizou instintivamente um ato de apropriação cultural: ela domesticou uma arte exótica e a transformou em um produto acessível, uma mercadoria híbrida a ser comercializada em um mercado global moderno.¹³⁶ (Scholz-Cionca, 2016, p. 53)

No entanto, muitos estudiosos, como Min Tian, começaram uma pesquisa para saber se o diretor russo teria assistido a uma apresentação de Kabuki “oficial”. A dificuldade para os pesquisadores que iniciam uma pesquisa sobre o diretor russo é achar documentos oficiais sobre

through more German and Austrian cities, reaching Vienna (for a two-week stay) in February, then heading for Prague, Budapest, and further east, almost to the Black Sea, then again north, through Lemberg (Lviv) and Breslau (Wrocław) to St Petersburg and Moscow. In April 1902 they played in Rome, Florence and Milan (where Puccini was inspired by Sadayakko), crossing over to Barcelona and reaching Lisbon. (Scholz-Cionca, 2016, p. 49)

¹³⁴ O orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente, fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo pode ser visto como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. (...) Em suma, por causa do orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre de pensamento e de ação. Isso não quer dizer que o orientalismo determina de modo unilateral o que pode ser dito sobre o Oriente, mas que ele é toda a rede de interesses que inevitavelmente faz valer seu prestígio (e, portanto, sempre se envolve) toda vez que aquela entidade peculiar, “o Oriente”, estiver em questão. (...) Tenta também mostrar que a cultura europeia ganhou em força e identidade, comparando-se com o Oriente como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina. (Said, 1990, p. 15)

¹³⁵ O japonismo seria a influência do Japão no Ocidente, por volta do século XIX, principalmente nas Exposições internacionais. Alguns movimentos artísticos europeus foram influenciados pelas artes e por artistas japoneses. (Greiner, 2015)

¹³⁶ One hundred years later, we easily recognise in this strategy an Orientalist innuendo with its underlying binaries – dark vs light; primitive vs modern; physicality vs spirituality and so on – and may identify even echoes of internal tensions that underlied Loie’s own dances (Garelick, 2007, pp. 104-05). By imposing such a fusion upon European audiences, Fuller instinctively performed an act of cultural appropriation: she domesticated an exotic art and turned it into an accessible product, a hybrid commodity to be traded on a modern global market. (Scholz-Cionca, 2016, p. 53)

sua vida e obra. O regime ditatorial de Stalin queimou a maioria dos documentos sobre Meyerhold. Outra forma de repressão do regime ditatorial foi que nenhum teatro poderia ensinar os treinamentos de Meyerhold e seu nome não poderia ser mencionado ou estudado na URSS. Amigos e familiares conseguiram esconder algum acervo sobre ele, como o diretor de cinema russo Serguei Eisenstein. Para Min Tian e Béatrice Picon-Vallin, Meyerhold teria visto uma apresentação do Kabuki não oficial liderada por Tokujiro Tsutsui (1881-1953) em Paris em 1930, “uma trupe de Kabuki reunida por Ito Michio”¹³⁷ (Picon-Vallin, 2013, p. 63). Tokujiro era ator de *Shimpa* (nova escola de drama), no entanto no programa de sua turnê estava escrito: “as apresentações incluem ‘Tragédias, comédias, dramas em pantomima (mimodramas) e danças do repertório Kabuki (século XVIII)’ (Comoedia, 18 de agosto de 1930: 5; Le Figaro, 19 de agosto de 1930: 6)”¹³⁸ (Tian, 2016, p. 321, tradução nossa).

(...) De acordo com Georges Banu, Meyerhold viu em 1930 em Paris a trupe Kabuki liderada por Tsutsui Tokujirō (Banu 1981: 122). Edward Braun, citando Banu, afirma que “a primeira experiência direta de Meyerhold com o teatro Kabuki foi em 1930, quando ele viu a trupe de Tsutsui Tokujirō em Paris” (Braun 1995: 316 n. 30). (...) Meyerhold chegou a Paris em 20 de maio de 1930. Sua trupe fez sua primeira apresentação pública no Théâtre de Montparnasse em 17 de junho e continuou seu compromisso até 20 de agosto de 1930. Depois que sua trupe voltou a Moscou, Meyerhold permaneceu na França até setembro de 1930 (Braun 1995: 261). No mesmo ano, Tsutsui Tokujirō e sua trupe se apresentaram no Théâtre Pigalle de 2 de maio (Le Figaro, 2 de maio de 1930: 8) a meados de junho (The Times, 17 de junho de 1930: 12) antes de abrirem seu compromisso no Globe Theatre em Londres em 24 de junho de 1930 (The Times, 19 de junho de 1930: 12; 25 de junho de 1930: 14). Mais tarde, eles voltaram a Paris e começaram o compromisso no teatro Apollo em 18 de agosto (Le Figaro, 18 de agosto de 1930: 6), que durou até 25 de agosto de 1930 (Le Figaro, 25 de agosto de 1930: 6). Assim, Meyerhold teve muitas oportunidades de ver Tsutsui e sua trupe se apresentar no Théâtre Pigalle ou no Apollo. Dada a sua paixão pelo teatro japonês, seria impensável que Meyerhold não tivesse aproveitado tais oportunidades. Tendo em vista o fato de que ele não assistiu a uma apresentação de Kabuki em Paris em 1928, não há dúvida de que ele viu Tsutsui e sua trupe se apresentarem em Paris em 1930 em algum momento entre 20 de maio e meados de junho ou entre 18 e 25 de agosto. Como mencionado anteriormente, foi em 15 de janeiro de 1931, alguns meses depois de retornar à Rússia, que Meyerhold reconheceu pela primeira vez em uma conversa que viu uma trupe de Kabuki se apresentar em Paris. (...) ¹³⁹ (Tian, 2016, p. 317, 315-316, tradução nossa)

¹³⁷ O coreógrafo, ator e bailarino Ito Michio é considerado um dos primeiros artistas japoneses a estudar e a experimentar uma integração estética entre a tradição japonesa e a dança moderna ocidental. (...) O interesse pela arte apareceu logo cedo. Desde a infância, Ito assistia muitas peças de Kabuki e *shimpa*. A sua intenção era formar-se em música e trabalhar como cantor de ópera. (...) Ito buscava o que chamou de “qualidade essencial” da dança. Assim, fosse qual fosse a tendência étnica que utilizava, o interesse nunca era a reprodução literal. (Greiner, 2000, p. 62-63 e 67)

¹³⁸ the performances include “Tragedies, comedies, dramas in pantomime (mimodramas), and dances from the Kabuki repertoire (the eighteenth century)” (Comoedia, 18 August 1930: 5; Le Figaro, 19 August 1930: 6). (Tian, 2016, p. 321)

¹³⁹ (...) According to Georges Banu, Meyerhold saw in 1930 in Paris the Kabuki troupe led by Tsutsui Tokujirō (Banu 1981: 122). Edward Braun, citing Banu, states that “Meyerhold’s first direct experience of Kabuki theatre was in 1930 when he saw Tsutsui Tokujirō’s troupe in Paris” (Braun 1995: 316 n. 30). (...) As indicated previously, Meyerhold arrived

Apesar de Tokujiro Tsutsui não ser um ator de Kabuki oficial, além de Hanako, aparentemente foram as únicas apresentações de atores japoneses que Meyerhold assistiu. Embora as performances não fossem idênticas às dos atores de Kabuki, muitos elementos eram utilizados para dar uma aparência de autenticidade. Temos como exemplo o que descreve Min Tian, uma vez que Tokujiro utilizou o *mie* do Kabuki em sua atuação, o que pode ter influenciado Meyerhold no desenvolvimento da Biomecânica e de outros procedimentos teatrais.

Figura 32: Ator Tokujiro Tsutsui.



Fonte: Billy Rose Theatre Division.¹⁴⁰

in Paris on 20 May 1930. His troupe gave their first public performance at the Théâtre de Montparnasse on 17 June and continued their engagement until 20 August 1930.⁴ After his troupe returned to Moscow, Meyerhold stayed in France until September 1930 (Braun 1995: 261). In the same year, Tsutsui Tokujirō and his troupe performed at the Théâtre Pigalle from 2 May (Le Figaro, 2 May 1930: 8) to the middle of June (The Times, 17 June 1930: 12) before they opened their engagement at the Globe Theatre in London on 24 June 1930 (The Times, 19 June 1930: 12; 25 June 1930: 14). Later they returned to Paris and began their engagement at the Apollo theatre on August 18 (Le Figaro, 18 August 1930: 6), which lasted until 25 August 1930 (Le Figaro, 25 August 1930: 6). Thus, Meyerhold had many opportunities to see Tsutsui and his troupe perform at the Théâtre Pigalle or at the Apollo. Given his passion for the Japanese theatre, it would be unthinkable that Meyerhold would not have taken advantage of such opportunities. In view of the fact that he did not see a Kabuki performance in Paris in 1928, there is no doubt that he saw Tsutsui and his troupe perform in Paris in 1930 sometime between 20 May and the middle of June or between 18 and 25 August. As mentioned previously, it was on 15 January 1931, a few months after he returned to Russia, that Meyerhold acknowledged for the first time in a conversation that he saw a Kabuki troupe perform in Paris. (...) (Tian, 2016, p. 317, 315-316)

¹⁴⁰ Billy Rose Theatre Division. **The New York Public Library. "Tokujiro Tsutsui"**. Disponível em: <<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-5d0d-a3d9-e040-e00a18064a99>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

(...) Kiyoshi Mimasu (no papel de Togashi) e Tsutsui (no papel de Benkei) encenaram poses *mie*, e Tsutsui usou ao mesmo tempo a peruca e o traje Kabuki padrão para o papel (Vu, 7 de maio de 1930: capa; The Sketch, 2 de julho de 1930: 29). Tudo isso sugere que, em contraste com o estilo *kengeki* de La Providence cachée, a performance de *Kanjinchô* era muito mais próxima do estilo do Kabuki autêntico.¹⁴¹ (Tian, 2016, p. 324, tradução nossa)

Ele assistiu a este espetáculo em 1930, em Paris, da trupe de Kabuki não oficial que consistia em quarenta atores no “Teatro Pigalle (...) ‘das tragédias, comédias, mimodramas e danças do repertório Kabuki’” (Picon-Vallin, 2013, p. 63). Outra trupe se apresentou na União Soviética, como lembra Picon-Vallin, embora Meyerhold não tenha assistido porque estava em Paris, apesar disso, sua companhia, que na época era o Teatro de Estado Meyerhold (GOSTIM ou TIM), assistiu e teve um encontro de cerca de três horas com “a trupe de Ichikawa Sadanyi [1880-1940] apresentou espetáculos na União Soviética: (...) em Leningrado (...) em 1928 (...) Os atores de Meyerhold mostraram então aos atores de Kabuki episódios tirados de alguns de seus espetáculos” (Picon-Vallin, 2013, p. 63). Para a pesquisadora francesa, Meyerhold também teve contato com a trupe de Ichikawa, em Paris, “mas Meierhold não os viu representar porque não houve espetáculos na capital francesa” (Picon-Vallin, 2013, p. 63). Mas, Min Tian escreve que Meyerhold não viu a trupe de Ichikawa Sadanji II nem conversou com ele, quando estiveram em Paris. O ator de Kabuki ficou “(...) desapontado ao saber que ‘o famoso diretor Meyerhold estava na França’. (...) as notas de Sadanji (...) atestam (...) o fato de que, (...), Sadanji não fez nenhuma apresentação e que ele não se encontrou ou falou com Meyerhold em nenhum momento”¹⁴² (Tian, 2016, p. 315, tradução nossa). A primeira apresentação de uma trupe de Kabuki oficial foi um acontecimento histórico tanto na Europa quanto na Rússia.

Uma demanda tão alta, exigiria não apenas de uma trupe de atores profissionais de Kabuki, mas também de um redesenho dos palcos nos dois teatros que sediariam as apresentações de Kabuki em Moscou e Leningrado de acordo com o autêntico estilo japonês. Um conjunto de dez cenários projetados em Tóquio foi transportado para a Rússia. Os dois palcos no Second Art Theatre (Moscou) e no State Small Opera Theatre (Leningrado) que sediariam a trupe japonesa foram transformados com um espaço de palco expandido, a construção do *hanamichi* (passarela através da plateia), a instalação de um piso japonês especial adequado para dança e até mesmo o

¹⁴¹(...) Kiyoshi Mimasu (in the role of Togashi) and Tsutsui (in the role of Benkei) enacted *mie* poses, and Tsutsui wore at the same time the standard Kabuki wig and costume for the role (Vu, 7 May 1930: front cover; The Sketch, 2 July 1930: 29). All these suggest that in contrast to the *kengeki* style of La Providence cachée, the performance of *Kanjinchô* was much closer to the style of the authentic Kabuki. (Tian, 2016, p. 324)

¹⁴²(...) disappointed to learn that “the famed director Meyerhold was in France.” (...) Sadanji’s notes attest (...) to the fact that, (...), Sadanji did not give any performance and that he did not meet and speak with Meyerhold at any time. (Tian, 2016, p. 315)

design de um *jôshikimaku* — a consagrada cortina com listras pretas, verdes e marrons (...).¹⁴³ (Tian, 2016, p. 314, tradução nossa)

Figura 33: Ator de Kabuki Ichikawa Sadanji II



Fonte: Bergmann.¹⁴⁴

¹⁴³ Such a high demand would necessitate not only a troupe of professional Kabuki actors but also a redesign of the stages at the two theatres that would host the Kabuki performances in Moscow and Leningrad according to the authentic Japanese style. An ensemble of ten décors designed in Tokyo was transported to Russia. The two stages at the Second Art Theatre (Moscow) and the State Small Opera Theatre (Leningrad) that would host the Japanese troupe were transformed with an expanded stage space, the construction of the hanamichi (runway through the audience), the installation of a special Japanese floor suitable for dance, and even the design of a *jôshikimaku*—the timehonored draw curtain with black, green, and brown stripes (...) (Tian, 2016, p. 314).

¹⁴⁴ Bergmann, Annegret. **Impacts of Modernity on Japanese Theater: Actor Ichikawa Sadanji II Between Eastern Tradition and Western Innovation.** In: Transcultural Intertwinements in East Asian Art and Culture, 1920s–1950s. Weimar, 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/349945013_Impacts_of_Modernity_on_Japanese_Theater_Actor_Ichikawa_Sadanji_II_Between_Eastern_Tradiation_and_Western_Innovation_in_Lee-Kalisch_J_Bergmann_A_edts_Transcultural_Intertwinements_in_East_Asian_Art_and_#pf13>. Acesso em: 27 mar. 2025.

Apesar de não haver registros sobre espetáculos de Ichikawa Sadanji II e seus atores, ficamos nos perguntando se Meyerhold se contentou em apenas conversar com eles. Min Tian observou que o interesse pelo teatro japonês era tanto que, em muitas peças, Meyerhold utilizou algum elemento desse teatro. Inclusive em suas aulas e exercícios, muitas ferramentas pedagógicas foram criadas a partir de seus estudos e de seu interesse pelo teatro tradicional japonês. Então será que foi apenas uma conversa, sem nenhuma demonstração? Um encontro sem uma apresentação secreta ou apenas para convidados especiais? Mesmo que a trupe de Ichikawa não tenha apresentado nada, sobre o que conversaram? O que Meyerhold levou desse encontro para o seu estudo teatral?

Apesar dessa dúvida, se Vsevolod Meyerhold teria assistido a uma apresentação de teatro Kabuki autêntico ou não, o próprio diretor não questionava se Madame Hanako era sobrinha de um grande ator de Kabuki ou não, se Sadayakko era uma legítima atriz de Kabuki ou não. Ou se a trupe de Tokujiro Tsutsui apresentou de forma autêntica seu Kabuki. Para Min Tian, ele pode ter sido levado a acreditar ou não, sendo que para o diretor não era importante saber se aquela peça e aquele grupo eram autênticos (Tian, 2016). O importante para Meyerhold era o jogo e a atuação dos atores, como ele comentou sobre a forma pedagógica do teatro japonês para seus atores e aprendizes, sobre a ingenuidade e a simplicidade com as quais um bom ator deveria atuar, como o ator do Kabuki:

Meyerhold disse: “Simplicidade e ingenuidade” na atuação podem ser facilmente alcançadas por um bom ator que possui grandes técnicas, e a única trupe no mundo que aprendeu surpreendentemente esta técnica é que a mantém com perfeição em uma arte altamente refinada e elevada é a trupe Kabuki”.¹⁴⁵ (Meyerhold, 1968, p. 243 apud Tian, 2016, p. 322, tradução nossa)

Meyerhold tinha muita gana em encontrar ferramentas pedagógicas teatrais para seus atores. Era um encenador-pedagogo que estava em constante busca por derrubar barreiras para um melhor treinamento e estava sempre criando pontes com outros artistas e técnicas para serem incorporadas nas suas preparações e atuações. Como fez com o ator, artista e diretor Sano Seki, que nasceu em 1905 numa cidade chinesa, Tianjin ou Tientsin, que era outorgada ao Japão. Seu envolvimento com o teatro Kabuki foi orgânico e familiar. Desde criança,

¹⁴⁵ Meyerhold said, “Simplicity and naivety” in acting can be easily achieved by a good actor who owns great techniques, and the only troupe in the world that has amazingly learned this technique and that maintains it to perfection in a highly refined and elevated art is the Kabuki troupe”. (Meyerhold, 1968, p. 243 apud Tian, 2016, p. 322)

experimentava jogos infantis em ambientes do Kabuki, como, por exemplo, padrões de condutas. Com o passar dos anos, ajudou alguns conhecidos na tentativa de reformar o Kabuki no Japão (Do Valle; Greiner, 2022). “Seki Sano (...) até tentou ajudar jovens atores como Kwaradzaki Choodyuuroo, Nakamura Gan'emon, Nakamura Yaodzoo, Nakamura Enshoo e outros em seus esforços para reformar o Kabuki”¹⁴⁶ (Tanaka, 2022a, p. 133-134, tradução nossa).

Figura 34: Sano Seki e Meyerhold.



Fonte: La Cola De Rata.¹⁴⁷

As reivindicações envolviam acabar com o sistema de hierarquia entre os atores, o sistema de hereditariedade, buscando melhores condições de trabalho e pagamento para os atores jovens, além da utilização de recursos dos teatros modernos e peças de autores ocidentais.

Kwaradzaki Choodyuuroo, um dos pilares do movimento de renascimento do Kabuki, fundou a *Kokoro-dza* (Companhia do Coração) em 1925, juntamente com jovens artistas de vanguarda como Kon Tookoo, Junabashi Seiichi e Murayama Tomoyoshi, com o objetivo de experimentando uma combinação entre o Kabuki e a vanguarda teatral como a construtivista. (...) Este esforço materializou-se na representação do Trust D.E. de Erenburg, a partir das notas da encenação de Meyerhold que ele mesmo fez em Moscou, agora com adaptação, direção e cenografia de Murayama. Algumas tiras do filme foram inseridas na obra, destacando o retrato do grande chefe capitalista Ens Bort interpretado por Choodyuuroo. A direção formalista dinâmica de Meyerhold combinada com a estilização arraigada dos atores Kabuki,

¹⁴⁶ Seki Sano (...) incluso trató de ayudar a actores jóvenes como Kwaradzaki Choodyuuroo, Nakamura Gan'emon, Nakamura Yaodzoo, Nakamura Enshoo y a otros en su esfuerzo reformador del Kabuki. (Tanaka, 2022a, p. 133-134)

¹⁴⁷ La Cola De Rata. **Seki Sano – Meyerhold**. Disponível em: <<https://www.lacoladerata.co/wp-content/uploads/2019/07/Seki-Sano-Meyerhold.png>>. Acesso em: 03 abr. 2025.

produziu um trabalho curioso que convidava a novas experimentações.¹⁴⁸ (Tanaka, 2022a, p. 135, tradução nossa)

Em conjunto com essas experiências do Kabuki e com as novas correntes teatrais ocidentais, Sano Seki fundou, em 1923, com outros estudantes de teatro, uma associação de estudos teatrais. O jovem Sano foi cada vez mais atraído pela ideologia marxista-leninista, sendo orientado pelos seus companheiros de estudo e, principalmente, pelo seu tio, Sano Manabu, que na época era membro do partido comunista japonês. Para que esse novo pensamento chegasse ao teatro, Sano Seki começou a estudar, na teoria e na prática, teatros revolucionários europeus e americanos. Como diretor e dirigente, trabalhou na Associação Japonesa de Teatro Proletariado (PROT) e no teatro de esquerda chamado “teatro com maletas”, fazendo teatro para operários nas fábricas.

A *Taishuu-dza* (Companhia de Massa Popular), além das novas formas, buscou um conteúdo político e social. Quando perguntado por Gan'emon o que deveria fazer para reformar o Kabuki, Murayama, companheiro de Seki Sano na frente teatral, recomendou: “Para um novo conteúdo, uma nova forma deve ser criada” refletindo a posição que então tinha o PROT. A segunda experiência em combinar teatro Kabuki com teatro proletário ocorreu em janeiro de 1930, na qual Sano teve sua primeira e única experiência dirigindo atores treinados em Kabuki. Sano escolheu para esta ocasião *Supai* (Espião) de *Upton Sinclair*. Espião é uma história que se passa em um sindicato americano.¹⁴⁹ (Tanaka, 2022a, p. 137, tradução nossa)

Por causa dessa direção, Sano Seki passou a utilizar técnicas de criação apreendidas em seus estudos dos teatros revolucionários ocidentais, tentando libertar os atores do Kabuki de maneirismos e estereótipos através do treinamento de atores para a criação de papéis. Podemos observar o começo do seu desenvolvimento como um diretor-pedagogo nos moldes dos grandes

¹⁴⁸ Kwaradzaki Choddyuroo, uno de los pilares del movimiento renovador del Kabuki, fundó en 1925 la *Kokoro-dza* (Compañía del Corazón), junto con artistas jóvenes de la vanguardia como Kon Tookoo, Junabashi Seiichi y Murayama Tomoyoshi, con el propósito de experimentar una combinación entre el Kabuki y la vanguardia teatral como la constructivista. (...) Este esfuerzo se concretó en la representación de *Trust D.E.* de Erenburg, a partir de los apuntes de la puesta en escena de Meyerhold que él mismo tomó en Moscú, ahora con la adaptación, dirección y escenografía de Murayama. En la obra se insertaron unas tiras de la película que destacaban el retrato del gran jefe capitalista Ens Bort interpretado por Choddyuroo. La dirección formalista dinámica de Meyerhold se combinaba con la estilización profundamente arraigada de los actores de Kabuki, generando una obra curiosa que invitaba a más experimentos. (Tanaka, 2022a, p. 135)

¹⁴⁹ *Taishuu-dza* (Compañía de Masas Populares), además de las formas nuevas, buscaba un contenido político y social. A la consulta de Gan'emon acerca de qué debía hacer para reformar el Kabuki, Murayama, camarada de Seki Sano en el frente teatral, recomendó: “Para un nuevo contenido, hay que crear una nueva forma” reflejando la posición que entonces tenía el PROT. El segundo experimento de combinación del teatro Kabuki con el teatro proletario se llevó a cabo en enero de 1930, en el cual Sano tuvo su primera y única experiencia en dirección de actores formados en el Kabuki. Sano escogió para esta ocasión *Supai* (Espía) de *Upton Sinclair*. Espía es una historia que se desarrolla en un sindicato obrero estadounidense. (Tanaka, 2022a, p. 137)

mestres Stanislavski e Meyerhold. Além das técnicas de interpretação, Sano começou a decidir o elenco, uma função que o diretor no Kabuki não tinha, uma vez que eram os atores principais que decidiam quem iria ficar com determinado papel. Para Sano Seki, o teatro proletariado e o Kabuki poderiam se retroalimentar, dando ferramentas para ambos se desenvolverem além das suas delimitações. Seu sonho era que o teatro proletariado aprimorando sua forma e o Kabuki reformulando e ampliando suas formas e seu conteúdo.

Ele aceita que as atuais “chamadas formas de Kabuki” estão intimamente relacionadas ao “conteúdo feudal e burguês”, e propõe substituí-lo pelo proletário e combiná-lo com os recursos e formas do Kabuki para alcançar maior expressividade. (...) Sano indica que é tarefa dos atores Kabuki introduzir formas Kabuki no teatro proletário. Somente os atores Kabuki politicamente conscientes poderão fazer o uso mais amplo e prático das formas Kabuki para o teatro proletário.¹⁵⁰ (Tanaka, 2022a, p. 141, tradução nossa)

Em 1932, o diretor Sano Seki foi para Moscou com o intuito de desenvolver seu conhecimento como preparador de atores através de sua passagem pela União Soviética. Com a bagagem teatral do Kabuki e do teatro proletariado, acabou conhecendo e estudando profundamente o método de Stanislavski e foi assistente de direção de Vsévolod Meyerhold, tendo assim a oportunidade de trabalhar com a Biomecânica.

Em uma de suas entrevistas de Seki Sano para Carballido (1976), ele lembra que Meyerhold o indagou se tinha vindo do Japão, ao que ele disse que sim. O diretor russo concordou em contratá-lo como assistente com uma condição: ele poderia ficar e aprender o que quisesse, porém, em contrapartida, deveria ensinar o teatro tradicional japonês. (Do Valle; Greiner, 2022, p. 71)

O diretor japonês Sano ficou cinco anos trabalhando com Meyerhold, entretanto, seu caminho como preparador de atores foi influenciado pelos dois mestres russos: Stanislavski e Meyerhold. Na verdade, como descreve Sano Seki, ter estudado com os dois foi uma combinação que potencializou seu trabalho como diretor-pedagogo. Sua técnica foi refinada, no começo, pelo Kabuki, pelo teatro proletariado e, naquele momento, pelo teatro russo sob a orientação dos dois mestres. “No entanto, Sano realizou pelo menos parte desse projeto, pois

¹⁵⁰ Acepta que “las llamadas formas del Kabuki” actuales, tienen estrecha relación con “el contenido feudal y burgués”, y propone sustituir éste por el proletario y combinarlo con los recursos y formas del Kabuki para alcanzar mayor expresividad. (...) Sano indica que es tarea de los actores del Kabuki introducir las formas del Kabuki el teatro proletario. Únicamente aquellos actores de Kabuki, políticamente conscientes podrán hacer un uso más amplio y práctico de las formas del Kabuki para el teatro proletario. (Tanaka, 2022a, p. 141)

observou as performances dos principais atores do teatro de Meyerhold de um ponto de vista comparativo com o teatro Kabuki”.¹⁵¹ (Tanaka, 2022a, p. 148, tradução nossa)

Depois de várias conferências sobre o Kabuki, Sano e Meyerhold elaboraram um plano de estudos comparativos entre o Kabuki e os estudos desenvolvidos no Teatro Estatal de Meyerhold (TEM). Eles propunham estudar os espaços cênicos, os edifícios e suas estruturas físicas, a relação plateia-atores, o mecanismo das escadas no teatro meyerholdiano e o caminho em flor do Kabuki, o centro cênico e a construção tempo-ritmo. O projeto não foi para frente como planejado pelos dois diretores por questões financeiras, políticas e organizacionais do TEM. (Do Valle; Greiner, 2022, p.72).

Ao lermos as anotações redigidas por Meyerhold aos professores e assistentes do Teatro, vemos que elas constituem uma espécie de plano de aulas teóricas-práticas do que os alunos deveriam aprender de cada período teatral. É interessante que ele frisa que é necessário que cada aluno estude e entenda os pontos mais relevantes ao longo de três anos, “a qualquer custo!” (Мейерхольд, 1976).

Aqui estão os períodos teatrais com os quais os estudantes devem se familiarizar: o teatro grego antigo, o teatro italiano (pantomima, *Commedia Dell'Arte*, a disputa entre Gozzi e Goldoni), o teatro espanhol (início e depois do “Era de Ouro”, o período de Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina e Cervantes com seus interlúdios), o teatro inglês (período pré-shakespeariano e o de Shakespeare), o teatro francês (teatros de feira, Molière, Corneille, Racine, o teatro em que Debureau atuou), o teatro alemão (sobre os sistemas dramaturgicos da filosofia alemã, Tieck, Goethe, Schiller), o japonês (Kabuki) e o teatro chinês (envolver Seki Sano), o teatro russo até o século XIX e dar, com especial cuidado, o século XIX (Griboiédov, Púchkin e tudo que eles escreveram sobre a questão da transformação do sistema da dramaturgia; Gógol, Sukhovo-Kobylin, Ostróvski etc. No início do século pegar o vaudeville, mas tocar no gênero ao final do século XVIII e prolongar a análise até a década de 1840 - Karatygin, Lensky 343 com seus vaudevilles). Em todos os períodos especificados, aborde a disposição das áreas do palco e as técnicas de encenação.¹⁵² (Мейерхольд, 1976, p.14, tradução nossa)

¹⁵¹ No obstante, Sano llevó a efecto por lo menos una parte de este proyecto, puesto que observó las actuaciones de los principales actores del teatro de Meyerhold desde un punto de vista comparativo con el teatro Kabuki. (Tanaka, 2022a, p. 148)

¹⁵² Вот с какими театральными периодами надо ознакомить студенчество: древнегреческий театр, итальянский театр (пantomима, *commedia dell'arte*, борьба между Гоцци и Гольдони), испанский театр (начало и потом «золотой век» — период Лопе де Вега, Кальдерона, Тирсо де Молина и Сервантеса с его интермедиями), английский театр (дошекспировский период и Шекспир), французский театр (балаганы, Мольер, Корнель, Расин, театр, в котором подвизался Дебюро), немецкий театр (о драматургических системах немецкой философии, Тик, Гете, Шиллер), японский (Кабуки) и китайский театры (привлечь Секи Сано), русский театр до XIX в. и особенно тщательно дать XIX век (Грибоедов, Пушкин и все, что им написано к вопросу о преобразовании драматургической системы, Гоголь, Сухово-Кобылин, Островский и т. д. В начале века взять водевиль, но коснуться этого жанра и в конце XVIII в. и проташить анализ до 40-х годов XIX в. — Каратыгин, Ленский 343 с их водевилями). Во всех указанных периодах касаться устройства сценических площадок и приемов актерской игры. (Мейерхольд, 1976, p. 14)

Figura 35: Seki Sano, V. Meyerhold e um grupo de colaboradores.



Fonte: La Cola De Rata.¹⁵³

Meyerhold e seus alunos e atores aprenderam muito com Sano Seki sobre o teatro tradicional japonês. O inverso também aconteceu, os quatro anos que Sano passou na União Sovética fizeram com que o diretor japonês desenvolvesse a consciência de uma formação teatral internacionalista. Ao chegar no México em 1939, foi através dessa nova visão de teatro que ele passou a desenvolver, por exemplo, “a grade curricular do Teatro de Artes no México que era diversificada e tinha como ponto de partida especialistas que buscavam um treinamento de atores multiculturalistas” (Do Valle; Greiner, 2002, p. 73). Cucuel explica um exemplo de apresentação curricular:

Escola de Seki Sano

Exercícios elementares para atuar; Concentração dos nervos e dos sentidos; Liberdade muscular; Justificativa da verdade cênica; Seriedade de palco (atitude de palco); Sentido da memória (memória evocativa); Improvisação; Pantomima; Pequenas tarefas na atuação: pequenos esboços no palco; Interação com os atores; Treinamento de voz; Emissão, enunciação, dicção, pronúncia e fraseado teatral; Treino de corpo; Ginástica, exercícios rítmicos, técnicos e Biomecânica.¹⁵⁴ (Cucuel, 2022, p. 49, tradução nossa)

¹⁵³ La Cola De Rata. **Seki Sano Grupo**. Disponível em <<https://www.lacoladerata.co/wp-content/uploads/2019/07/seki-sano-grupo.jpg>>. Acesso em: 03 abr. 2025.

¹⁵⁴ Escuela Seki Sano Ejercicios elementales para la actuación; Concentración de los nervios y los sentidos; Libertad muscular; Justificación de la verdad escénica; Seriedad escénica (actitud en el escenario); Sentido de memoria (memoria evocadora); Improvisación; Pantomima; Pequeñas tareas en la actuación: pequeños bosquejos en escena; Interrelación con los actores; Entrenamiento de la voz; Emisión, enunciación, dicción, pronunciación y

O encontro e os pseudoencontros que Meyerhold teve com artistas do Kabuki oficial e não oficial desenvolveram um questionamento nesta pesquisa do grau de importância e de atravessamento que esses aprendizados foram transformando em procedimentos pedagógicos teatrais. Observamos que o diretor russo era um pesquisador teatral apaixonado pelo desafio de encontrar novas formas de aprendizado para seus alunos, além de inovar descobrindo possibilidades de construção artística na cena teatral do seu tempo. E através desse caminho de intensa procura por transcriar¹⁵⁵ tradições teatrais em potentes treinamentos, como a Biomecânica, que poderia ser colocada também em uma peça teatral, foi que ele manteve sua fome pelo estudo teatral.

1.9 O *mie* do estilo *aragoto* do Kabuki como procedimento pedagógico para a Biomecânica de Meyerhold

Vsevolod Meyerhold conseguiu adquirir livros sobre o teatro Kabuki e também tinha um material de fotos, imagens e gravuras do estilo *ukiyo-e*, tanto de Hokusai quanto de outros artistas. Ele escreveu: “Construí meu trabalho no estudo do teatro Kabuki japonês, a princípio teoricamente, e depois vi o mesmo teatro. Mas quando o vi em Paris, ficou claro para mim que, pela leitura, recebi uma ideia correta sobre ele”¹⁵⁶ (Meyerhold 1978: 121 n. 2; 1992:28 apud Tian, 2016, p. 326). Apesar das suas leituras e estudos sobre Kabuki, ele confessou que seu sentimento era de nunca ter visto nada igual em sua vida.

Aconteceu de eu ver uma trupe de Kabuki em Paris e me peguei pensando que eles estavam exibindo uma arte que eu nunca tinha visto antes. Eu conhecia o Kabuki na teoria – por meio de livros, material iconográfico –, sabia das técnicas do Kabuki, mas quando o vi me pareceu que não havia lido nada, que não sabia de nada.¹⁵⁷ (Мейерхольд, 1968, n.p., tradução nossa)

fraseo teatral; Entrenamiento del cuerpo; Gimnasia, rítmica, ejercicios técnicos y Biomecânica. (Cucuel, 2022, p. 49)

¹⁵⁵ O termo “transcrição” foi criado pelo poeta, semiótico e tradutor Haroldo de Campos (1992). Campos explicava que é impossível traduzir um poema, o que nos resta é criá-lo novamente no contexto em que está sendo traduzido. Tradução não quer dizer apenas buscar significados dicionarizados para as palavras, mas transcriar sonoridades, percepções e movimentos. O mesmo parece valer para as experiências teatrais. Não se trata apenas de aplicar treinamentos, mas também de reinventá-los nos contextos culturais (Do Valle; Greiner, 2022, p. 74).

¹⁵⁶ “I built my work on the study of the Japanese Kabuki theatre at first theoretically and later saw the same theatre. But when I saw it in Paris, it became clear to me that from reading I have received a correct idea about it” (Meyerhold 1978: 121 n. 2; 1992: 28, apud Tian, 2016, p. 326).

¹⁵⁷ Мне довелось видеть в Париже труппу Кабуки, и я ловил себя на том, что они показывают такое искусство, которого я до сих пор еще не видал. Я теоретически знал Кабуки — по книгам, по иконографическому материалу, — приемы Кабуки я знал, но когда я увидел Кабуки, мне показалось, что я ничего не читал, ничего не знал. (Мейерхольд, 1968, n.p.)

É interessante que Meyerhold não tenha visto o teatro Kabuki oficial. Ainda assim, o diretor russo ficou impactado pela apresentação, e ficam os questionamentos: O que surpreendeu Meyerhold? E quais inovações foram afetadas na sua pedagogia teatral? Os *études* da Biomecânica?

Depois de ter visto o teatro Kabuki em Paris, ele se faz uma pergunta sem resposta. Talvez tenha sido uma forma de se estimular a ser cada vez mais como encenador-pedagogo: “Seremos capazes de dominar esse procedimento neste espetáculo?”¹⁵⁸ (Мейерхольд, 1968, n.p., tradução nossa).

Estudei o teatro Kabuki japonês nos livros, nas gravuras de Hokusai; Eu me interessei e estudei porque amava a pintura japonesa, e então comecei a estudar o teatro japonês. Mas o que foi decisivo para mim foi que, quando vi o teatro Kabuki em Paris, tudo se apresentou para mim sob uma nova luz, e vi ali alguns elementos que me eram muito caros. E recebi a confirmação das ideias que fermentavam em minha mente.¹⁵⁹ (Meyerhold, 1978, p. 87; 1992, p. 26, apud Tian, 2016, p. 325-326, tradução nossa)

No entanto, apesar da nossa discussão sobre Meyerhold, será que ele viu ou não viu uma trupe de Kabuki de forma presencial? Podemos adicionar um novo questionamento: Meyerhold conseguiu assistir alguma gravação audiovisual do Kabuki? Atualmente, se não conseguimos assistir a uma apresentação ao vivo, podemos ver na forma digital.

Prezado Mikhail Vladimirovitch,

Os elementos do teatro japonês Kabuki que o senhor filmou/fotografou¹⁶⁰ são um material muito significativo para a história do teatro de convenção. Como as recentes conquistas técnicas do teatro soviético cresceram, segundo a minha profunda convicção, sobre as raízes do teatro de convenção de 297 países exóticos, em especial Japão e China, considero imprescindível aconselhá-lo a entrar em contato com as nossas editoras, para solicitar a publicação dessas suas obras. Isso será de grande utilidade não apenas para os nossos teatros, mas também para estudantes e professores de nossas escolas técnicas de teatro.

¹⁵⁸ Сможем ли мы этим приемом овладеть на данном спектакле? (Мейерхольд, 1968, n.p.)

¹⁵⁹ I studied the Japanese Kabuki theatre from books, from Hokusai's engravings; I was interested in it and studied it because I loved Japanese painting, and then I began to study the Japanese theatre. But what was decisive for me was that, when I saw the Kabuki theatre in Paris, everything presented itself to me in a new light, and I saw there certain elements that were very dear to me. And I received a confirmation of the ideas that were fermenting in my mind. (Meyerhold 1978, p. 87; 1992, p. 26 apud Tian 2016, p. 325-326)

¹⁶⁰ O verbo russo заснять é um perfectivo ambíguo, podendo significar tanto filmar quanto fotografar, a depender do contexto. Sua forma застятые, o particípio passado passivo plural, herda essa mesma ambiguidade. Sem informações adicionais sobre a situação em que a palavra é utilizada, é impossível determinar com certeza se o material entregue a V. Meyerhold foi filmado ou fotografado. Portanto, na ausência de um contexto maior, não foi possível definir a tradução exata. Atualmente, a distinção comum é снимать/снять para filmar e фотографировать/сфотографировать para fotografar.

Artista do Povo da República

Vs. Meyerhold

21 de fevereiro de 1929.¹⁶¹ (Мейерхольд, 1976, n.p., tradução nossa)

A carta de agradecimento de Meyerhold a Mikhail Vladimirovich não esclarece se este último filmou ou fotografou o teatro Kabuki. A ambiguidade reside na tradução do verbo russo, que pode significar tanto "filmar" quanto "fotografar", dependendo do contexto. Para determinar a natureza exata do registro de Mikhail Vladimirovich, seria necessário examinar as correspondências entre os dois, bem como quaisquer publicações ou materiais relacionados. Como já observado, a disponibilidade de arquivos de e sobre V. Meyerhold é limitada. Nossa pesquisa, no entanto, conseguiu reunir uma quantidade considerável de materiais através de diversas fontes, incluindo pesquisas, relatos de terceiros e colaborações acadêmicas com pesquisadores na Rússia. Portanto, a natureza precisa do material compartilhado por Mikhail Vladimirovich – filmes cinematográficos ou fotografias do teatro Kabuki – permanece incerta.

Meyerhold era um entusiasta dos teatros asiáticos, fomentando a expansão desse conhecimento teatral para os estudantes russos. Tanto que, em uma das suas aulas, ele pediu para seus alunos treinarem como se fossem atores de Kabuki. Ele pedia para que os alunos se dedicassem diariamente ao treino, até chegarem ao refinamento teatral que os atores do Kabuki tinham. Ele queria ter em suas peças e nos palcos russos atores daquele nível: “Isto vem do Kabuki; os atores de Kabuki só Deus sabe o quanto treinam, eles dedicam uma quantidade incrível de tempo aos treinamentos. É por isso que nós colocamos a questão do treino de forma tão aguda.”¹⁶² (Мейерхольд, 1968, n.p., tradução nossa). Apesar desse treinamento pesado e de um estudo que não era apenas físico, ele também queria que seus alunos tivessem um conhecimento da cultura e das teorias teatrais de vários países. Também pretendia que esses

¹⁶¹ Уважаемый Михаил Владимирович, заснятые Вами элементы японского театра «Кабуки» — очень значительный материал к истории условного театра. Поскольку новейшие технические достижения советского театра выросли, по моему глубокому убеждению, на корнях условного театра экзотических 297 стран и главным образом Японии и Китая, считаю необходимым посоветовать Вам обратиться к нашим издательствам с ходатайством об издании этих Ваших работ. Это будет полезно не только нашим театрам, но и студентам и педагогам наших театральных техникумов.

Народный артист Республики

Вс. Мейерхольд

21 – II – 29. (Мейерхольд, 1976, n.p.)

¹⁶² Это от Кабуки; <актеры> Кабуки черт знает сколько тренируются, невероятное количество времени отводят тренажу. Вот почему мы вопрос о тренаже ставим так остро. (МЕЙЕРХОЛЬД, 1968, n.p.)

atores desenvolvessem um trabalho teatral que fosse preciso, mas ao mesmo tempo orgânico e natural.

Tenho trabalhado com isso já faz muito tempo, e construí meu trabalho sobre o estudo do teatro japonês Kabuki. (...) E os teatros chinês e japonês são bastante diferentes nesse sentido. O movimento deles tem um embasamento mais realista. Todos os seus movimentos emergiram da dança folclórica, em que em que a pessoa que dança, anda com um jugo de madeira pela rua ou que passa a carga de uma carroça para uma loja qualquer; são esses movimentos que ele também considera movimentos de dança, mas de dança no sentido de uma base rítmica sutil. Nele, nesse movimento, há tanto de dança quanto há de ritmo na dança. E, por fim, é daí que surge a categoria realista no movimento. Para ele, a representação de um homem de pé na popa de um barco abaixando um remo na água – para ele, esse é um dos elementos do movimento da dança, porque é rítmico e porque esse ritmo pode caber num recipiente métrico em que essas partes podem ser colocadas. (...) Será que um ator russo consegue representar isso com precisão? Não, não consegue. Porque essa cultura, esse movimento ainda não está em nosso palco, não está no palco russo. Já estamos muito próximos disso, e passarão ainda 25-50 anos quando, com certeza, a glória do futuro teatro estará totalmente baseada nisso.¹⁶³ (Мейерхольд, 1998, n.p, tradução nossa)

A partir das suas pesquisas sobre o Kabuki, com os livros, as gravuras do estilo *ukiyo-e* e assistindo às apresentações de forma presencial ou, talvez vendo gravações, Meyerhold chegou ao *mie* (pose) do estilo *aragoto* do Kabuki para o desenvolvimento dos *études* da Biomecânica chamados “tiro com o arco” e, principalmente, “jogando a pedra”. Como estudando anteriormente, os *études* da Biomecânica começam com os movimentos de *znak otkaz* ou *otkaz*, que no idioma russo quer dizer “recusa”. O *otkaz* tem dois movimentos antagônicos (aceleração e pausa), que são executados pelo ator ao mesmo tempo, no entanto não existe um congelamento dos seus movimentos, mas um fluxo contínuo na transição. Meyerhold provavelmente utilizou a sequência das ações de rejeição e ação para desenvolver o movimento de recusa (*otkaz*) nos *études* acima citados. Se analisarmos as imagens sequências de *ishinage mie* do estilo *aragoto* do Kabuki (ver Figura 21 na página 56), podemos entender

¹⁶³ Над этим я работаю уже очень давно, но я свою работу строил над изучением японского театра Кабуки. <...> А китайский и японский театры очень отличаются в этом отношении. В их движении больше реалистической подпочвы. Их движения все выросли из фольклорного танца, из танца, где человек, который танцует и который идет с коромыслом по улице или который передает тяжесть с повозки в какой-нибудь магазин, — эти движения он тоже рассматривает как движения танцевальные, но танцевальные в смысле тонкой ритмической основы. В нем, в этом движении, столько танцевального, сколько в танце ритмического. И, наконец, отсюда возникает в движении категория реалистическая. Для него изображение человека, стоящего на корме и опускающего весло в воду, — для него это есть один из элементов танцевального движения, поскольку оно ритмично и поскольку этот ритм может уложиться в метрический сосуд, куда могут вложиться эти части. (...) Может ли русский актер точно все это изобразить? Нет, не может. Потому что этой культуры, такого движения еще на нашей сцене нет, на русской сцене нет. Мы к этому очень близки уже, и пройдет еще лет 25 – 50, когда, конечно, слава будущего театра будет всецело на этом базироваться. (Мейерхольд, 1998, n.p.)

que o *étude* “jogando a pedra” da Biomecânica (ver Figura 28 na página 73) seria uma transcrição feita por Meyerhold do *mie* do estilo *aragoto*. Para Camuti, a semelhança entre os dois movimentos é tão evidente que até o nome do *mie* do Kabuki foi colocado por Meyerhold no seu *étude* da Biomecânica (Camuti, 2016).

Essas técnicas de atuação japonesas consistem na estilização de posições desenvolvidas em movimentos padronizados de braços, pernas e cabeça que resultam em poses dinâmicas e “cristalizam a ação em uma imagem formal”. (...) Um exemplo prático do paralelismo entre *mie* e Biomecânica, que sublinha a semelhança entre estas duas técnicas, é o *ishinage* (arremesso de pedras) *mie* e um dos estudos biomecânicos mais conhecidos, que é chamado de ‘Atirar a pedra’. Para realizar o *mie*, “o ator ‘enrola’ os braços e as pernas, move a cabeça em um movimento circular, então, com um estalo da cabeça, congela em uma pose dinâmica”.¹⁶⁴ (Camuti, 2016, p. 120, tradução nossa)

Eisenstein tem a mesma opinião que Camuti, os *études* da Biomecânica, principalmente o “atirar com o arco” e o “jogar a pedra”, têm uma similaridade com o *mie* do Kabuki. Ele tem autoridade para escrever sobre a Biomecânica e Meyerhold porque, além de ter sido amigo, foi seu aluno. Para completar, ele também era entusiasta e pesquisador do teatro japonês e assistiu à apresentação de Kabuki oficial da trupe de Ichikawa.

Da mesma forma, a sombra do *mie* pode ser vista em algumas das importantes técnicas de atuação usadas no sistema de Biomecânica de Meyerhold. Cada um dos dois estudos de Biomecânica mais conhecidos, “Atirar com o Arco” e “Jogar a Pedra”, envolve uma sequência de ações “para frente” equilibradas por “rejeições” e pausas e terminando com poses (Leach 1989: 63, 65), que lembra a encenação do *mie* no palco do Kabuki. Eisenstein descreveu assim o movimento de “recuo” ou “rejeição” na transição de palco de Sadanji encenada no *hanamichi*, que culminou com o *mie*: “três passos para frente, um grande passo para trás; e novamente três para frente e um passo — duas vezes maior — para trás. Tudo em um ritmo crescente. Tudo em uma intensidade crescente” (Eisenstein [1933/1934] 1996: 196).¹⁶⁵ (Tian, 2016, p. 330, tradução nossa)

¹⁶⁴ These Japanese acting techniques consist in the stylization of positions developed in standard movements of arms, legs and head that result in dynamic poses and “crystallize the action into a formal picture”. (...) A practical example of the parallel between *mie* and biomechanics, that underlines the resemblance between these two techniques, is the *ishinage* (stone-throwing) *mie* and one of the best-known biomechanical *étude*, which is indeed called ‘Throwing the stone’. To perform the *mie*, “the actor ‘winds up’ with arms and legs, moves his head in a circular motion, then, with a snap of the head, freezes into a dynamic pose”. (Camuti, 2016, p. 120)

¹⁶⁵ Likewise, the shadow of *mie* can be seen in some of the important acting techniques used in Meyerhold’s system of Biomechanics. Each of the two best-known biomechanics *études*, “Shooting from the Bow” and “Throwing the Stone,” involves a sequence of “forward” actions balanced by “rejects” and pauses and ending with poses (Leach 1989: 63, 65), which is reminiscent of the enactment of the *mie* on the Kabuki stage. Eisenstein thus described the “recoil” or “reject” movement in Sadanji’s stage transition enacted on the *hanamichi*, which culminated with the *mie*: “three steps forward, a large step back; and again three forward, and a step—twice as large—back. All at a growing tempo. All at a growing intensity” (Eisenstein [1933/1934] 1996: 196). (Tian, 2016, p. 330)

Além da similaridade dos nomes do *mie* do Kabuki e do *étude* da Biomecânica, assim como a semelhança dos movimentos, Camuti também entende a finalização do *étude* da Biomecânica *dáctilo* também inspirada no *mie* do Kabuki. O *dáctilo* que é o duplo estalo brusco de palmas, repetido duas vezes na maioria dos exercícios, quando o ator inicia e quando termina. “Ela dá ao ator o instante certo de concentração e o tempo preciso para coordenar as ações para a execução seguinte”¹⁶⁶ (Camuti, 2016, p. 121, tradução nossa). Se observamos o *mie* do Kabuki, vemos que também há um momento de concentração, no início e no final do movimento, bem similar ao *dáctilo*. Meyerhold teria transcriado o movimento a partir dos sons das matracas quando o ator de Kabuki executa uma pose do *mie*. “(...) De maneiras diferentes, mas semelhantes, ambas as técnicas seguem um padrão rítmico de batida dupla para regular a execução das poses dinâmicas”¹⁶⁷ (Camuti, 2016, p. 121, tradução nossa).

Como o *mie* do Kabuki, que não é uma sequência de movimento para um treinamento, os *études* da Biomecânica também não ficam restritos ao treinamento, sendo incorporados, inteiros ou em partes, nas peças do encenador-pedagogo russo. Podemos observar, na descrição do historiador teatral russo Boris Alpers e da pesquisadora Min Tian, como Meyerhold ensinou isso para os alunos-atores nos seus trabalhos.

Escrevendo em 1931 sobre “os segmentos individuais de movimento” nas produções de Meyerhold, que sempre terminavam com “uma posição estática, uma pose, um momento mimético congelado”, (...) observou em particular que o papel de Guliachkin em O mandato foi inteiramente construído dessa maneira: “Essa imagem de um pequeno burguês moribundo permanece na memória do espectador em suas poses plásticas esculturais: Guliachkin, imóvel, olhando para o auditório com os olhos ‘vazios’ arregalados; Guliachkin, agarrando a cabeça com as duas mãos em um acesso de terror e frenesi” (Alpers [1931] 1977: 79). A construção da imagem de Guliachkin me sugere a encenação de *mie* na atuação Kabuki.¹⁶⁸ (Tian, 2016, p. 329, tradução nossa)

Edward Braun complementa sobre o emprego do *mie* do Kabuki na encenação dos atores de Meyerhold:

¹⁶⁶ It gives the actor the right instant of concentration and the precise *timing* to coordinate the actions for the following execution (Camuti, 2016, p. 121).

¹⁶⁷ (...) In different but similar ways both techniques follow a double-beat rhythmical pattern to regulate the execution of the dynamic poses (Camuti, 2016, p. 121).

¹⁶⁸ Writing in 1931 of “the individual segments of movement” in Meyerhold’s productions, which always ended with “a static position, a pose, a frozen mimetic moment,” (...) noted in particular that the role of Guliachkin in The Mandate was entirely constructed in such a manner: “This image of a dying petty bourgeois remains in the memory of the viewer in its plastic sculptural poses: Guliachkin, motionless, staring into the auditorium with wide-open ‘empty’ eyes; Guliachkin, grabbing at his head with both hands in a fit of terror and frenzy” (Alpers [1931] 1977: 79). The construction of Guliachkin’s image is suggestive to me of the enactment of *mie* in Kabuki acting. (Tian, 2016, p. 329)

Meyerhold empregava regularmente o termo '*raccourci*' em seu trabalho com atores. Em francês, seu significado literal é 'encurtamento', mas para ele tinha um significado particular definido (...) como: '... um "momento instantâneo e expressivo de pose", relacionado ao *mie* do teatro Kabuki japonês. (...) "movimento como uma série ininterrupta de mudanças na posição do ator", nas produções de Meyerhold nos anos 20, pelo princípio de "segmentos distintos de movimento sempre terminando em uma posição estática, uma pose, um momento congelado de mímica". (...) Este dispositivo [*raccourci*] não foi apenas influenciado pela atuação do Kabuki japonês, mas também se assemelhava ao uso de congelamentos por Keaton, Chaplin e outros no cinema mudo.¹⁶⁹ (Braun, 1988, p. 246, tradução nossa)

O termo *raccourci* não era trabalhado apenas na atuação dos atores de Meyerhold, mas também utilizado no treinamento dos alunos. Através da ênfase do ator em um certo movimento, bem parecido com o *mie*, o ator paralisa toda a ação no clímax da cena. Para Eisenstein, em seus textos, o *raccourci* é a parte mais importante da Biomecânica, porque é um corte brusco entre dois movimentos, sendo em muitos *études*, um quase congelamento do ator.

Em Biomecânica, *raccourci* também é um dos conceitos mais importantes. De acordo com Eisenstein, "um *raccourci* é um movimento fixo retirado do movimento geral, um ponto de ruptura entre dois movimentos, um movimento potencial, a dinâmica congelada por um momento" (Law e Gordon 1996: 169). Alma Law e Mel Gordon sugeriram que o *raccourci* está relacionado ao *mie* do teatro Kabuki. De fato, em termos de ritmicidade, plasticidade, dinâmica em êxtase e expressividade, o *raccourci* é análogo ao *mie*.¹⁷⁰ (Tian, 2016, p. 330, tradução nossa)

¹⁶⁹ Meyerhold regularly employed the term '*raccourci*' in his work with actors. In French its literal meaning is 'foreshortening', but for him it had a particular significance defined by (...) as: "...instantaneous, expressive moment of pose", related to the *mie* of the Japanese Kabuki theatre. (...) "movement as an uninterrupted series of changes in the actor's position", in Meyerhold's productions in the twenties, by the principle of "distinct segments of movement always ending in a static position, a pose, a frozen moment of mime". (...) Not only was this device [*raccourci*] influenced by the acting of the Japanese Kabuki, it also resembled the use of freezes by Keaton, Chaplin and others in silent cinema. (Braun, 1988, p. 246)

¹⁷⁰ In biomechanics, *raccourci* is also one of the most important concepts. According to Eisenstein, "a *raccourci* is a fixed movement pulled out from the general movement, a point of break between two movements, a potential movement, the dynamics frozen for a moment" (Law and Gordon 1996: 169). Alma Law and Mel Gordon have suggested that the *raccourci* is related to the *mie* of the Kabuki theatre. Indeed, in terms of rhythmicity, plasticity, dynamics in stasis, and expressivity, the *raccourci* is analogous to the *mie*. (Tian, 2016, p. 330)

Figura 36: Ator de teatro Kabuki Ichikawa Sadanji II e Diretor de Cinema Russo Sergei Eisenstein.



Fonte: Wikipedia.¹⁷¹

Meyerhold, desenvolvendo os *études* da Biomecânica através das técnicas *raccourci* e *otkaz*, transcriadas do *mie* do teatro Kabuki, também foi influenciado pelos movimentos felinos de Hanako e não parou seus estudos, porque ele era um pesquisador voraz: “(...) desenvolvendo técnicas de Biomecânicas e as introduzindo em seu novo espetáculo, também originado no método japonês. Suas ricas pausas musicais e plásticas japonesas deram origem ao princípio de “pré-jogo”¹⁷² (Тучинская, 2018, p. 253, tradução nossa). O pré-jogo ou pré-atuação se dá quando o ator suspende a ação anterior para contar ao espectador o que vai acontecer a seguir, para tornar a mensagem a mais compreensível possível (Gorchakov, 1958). Meyerhold achava simples o enredo com o pré-jogo no teatro Kabuki, mas a simplicidade não queria dizer que seria fácil. Ele fez uma comparação entre o Kabuki e Charles Chaplin para entendermos este princípio com a técnica.

O enredo é como o de um simples drama japonês, encenado pelo Kabuki. Mas perceba como os atores do Kabuki se relacionam com essas tramas tão simples. Quanto mais ingênua for a situação, quanto mais simples é o enredo, tanto mais forte tem que ser a apresentação, tanto maior é a necessidade de criar pequenos efeitos. O que Chaplin está fazendo? Quando Chaplin constrói

¹⁷¹ Wikipedia. **Ichikawa Sadanji II and Sergei Eisenstein.** Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Sadanji_Ichikawa_II_and_Sergei_Eisenstein.jpg>. Acesso em: 27 mar. 2025.

¹⁷² (...) разрабатывая приемы биомеханики и вводя их в свои спектакли, тоже отталкивался от японского метода. Из насыщенных музыкально и пластически японских пауз родился принцип «предыгры». (Тучинская, 2018, p. 253)

uma catástrofe, ele representa de maneira contida, tensa e expressiva, ele se entrega por inteiro, toda a sua técnica. Do mesmo modo representam [os atores] do Kabuki. Mataram o amigo dele. Ele chega e vê despontando por trás de um arbusto a cabeça do seu amigo – está morto. O que faz o ator de Kabuki? Supõe-se o que ele diz ao público: “Atenção! A situação da cena! Eu amava muito esse amigo, ele foi morto, e agora será difícil para mim ficar sem ele. Atenção! Eu representarei esse valor para vocês” - e ele representa.¹⁷³ (Мейерхольд, 1968, n.p., tradução nossa)

Como podemos observar, Vsevolod Meyerhold teve uma forte influência do teatro Kabuki e do *mie* no desenvolvimento dos *études* da Biomecânica. O encenador-pedagogo corporificou as práticas do Kabuki e desenvolveu o seu próprio procedimento pedagógico teatral. Ele transcreveu o *mie* para o pré-jogo, *raccourci*, *otkaz*, como estudamos. Ele não estava interessado em recriar o Kabuki na Rússia nem se incomodava de ter visto um Kabuki que não fosse autêntico, ou de tê-lo visto talvez em vídeo. Para Meyerhold, o que era importante era a arte do ator. Ele queria ver uma atuação que tocasse sua alma, que fizesse seus olhos brilharem, que arrepiasse seus cabelos; para ele, isso era mais importantes do que se aquele artista era autêntico ou não.

¹⁷³ южет такой, как в простой японской драме, которую играет Кабуки. Но посмотрите, как относятся актеры Кабуки к таким простым сюжетам. Чем наивнее ситуация, чем проще сюжет, — тем нужно сильнее подавать, придумывать много маленьких эффектов. Что делает Чаплин? Когда Чаплин строит катастрофу, он играет скуп, напряженно и выразительно, он отдает всего себя, всю свою технику. Так же играют <актеры> Кабуки. Убили его друга. Он приходит и видит из-за куста голову друга, — тот мертв. Что делает актер Кабуки? Предполагается, что он говорит публике: «Внимание! Сценическая ситуация! Я очень сильно любил этого друга, его убили, и теперь мне без него трудно. Внимание! Я разыграю вам эту сцену» — и он ее разыгрывает. (Мейерхольд, 1968, n.p.)

Figura 37: Meyerhold e Erast Garin no ensaio da peça *O Revizor* ou *Inspetor geral* de N. Gógol.



Fonte: Teatpoh.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Театроh. Трансформация актерской школы вс.э. мейерхольда в системе сценического соцреализма. (Э. Гарин, м. Бабанова, и. Ильинский). Ч.3. Disponível em: <<https://teatron-journal.ru/2019/10/18/intermission-history-meyer-actors-3/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CAPÍTULO 2

2- CONECTANDO O NÔ E O KABUKI COM O MUNDO...

Vários estudiosos e artistas estrangeiros conseguiram furar e implodir as barreiras impostas por um sistema de treinamento do teatro tradicional japonês que se originou do ensino apenas para aqueles preteridos e nascidos no clã. Na maioria dos casos, eram homens japoneses e que tinham uma ligação forte com a escola. Para que esses estrangeiros conquistassem a proeza de adentrarem o Nô, eles contaram com a ajuda de mestres (*Sensei*) que tinham uma visão intercultural e além do seu tempo, como a família Udaka, a família Shigeyama, Urata Yasuchika, Takabayashi Shinji, entre outros. Para que mais pessoas tivessem acesso ao teatro tradicional, foram desenvolvidos vários programas e iniciativas. Nesta tese, vamos abordar dois deles: o TTT e o INI.

2.1 Traditional Theatre Training (TTT)

O Traditional Theatre Training (TTT)¹⁷⁵ começou em 1984, em Quioto, e foi o pioneiro nessa forma de treinamento intensivo com mestres do teatro tradicional japonês. Antes do TTT, alguns pesquisadores e artistas que estavam interessados no estudo do teatro japonês, mas não tinham condições financeiras, não tinham tempo ou não eram familiarizados com o idioma acabavam ficando nesses bloqueios. Este treinamento intensivo com enfoque na prática foi criado para implodir esses entraves, além de dar oportunidade aos alunos de estudarem com os mestres do teatro tradicional japonês em Quioto.

Buscamos um canal regular de alunos de uma universidade americana. Por dois anos (1985-1986), o Brooklyn College copatrocinou o programa, com os eminentes acadêmicos Benito Ortolani e Samuel L. Leiter ministrando cursos intensivos antes do treinamento propriamente dito. O East-West Fusion Theater em Sharon, Connecticut, uma companhia de teatro educacional dedicada a trazer o conhecimento das formas asiáticas para o Ocidente e a tentar novas colaborações, continuou como nosso copatrocinador. O programa de estudos no exterior da Fundação Japão permitiu a concessão de bolsas de estudo a meia dúzia de artistas por ano.¹⁷⁶ (Salz, 2014, p. 14, tradução nossa)

¹⁷⁵ Jonah. **Traditional Theatre Training 2010 Kyoto**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rGK53R0AmXY>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

¹⁷⁶ We sought a regular funnel of students from an American university. For two years (1985-1986) Brooklyn College cosponsored the program, with eminent scholars Benito Ortolani and Samuel L. Leiter teaching intensive courses prior to training proper. The East-West Fusion Theater in Sharon, Connecticut, an education al theater company dedicated to bringing

O curso intensivo a princípio durava seis meses, depois passou para três, com as aulas dadas em inglês ou com pessoas traduzindo, portanto não era necessário saber o idioma japonês. O TTT¹⁷⁷ lança uma programação anual desde 1984; em cada ano, os cursos ministrados são de dois estilos de teatro tradicional japonês diferentes, como, por exemplo, Nô e *Kyôgen*. Ao longo dos anos, os professores de Nô foram mudando, no começo foi Uda *Sensei* e Rebecca Teele Ogamo *Sensei* da escola *Kongô*; depois vieram mestres da escola *Kanze* e *Kita*; e, recentemente, Katayama Shingo, Tamoi Hiromichi e Ôe Nobuyuki, todos *Sensei* da escola *Kanze*. No *Kyôgen*, o TTT manteve a escola Ôkura de Shigeyama Sennojô e toda a sua família, e os mestres de *Nihon Buyô* foram de três escolas diferentes *Fujima*, *Nishikawa*, *Wakayagi*. Ao longo dos anos, tentativas de expansão para preencher a imersão no teatro tradicional japonês foram desenvolvidas, como cursos para esculpir máscaras e tecer quimonos. No entanto, alguns cursos não tiveram sucesso e foram descontinuados (Salz, 2014).

Figura 38: Aluno no recital de Kyôgen no TTT.



Fonte: Traditional Theatre Training - TTT.¹⁷⁸

Podemos afirmar que o TTT é um programa disruptivo de ensino, já que foi criado para tentar desenvolver as aulas tradicionais adaptadas para pessoas de outras partes do mundo e

knowledge of Asian forms to the West and attempting new collaborations, continued as our cosponsor. The Japan Foundation study abroad program permitted scholarships to be given to half a dozen artists each year. (Salz, 2014, p. 14)

¹⁷⁷ Kyoto Art Center. **Traditional Theatre Training (T.T.T)**. Disponível em: <<https://www.kac.or.jp/en/program/20474/>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

¹⁷⁸ Traditional Theatre Training – TTT. **Traditional Theatre Training Kyoto**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1FYykdHsVj/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

alunos japoneses – desde 1992 (Salz, 2014) – que não tinham conhecimento do teatro tradicional japonês. Para formular o TTT, alguns pontos tiveram que ser modificados, como por exemplo, os alunos não têm aulas individuais e também não precisam passar por anos para conseguir aprender aquela técnica “secreta” (Salz, 2014). Isso dá a oportunidade de a pessoa estudar no seu país, em alguns dos teatros tradicionais oferecidos para ela pelo TTT, e vivenciar e treinar aquilo que poderá estar estudando apenas na teoria.

O TTT jamais poderia reproduzir uma atmosfera tão complexa, duradoura e familiar. Os alunos precisavam ser avaliados imediatamente e o repertório apropriado era escolhido para eles no recital. Para aqueles que não tinham nenhuma experiência em dança ou teatro, muito menos em formas tradicionais japonesas, foram desenvolvidos exercícios para caminhar, girar, sentar e ficar em pé. Danças extremamente simples foram ensinadas como a primeira peça, mesmo que nunca tenham sido planejadas para o recital.¹⁷⁹ (Salz, 2014, p. 85, tradução nossa)

Figura 39: Alunos tendo aula de Bunraku no TTT.



Fonte: Traditional Theatre Training - TTT.¹⁸⁰

O tipo de pedagogia empregado no TTT, ao longo dos anos, foi aprimorado e chegou aos dias atuais, sendo que a imersão é dividida em três fases: o primeiro dia é uma orientação feita pelos professores das escolas de *Nô*, *Kyôgen*, *Nihon Buyô*, Bunraku, Kabuki e staff do programa. Depois são feitos workshops dos cursos que serão ministrados naquele verão com

¹⁷⁹ TTT could never replicate such a complex, long-term, and familial atmosphere. Students had to be sized up immediately and appropriate repertoire chosen for them in recital for those with-out any background in dance or theater, much less Japanese traditional forms, exercises for walking, turning, sitting and stand-ing were developed. Extremely simple dances were taught as the first piece, even though never intended for the recital. (Salz, 2014, p. 85)

¹⁸⁰ Traditional Theatre Training - TTT. **Traditional Theatre Training Kyoto**. Disponível em:< <https://www.facebook.com/share/p/1H3wijvaCK/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

todos os professores e a participação de todos os alunos, independentemente de se a pessoa vai participar ou não. A pessoa terá uma noção da pedagogia teatral utilizada pelos professores, porque, para transmissão de conhecimento, cada mestre utiliza didáticas próprias, para levar melhor para os alunos. A última fase é o treinamento com os participantes que serão divididos nos cursos com seus respectivos mestres, e no final os resultados serão apresentados em um recital (Salz, 2014; Kyoto Art Center, 2025).

As aulas intensivas de T.T.T. prosseguem da mesma forma, ensinando gradualmente as partes, mas a última semana de aulas geralmente é toda de ensaios em espaços próximos ao recital (dimensões do palco Nô marcadas nos grandes pisos de madeira ou criadas a partir de almofadas nas salas de tatame). A manhã do recital oferece uma apresentação completa no palco noh antes de um recital no final da tarde, onde os retoques finais e as confirmações das dimensões podem ser feitos. Para o canto coral ou entradas de grupos para danças, é especialmente útil praticar esses elementos de etiqueta (ajoelhe-se para sair pela porta lateral do *kiri-do* ou corra o risco de bater a cabeça!).¹⁸¹ (Salz, 2014, p. 89, tradução nossa)

Figura 40: Alunos praticando Kotsuzumi (tambor) no TTT.



Fonte: Traditional Theatre Training - TTT.¹⁸²

¹⁸¹ T.T.T. intensive lessons similarly proceed through gradually teaching the parts but the final week of lessons are generally all run-throughs in close-to-recital spaces (noh stage dimensions marked out on the large wooden floors, or created from cushions in the tatami mat rooms). The morning of the recital provides a full run-through on the noh stage before a late afternoon recital, where the finishing touches and confirmations of dimensions can be made. For choral sing-ing or group entrances for dances, it is especially useful to practice these etiquette elements (kneel to exit the *kiri-do* side door or risk bumping your head!) (Salz, 2014, p. 89)

¹⁸² Traditional Theatre Training - TTT. **Traditional Theatre Training Kyoto**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1AWmhpR62j/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

Desde 1984 e “nos anos seguintes, mais de quatrocentos dançarinos, atores, diretores e professores de mais de vinte países estudaram No, *Kyôgen* ou *Nihon Buyô* e, opcionalmente, *Kotsuzumi* (tambor de ombro, iniciado em 1986 com Shunichiro Hisada)”¹⁸³ (Salz, 2014, p. 14, tradução nossa). O TTT seleciona aproximadamente 10 alunos por ano, de diferentes partes do mundo, através de uma ficha de inscrição, carta de intenções e currículo contendo a formação artístico e acadêmica do interessado. “A cada ano, 1/3 dos participantes são veteranos, o que comprova o valor do curso e é uma fonte de orientações valiosas para seus *kohai* (juniores)”¹⁸⁴ (Salz, 2014, p. 36-37, tradução nossa). Como podemos ler no depoimento de William Lee, professor de estudos japoneses que começou a dar aulas de teatro tradicional japonês no Canadá e com os cursos no TTT, ele consegue dar algumas práticas nas aulas que ministra, tendo participado do TTT de 2012 a 2014. Ele aponta três características do programa:

1. Foco no básico. Embora o workshop culmine em uma apresentação pública, o treinamento começa e se concentra nos fundamentos do movimento, *kata* de dança e música tradicional japonesa. Não importa qual seja a arte, a ênfase está sempre na aquisição física desses fundamentos.
2. Instrução por profissionais ativos, a equipe de treinamento da T.T.T não é apenas formada por professores, mas também por artistas regulares em palcos de todo o Japão (e até mesmo no exterior). Durante o workshop, também há muitas apresentações, inclusive de instrutores do T.T.T., na área de Quioto-Osaka. Se você quiser ter uma noção da situação das artes cênicas tradicionais no Japão atualmente, essa é uma ótima oportunidade.
3. As artes cênicas tradicionais japonesas no cenário internacional. Como os participantes do T.T.T. vêm não apenas do Japão, mas de muitos países diferentes, o workshop também proporciona uma experiência intercultural e uma perspectiva internacional sobre as tradições únicas das artes cênicas do Japão.¹⁸⁵ (Salz, 2014, p. 53, tradução nossa)

Os participantes são apresentados a “como se vestir” para todas as aulas do programa, devem utilizar nas aulas *tabi* de algodão branco (meias com dedos separados) em todos os

¹⁸³ In subsequent years, over four hundred dancers, actors, directors, and teachers from more than twenty countries have studied noh, *kyogen*, or *Nihon buyo*, and optionally *kotsuzumi* (shoulder drum, begun in 1986 with Shunichiro Hisada) (Salz, 2014, p. 14).

¹⁸⁴ Each year 1/3 of the participants are veterans, providing proof of the course's worth, and source of invaluable advice to their *kohai* (juniors) (Salz, 2014, p. 36-37).

¹⁸⁵ 1. Focus on the basics. Although the workshop culminates in a public performance, the training begins with and focuses on the basics of movement, dance *kata*, and traditional Japanese music. No matter what the art, the emphasis is always on the physical acquisition of these fundamentals.

2. Instruction by active professionals, T.T.T's training staff are not just teachers but also regular performers on stages throughout Japan (and even abroad). During the workshop there are also plenty of performances, including by T.T.T. instructors, in the Kyoto-Osaka area. If you want to get a sense of the state of the traditional performing arts in Japan today, this is a great opportunity.

3. The Japanese traditional performing arts on the international stage. Since T.T.T. participants come not only from Japan but many different countries, the workshop also provides both an intercultural experience and an international perspective on Japan's unique performing arts traditions (Salz, 2014, p. 53).

ensaios. Para o recital e para a aula opcional de *Nihon Buyô*, é necessário usar *yukata* (quimono de verão de algodão) e *obi* (faixas). Os alunos podem usar os próprios quimonos ou alugá-los. Além do pagamento do curso ou dos cursos, porque há cursos opcionais, o aluno irá pagar um acréscimo.

Figura 41: Alunos tendo aula de *Nihon Buyô* no TTT.



Fonte: Traditional Theatre Training - TTT.¹⁸⁶

No início, os alunos deveriam escolher de qual dos dois estilos teatrais gostariam de participar. Nos dias atuais, com a administração do Kyoto Art Centre, a oferta dos cursos ficou mais ampla e diversificada: os cursos fixos são de teatro Nô e *Kyôgen*, no entanto há também os cursos opcionais, que podem ser rotativos: já foram ministrados Bunraku, Kabuki, *Kotsuzumi* (tambor) e *Nihon Buyô*. O aluno participa dos cursos fixos, mas tem a opção de escolher um curso opcional. Jonah Salz descreve o começo do TTT com Rebecca Teele Ogamo Sensei e os mestres:

Nós decidimos oferecer seis semanas de aulas diárias culminando em um recital. Nossas razões eram práticas. Tanto os professores quanto os alunos em potencial ficaram mais livres no verão. Alojamento em dormitórios da empresa ou alojamento sublocado pode ser mais fácil de encontrar. Quanto ao cronograma, queríamos oferecer uma experiência de treinamento o mais

¹⁸⁶ Traditional Theatre Training - TTT. **Traditional Theatre Training Kyoto**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1A2cnstgip/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

autêntica possível, então os alunos tinham que escolher uma forma de arte para estudar durante o verão.¹⁸⁷ (Salz, 2014, p. 13, tradução nossa)

Figura 42: Alunos tendo aula de Nô no TTT.



Fonte: Traditional Theatre Training - TTT.¹⁸⁸

Os cursos intensivos são diários, os alunos “vivem” uma imersão de três semanas tanto de treinamento quanto de conhecimento dos teatros tradicionais e da cultura japonesa. Os treinos acontecem no Kyoto Art Center, e a “prova final” é um recital ou uma apresentação realizada em um palco do teatro Nô ou em um palco num templo ou santuário para o público geral. Como descreve Salz:

Todos concordaram que o recital era uma parte muito especial do verão, desde a limpeza do bosque antigo no meio da tarde até o ensaio geral da tarde, até a apresentação do crepúsculo para audiências ansiosas de convidados e transeuntes curiosos. Quando a lua e o tempo estavam bons, a noite era mágica, uma experiência inesquecível para aqueles que haviam viajado de longe e trabalhado com tanto afincio durante todo o verão. O *Sensei* também, assistindo dos bastidores ou no palco como assistentes de palco, ocasionalmente nos dava o maior elogio: eles aprenderam algo ao nos observar.¹⁸⁹ (Salz, 2014, p. 33-34, tradução nossa)

¹⁸⁷ We decided to offer six weeks of daily lessons culminating in a recital. Our reasons were practical. Both teachers and potential students were freest in the summers. Housing in company dormitories or sublet housing might be easier to find. As for the schedule, we wanted to provide as authentic a training experience as possible, so students had to choose one art form to study throughout the summer. (Salz, 2014, p. 13)

¹⁸⁸ Traditional Theatre Training - TTT. **Traditional Theatre Training Kyoto**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1A8BXDv1rx/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

¹⁸⁹ All agreed that the recital were a very special part of the summer, from the mid-afternoon cleaning of the ancient wood to the afternoon dress rehearsal, to the twilight performance to eager audiences of invited guests and curious passersby. When the moon and the weather were right, the night was magical an unforgettable experience for those who had traveled from far away and worked so diligently all summer. Sensei, too, watching from backstage or onstage as stage assistants, occasionally paid us the highest compliment: they learned something from watching us. (Salz, 2014, p. 33-34)

Figura 43: Aluno no recital de Nô no TTT.



Fonte: Traditional Theatre Training - TTT.¹⁹⁰

Os alunos e os mestres (*Sensei*) aprendem mutuamente. Os mestres devem adaptar seus treinamentos para pessoas de culturas diferentes, como, por exemplo, para alunos que nunca tinham estado em um lugar de piso de madeira duro com nenhum conforto. Algumas posições são desconfortáveis, como o *seiza*,¹⁹¹ e diversos dos movimentos dos *katas* tradicionais levam o aluno a ter alguns hematomas e até dores.

Estudar lado a lado com não-japoneses foi uma experiência reveladora para ambos os lados. Embora eles tenham dominado o diálogo rapidamente, é claro, muitos dos trinta japoneses que participaram do treinamento *kyôgen* até agora tiveram pouco treinamento anterior em dança ou teatro, então seu progresso físico é lento. E os *trainees* não-japoneses ficaram surpresos com o fato de que coisas como *seiza*, reverências, falta de expressão facial e andar *suriashi* não eram naturais para os japoneses; na verdade, muitos tinham baixo desempenho. Enquanto isso, a habilidade dos atores e dançarinos não-japoneses surpreendeu continuamente, pois eles absorveram rapidamente os ensinamentos, indo além do básico em pouco tempo.¹⁹² (Salz, 2014, p. 32, tradução nossa)

¹⁹⁰ Traditional Theatre Training - TTT. **Traditional Theatre Training Kyoto**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/share/p/1FYykdHsVj/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

¹⁹¹ *Seiza* é o modo de se sentar sobre os joelhos – forma tradicional japonesa de se sentar.

¹⁹² Studying side by side with non-Japanese proved an eyeopening experience for both sides. Although they mastered the dialogue quickly of course, many of the thirty Japanese who have participated in *kyôgen* training so far have had little prior dance or theater training, so their physical progress is slow. And non-Japanese trainees were surprised that such things as *seiza*, bows, lack of facial expression, and *suriashi* walk did not come naturally to Japanese people; in fact, many were poor performers. Meanwhile, the ability of non-Japanese actors and dancers continually surprised, as they quickly absorbed the teachings, going beyond the basics in a short time. (Salz, 2014, p. 32)

Os mestres precisam de muita resiliência e empatia para motivar seus alunos nos momentos de quase desistência ou de uma profunda desmotivação pelo grau de dificuldade de horas de repetição e memorização da mesma sequência ou o mesmo canto, além de outras adversidades. Como descrito por Salz acima, apesar de todas essas “provações”, quando seus pupilos vão para o palco e conseguem fazer o movimento que treinaram por horas ou aquele canto difícil, para os mestres é uma vitória e também uma grande oportunidade para plantar sementes de seus estilos. O desejo de Shingo Katayama *Sensei*, um dos mestres que passaram pelo TTT, é de “que as sementes que foram plantadas até agora possam florescer em diferentes partes do mundo. Não importa quanto tempo passe, acredito que os alunos sempre levarão suas lembranças maravilhosas para casa”¹⁹³ (Salz, 2014, p. 71, tradução nossa).

2.2 Jonah Salz – Um artista desterritorializado

Jonah Salz (1956-) é diretor e produtor de teatro e professor. Nasceu em Amityville, Long Island, e foi criado em Buffalo, nos Estados Unidos. Salz se interessou ainda jovem pelo teatro ao ser inaugurado o Studio Arena Theatre, um dos mais antigos teatros regionais americanos. Quando Salz entrou para o curso de literatura britânica com especialização em drama no Haverford College, organizou várias excursões para a cidade de Nova York com o objetivo de que ele e outros alunos assistissem a produções da Broadway. Foi numa dessas viagens que assistiu ao Super Kabuki de Ichikawa Ennosuke III em turnê em Nova York em 1977. Como descreve Julie Iezzi,

Foi durante essas viagens que ele viu a encenação inspirada no *noh* de John Dexter de *Equus* na Broadway em 1975, e Super Kabuki de Ichikawa Ennosuke III em turnê em Nova York em 1977, seu primeiro encontro direto com japoneses. “Eu sabia que havia descoberto um teatro total... com o qual poderia aprender muito como um aspirante a diretor”, lembrou ele mais tarde.¹⁹⁴ (Iezzi, 2023, p. 22-23, tradução nossa)

Durante o curso de literatura britânica nos Estados Unidos, Jonah Salz foi estudar em Londres. Esta estadia lhe deu oportunidades para fazer aulas de dramaturgia, assistir a diversas peças e visitar museus. Quando voltou ao solo londrino, já formado, ele conseguiu ser assistente administrativo “na Inter-Action, uma instituição beneficente de artes comunitárias que também

¹⁹³ That those seeds that have been planted to date can flourish in different parts of the world. No matter how much time passes, I believe that students will always bring their wonderful souvenirs back home. (Salz, 2014, p. 71)

¹⁹⁴ It was during these trips that he saw John Dexter’s *noh* inspired staging of *Equus* on Broadway in 1975, and Ichikawa Ennosuke III’s Super Kabuki on tour in New York in 1977, his first direct encounter with Japanese. “I knew that I had discovered a total theatre... that I could learn much from as an aspiring director,” he later recalled. (Iezzi, 2023, p. 22-23)

produziu peças no Almost-Free Theatre sob Ed Berman”¹⁹⁵ (Iezzi, 2023, p. 23, tradução nossa). Esta oportunidade de trabalhar com produção e publicidade proporcionou a Salz um enorme aprendizado, que anos depois o ajudou a abrir portas para seus projetos Noho e TTT.

(...) há claras ressonâncias com a forma como Salz construiu uma ampla rede de artistas, acadêmicos, professores, alunos, amigos e fãs para realizar seus projetos. A “audácia de Salz, mesmo como aluno de graduação, de encontrar pessoas importantes cara a cara e pedir seus conselhos” (...) serviu-lhe bem não apenas no estabelecimento de duas instituições nascentes e importantes, o Noho Theatre Group e o Traditional Theatre Training, mas também em assegurar sua existência continuada por quatro décadas até o momento.¹⁹⁶ (Iezzi, 2023, p. 23, tradução nossa)

Em 1980, Jonah Salz teve finalmente uma oportunidade de ir ao Japão. A principal influência dos seus estudos sobre o teatro tradicional japonês se deu através do livro do professor Pronko.

Concentrei-me apenas na literatura britânica, que acabou por me levar a Londres. Em Haverford, havia apenas duas aulas de teatro. Uma delas, a aula de Teatro Moderno, tratava de William Butler Yeats e sua influência do Nô. O professor que ministrou a aula me apresentou o Teatro Leste e Oeste: Perspectivas para um Teatro Total, de Leonard C. Pronko. O trabalho me inspirou a visitar o Japão. Quando comecei a ensinar inglês no Japão, usava esquetes e teatro porque tinha alguma experiência como diretor e porque, se você fizer um esquete ou uma peça em si, os alunos se divertem mais do que quando apenas leem algo de um livro didático. Quando faziam esquetes de diferentes tipos, cresciam como seres humanos e como aprendizes de línguas.¹⁹⁷ (Fontes; Salz, 2021, p. 743, tradução nossa)

Ele planejou ficar seis meses no Japão antes de iniciar uma carreira como diretor nos EUA, no entanto a riqueza e a profundidade do teatro e da cultura japonesa fizeram Salz mudar de ideia. Um convite para um festival de santuário foi decisivo para ele decidir se mudar para

¹⁹⁵ “At Inter-Action, a community arts charity which also produced plays at the Almost-Free Theatre under Ed Berman” (Iezzi, 2023, p. 23)

¹⁹⁶ (...) and there are clear resonances with the way that Salz has built a wide-reaching network of artists, scholars, teachers, students, friends, and fans to carry out his projects. Salz’s “audacity even as an undergrad to meet important people face-to-face and ask their advice” (...) served him well not only in the establishment of two nascent and important institutions, the Noho Theatre Group and Traditional Theatre Training, but also in assuring their continued existence for four decades to date. (Iezzi, 2023, p. 23)

¹⁹⁷ I only focused on British Literature which is what eventually took me to London. At Haverford, there were only two classes on Theater. One of them, the Modern Theater class, dealt with William Butler Yeats and his influence from Noh. The professor who taught the class introduced me to *Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater* by Leonard C. Pronko. The work inspired me to visit Japan. When I started to teach English language in Japan, I used skits and drama because I had some experience as a director and because, if you do a skit or a play itself, students are more entertained than when they only read something from a textbook. When they did skits of different kinds, they grew as human beings and as language learners. (Fontes; Salz, 2021, p. 743)

Quioto, foi o “(...) seu primeiro encontro com a clareza retumbante e a destreza vocal e física de *Kyôgen*, fazendo com que ele ‘imediatamente... se apaixonasse ao primeiro som’ (...) Desde então ele vive em Quioto”¹⁹⁸ (Iezzi, 2023, p. 24, tradução nossa). Outro encontro importante da vida de Jonah Salz aconteceu em um clube de jazz, que naquele dia não tocava música ao vivo. Salz foi apresentado pelo gerente do bar a Shigeyama Akira, um ator de *Kyôgen*.

No bar, eles conversaram sobre Beckett, com quem Akira estava familiarizado por meio de uma produção de “*Esperando Godot*” dos anos 1970, bem como por meio do trabalho inicial influenciado por Beckett de Betsuyaku Minoru (...) Enquanto Akira achava que interpretar o trabalho de Beckett poderia ter algo a oferecer a ele como ator *Kyôgen*, Salz viu potencial em trazer *Kyôgen* para Beckett. Assim, em maio de 1981, por meio de um intérprete em um bar em Pontochô, Quioto, os dois concordaram em trabalhar juntos, encontrando-se três vezes por semana durante os meses quentes de verão de Quioto para ensaiar “*Ato sem palavras I* de Beckett. (...)”¹⁹⁹ (Iezzi, 2023, p. 24, tradução nossa)

Figura 44: Jonah Salz com Shigeyama Akira no Noho Theatre Group.



Fonte: The Japan Times.²⁰⁰

¹⁹⁸ (...) his first encounter with the resounding clarity and vocal and physical dexterity of *kyôgen*, causing him to “immediately... fall in love at first sound” (...) (Iezzi, 2023, p. 24)

¹⁹⁹ At the bar they talked of Beckett, with whom Akira was familiar via a 1970s production of *Waiting for Godot* as well as through the early Beckett influenced work of Betsuyaku Minoru (...). While Akira felt that performing Beckett’s work might have something to offer him as a *kyôgen* actor, Salz saw potential in bringing *kyôgen* to Beckett. Thus, in May of 1981, through an interpreter at a bar in Pontochô, Kyoto, the two agreed to work together, meeting three times a week during the hot Kyoto summer months to rehearse Beckett’s *Act Without Words I*. (Iezzi, 2023, p. 24)

²⁰⁰ The Japan Times. **Jonah Salz: What's life without the drama?** Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/life/2020/02/22/people/jonah-salz-whats-life-without-drama>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

Salz cofundou o Noho Theatre Group com o ator de *Kyôgen* Shigeyama Akira em 1981. Noho é uma companhia bicultural que frequentemente apresenta peças de *Kyôgen* bilíngue (inglês/japonês) no Japão. O grupo funde as técnicas e o espírito do Nô e do *Kyôgen* para interpretar textos ocidentais, com o objetivo de introduzir formas tradicionais japonesas menos conhecidas, ao mesmo tempo em que experimenta textos ocidentais com ferramentas pedagógicas japonesas. “Suas performances interculturais (...) demonstraram a convicção de Shigeyama Sennojô II (1923-2010), pai de Akira e professor e inspiração de Salz: ‘Eu sou um ator; Eu também sou um ator *Kyôgen*’ (...)”²⁰¹ (Iezzi, 2023, p. 26, tradução nossa). Noho já produziu diversas peças, variando de Shakespeare a Woody Allen. Salz dirigiu a estreia mundial de *Quad*, de Beckett, e as estreias japonesas de muitas peças curtas de Beckett. Noho fez uma turnê pelos Estados Unidos, Londres, Edimburgo Fringe, Avignon Festival e Hong Kong (Fontes; Salz, 2021; Salz, 2023). Para a adaptação da literatura para atuação do teatro Nô e *Kyôgen*, Salz explica:

(...) as formas e estruturas de contar histórias [com o] *Kyôgen* e Nô (para algumas peças) seriam muito úteis. Também ajudaria a selecionar histórias conhecidas de um ângulo diferente ou parcialmente, como Nô faz. Ou a maneira como o Kabuki faz isso, usando as sementes de uma grande peça para contar a história empregando uma estrutura narrativa pré-existente da peça original que pode acomodá-la. Esta é uma ótima maneira de começar as adaptações.²⁰² (Fontes; Salz, 2021, p. 749, tradução nossa)

Além das dificuldades de ter atores não japoneses que trabalhassem no nível profissional dos atores do Nô e do *Kyôgen* para seus trabalhos interculturais no Noho, houve várias frustrações em aulas particulares de *Kyôgen* e Nô desde os anos 1980, por diversos problemas, como os altos valores das aulas, treinamento de três meses e nenhum feedback dos mestres. O idioma era exclusivamente japonês e não havia nenhum recital no final do curso. Para atrair artistas, pesquisadores e professores estrangeiros para Quioto e introduzir técnicas de artes tradicionais, Jonah Salz fundou o Kyoto Performance Institute do Traditional Theatre Training (TTT) em 1984, um curso de imersão para estrangeiros e japoneses no teatro tradicional japonês, inicialmente no Nô e no *Kyôgen*. Mais de 400 participantes de vinte países participaram em vinte e oito anos, graças ao financiamento recebido pela The Japan Foundation, Saison Foundation, Asian Cultural Council e Kyoto City Foundation. Salz coordenou moradia,

²⁰¹ Their intercultural performances(...) demonstrated the conviction of Shigeyama Sennojô II (1923-2010), Akira’s father and Salz’s teacher and inspiration: “I am an actor; I am also a kyôgen actor” (...) (Iezzi, 2023, p. 26).

²⁰² (...) the storytelling forms and structures of Kyogen and Noh (for some plays) would be very useful. It would also help selecting well-known stories from a different angle or partially, the way Noh does. Or the way Kabuki does it, using the seeds of a great play to tell the story employing a pre-existing narrative structure from the original piece that can accommodate it. This is a great way to begin adaptations. (Fontes; Salz, 2021, p. 749)

orientação, treinamento e recital por dezoito anos; em 2002, ele se tornou Diretor de Programa quando o TTT foi oficialmente incorporado como um projeto do Kyoto Art Center da cidade de Quioto (Salz, 2023).

O Treinamento de Teatro Tradicional (TTT) foi fundado por Rebecca Teele e eu em 1984. Rebecca, uma profissional licenciada (Shihan) na escola *Kongô*, alcançou um marco como a única estrangeira profissional de Nô, sob o nome de Rebecca Ogamo. Ela estudou por mais de uma década, mas por motivos pessoais estava buscando maneiras de utilizar seu conhecimento e habilidades como professora bicultural de nô, em vez de artista. (...) Meu principal motivo era retornar a Quioto a cada verão após a pós-graduação na NYU para continuar perseguindo meus próprios estudos kyogen e direção Noho. O Noho havia chegado a uma espécie de impasse: para produzir um trabalho bilíngue e intercultural de alta qualidade, precisávamos de artistas não japoneses do mesmo nível profissional que os atores japoneses do Nô e kyogen. Enquanto aqueles que já estavam no Japão tinham interesse em tal trabalho e experiência em formas tradicionais, poucos tinham a habilidade técnica e o comprometimento necessários para produzir Teatro excepcional. Passei um verão frustrante em 1983 ensinando conversação em inglês, com aulas esporádicas de kyogen (...). Resolvi com Rebecca tentar criar um novo programa que fosse útil para artistas e estudiosos estrangeiros, de interesse para nossos próprios professores e de benefício mútuo para nós mesmos: Traditional Theatre Training.²⁰³ (Salz, 2014, p. 10-11, tradução nossa)

Salz defendeu sua tese de mestrado em 1986 na Performance Studies pela New York University (NYU) e depois a publicou em um estudo no *The Journal of Intercultural Studies* da Universidade Kansai, tendo examinado os atritos interculturais e os frutos da primeira viagem ao exterior de uma companhia de teatro japonesa, a de Sadayakko e Kawakami Otojiro, em 1899-1900²⁰⁴ (Salz, 2023).

Por fim, pensando no currículo desterritorializado do professor Salz, consta que ele auxiliou o ator Nô Matsui Akira em frequentes turnês no exterior, incluindo a participação nas reuniões ISTA²⁰⁵ (Estudos Internacionais em Antropologia Teatral) de Eugenio Barba desde 2001. Ele também auxiliou o diretor Barba em 2006 com *Ur-Hamlet* no Festival de Ravenna e no Castelo de Elsinore, na Dinamarca (Salz, 2023).

²⁰³ Traditional Theater Training (TTT) was founded by Rebecca Teele and myself in 1984. Rebecca, a licensed professional (Shihan) in the Kongoh school, achieved a milestone as the only foreign professional noh, under the name Rebecca Ogamo. She had studied for over a decade, but for personal reasons was seeking ways to utilize her knowledge and abilities as a bicultural teacher of noh rather than as a performer. (...) My main motive was to return to Quioto each summer from graduate studies at N.Y.U. to continue pursuing my own kyogen studies and Noho" directing. Noho had reached an impasse of sorts: in order to produce high quality bilingual and intercultural work, we needed non-Japanese performers of the same professional level as the Japanese noh and kyogen actors. While those already in Japan had interest in such work, and background in traditional forms, few had the technical ability and commitment needed to produce exceptional Theater. I spent a frustrating summer in 1983 teaching English-conversation, with sporadic kyogen lessons (...) I resolved with Rebecca to try to create a new program that would be useful to foreign artists and scholars, of interest to our own teachers, and of mutual benefit to ourselves: Traditional Theater Training. (Salz, 2014, p. 10-11)

²⁰⁴ SALZ, Jonah. Intercultural Pioneers: Otojiro Kawakami and Sadayakko. **The journal of intercultural studies**, n. 20, Kansai University of Foreign Studies Publication, 1993.

²⁰⁵ ISTA - International Studies in Theatre Anthropology.

Uma instituição estabelecida trabalhando em uma escala muito maior que tem sido uma inspiração para Salz é o Odin Teatret de Eugenio Barba e a Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA), que reúne regularmente artistas de diferentes gêneros em uma espécie de “aldeia dos artistas”. Salz acompanhou Matsui em quatro ocasiões como intérprete e auxiliou na produção de Barba de *Ur-Hamlet* (Ravenna Festival e Kronigsburg Castle, 2006), considerando-o um modelo de “como integrar respectivamente técnicas asiáticas em textos ocidentais de uma forma multilíngue, produção transnacional”.²⁰⁶ (Iezzi, 2023, p. 31, tradução nossa)

Em 1997, Salz defendeu seu doutorado sobre *Kyôgen* na Performance Studies pela New York University (NYU), tendo realizado uma pesquisa pioneira sobre os ritos de passagem e formação de um ator no *Kyôgen*, abordando a pedagogia teatral tradicional no treinamento dos atores (Iezzi, 2023). Além dos estudos acadêmicos, escreve, publica e edita revistas especializadas. Jonah Salz editou um livro, *A History of Japanese Theatre*, para a Cambridge University Press, que é um trabalho importante tanto para quem está pesquisando sobre teatro japonês quanto para quem contribuiu, pois, como descreve Julie Iezzi, ele chamou para escrever pesquisadores tanto novos quanto antigos, assim como autores japoneses que tinham apenas publicações escritas no idioma japonês, sendo de suma importância a ampla divulgação de suas pesquisas (Iezzi, 2023).

Em quase quarenta anos morando no Japão, Jonah Salz virou um grande construtor de pontes para os estudantes, acadêmicos e artistas que queriam conduzir suas pesquisas no Japão ou cujo tema de estudos eram os teatros tradicionais japoneses. E continua a conectar pessoas com o TTT, borrar barreiras com seu teatro intercultural com Noho e ajudar pessoas a voar alto em seus sonhos. Como descreve Julie Iezzi:

Convidado para dar uma palestra do Asian Theatre Journal na conferência anual ATHE de 2016, Salz nomeou TTT, Noho e A History of Japanese Theatre como suas três realizações mais importantes no mundo do teatro japonês, que contribuíram “um pouco para a compreensão e desenvolvimento da pesquisa e da produção”. Ele também afirmou que “falsos atalhos, bicos sem saída, caminhos errados e desvios desnecessários” caracterizaram suas quatro décadas de exploração intercultural, comunicação e criação artística. Embora eu não seja de negar a ninguém o direito de escolher as palavras que moldam sua própria vida, devo, no entanto, oferecer outra visão do caminho de Salz. (...) Ele tem sido o ponto de apoio para a pesquisa e os esforços criativos de milhares de pessoas, em treinamentos formais (TTT) e performances (Noho), além de ser um ponto de contato confiável em Quioto desde o início dos anos 1980. (...) Salz plantou sementes de inúmeras carreiras futuras, ajudando outras pessoas a “florescerem

²⁰⁶ An established institution working on a much larger scale that has been an inspiration to Salz is Eugenio Barba’s Odin Teatrit and International School of Theatre Anthropology (ISTA), which brings artists of different genres together in a kind of “performer’s village” on a regular basis. Salz accompanied Matsui on four occasions as an interpreter, and assisted on Barba’s production of *Ur-Hamlet* (Ravenna Festival and Kronigsburg Castle, 2006), finding it a model of “how to respectively integrate Asian techniques into Western texts in a multi-lingual, transnational production” (Iezzi, 2023, p. 31)

onde foram plantadas” (conselho de James Brandon), por meio do programa TTT em andamento, *A History of Japanese Theatre* e várias outras publicações, bem como os muitos artistas e acadêmicos que se beneficiaram dos caminhos que ele abriu.²⁰⁷ (Iezzi, 2023, p. 39-40, tradução nossa)

Figura 45: Jonah Salz.



Fonte: Asian Performing Arts Forum.²⁰⁸

²⁰⁷ Invited to give the Asian Theatre Journal lecture at the 2016 annual ATHE conference, Salz named TTT, Noho, and *A History of Japanese Theatre* as his three most important achievements in the world of Japanese theatre, which contributed “a little to the understanding and development of research and production.” He further posited that “false shortcuts, dead ends, wrong paths, and unnecessary detours” characterized his four decades of intercultural exploration, communication, and artistic creation. While not one to deny anyone the right to choose the wording to frame their own life, I must nevertheless offer another view of Salz’s path. (...) He has been the fulcrum for research and creative endeavors for thousands of people, in formal training (TTT) and performance (Noho) endeavors, as well as a reliable point of contact in Kyoto since the early 1980s. (...) Salz has planted seeds of numerous future careers, helping others to “bloom where they are planted” (advice from James Brandon), through the ongoing TTT program, *A History of Japanese Theatre* and numerous other publications, as well as the many artists and scholars who have benefited from the paths he has forged. (Iezzi, 2023, p. 39-40)

²⁰⁸ Asian Performing Arts Forum. **Jonah Salz: Tech-Noh-Logies.** <<https://asianperformingartsforum.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/05/cropped-jonah-shibiri-shu1.jpg>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

2.3 O estilo pragmático da família Shigeyama

A família Shigeyama é composta por atores do estilo cômico do *Kyôgen*. Shigeyama Akira começou a treinar com 3 anos de idade, com seu pai. Além de atuar como ator no estilo clássico do *Kyôgen*, também participa de TV, rádio e teatros experimentais, assim como do Noho Theatre Company com o diretor, ator e professor Jonah Salz (Deep dive japan, 2023). A família Shigeyama tem uma forte ligação com o professor Salz em seus trabalhos, como no TTT e no Noho.

Figura 46: Família Shigeyama.



Fonte: Ibn Battūta.²⁰⁹

No programa do TTT, Shigeyama Sennojo *Sensei*, o pai de Shigeyama Akira, foi o primeiro ator do *Kyôgen* a conduzir os trabalhos de treinamento. Shigeyama Sennojo *Sensei* tinha uma metodologia pragmática com objetivos claros, dos quais os estrangeiros deveriam adquirir algumas técnicas e levá-las de volta para seus países. Ele aprimorou a aplicação do treinamento e, conseqüentemente, a aplicação no palco para que se tornasse mais compreensível e mais perto da realidade dos atores ocidentais. Como descreve Diego Pellecchia, “(...)

²⁰⁹Ibn Battūta. **Japon.Kyôgen, famille Shigeyama de l'école Okura de Kyoto. Bo-shibari (Attaché à un bâton). Photos.** Disponível em:< https://www.ressources-mcm.com/s/Ibn_Battuta/item/3247#lg=1&slide=0/>. Acesso em: 27 mar. 2025.

apontando que a cultura japonesa não é toda sobre elevados ideais estéticos religiosos”²¹⁰ (Pellecchia, 2022, p. 185, tradução nossa).

Figura 47: Shigeyama Sennojo Sensei.



Fonte: Performing Arts Network Japan.²¹¹

Por conta de suas viagens para o Ocidente e da sua participação com o Noho, Shigeyama Sennojo percebia o crescente interesse sobre a cultura japonesa e, mais especificamente, os teatros tradicionais japoneses pelo público não oriental. Sua preocupação era justamente a utilização de forma superficial, preconceituosa e muitas vezes errada de termos como *Zen*, *Wabi*, *Sabi* ou *Wabi-sabi* (侘寂),²¹² *Yûgen* (幽玄),²¹³ entre outros, que muitas vezes vêm associados a um aspecto psicológico (Pellecchia, 2022). Ele descreve sua forma pedagógica no TTT:

(...) Poderíamos até dizer que a própria sensibilidade seca, terrena e inflexível é a verdadeira cultura do homem comum japonês, que caminha com os pés no chão e vive com sinceridade. A expressão dramática dessa sensibilidade, *Kyôgen*, é o que eu quero que os alunos do T.T.T. experimentem: este é o meu desejo²¹⁴. (Pellecchia, 2022, p. 185, tradução nossa)

²¹⁰ (...) pointing out that Japanese culture is not all about lofty religio-aesthetic ideals (Pellecchia, 2022, p. 185).

²¹¹ Performing Arts Network Japan. **Sennojo Shigeyama Cross-over Kyogen master Sennojo Shigeyama's quest for a new form of global comedy theater.** Disponível em: <<https://performingarts.jp/en/article/6959/>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

²¹² *Wabi* ou *Sabi* ou *Wabi-Sabi* transmite a ideia de modéstia e imperfeição, um conceito filosófico do *Zen* que também é utilizado no teatro Nô (Pellecchia, 2022, p. 107).

²¹³ *Yûgen* é traduzido como “elegância profunda”, “a beleza ideal sublime”, e um charme sutil ou até um mistério profundo e obscuro. Este termo é um conceito filosófico do *Zen* que também é utilizado no teatro Nô. Ele deve ser produzido e desenvolvido internamente para surgir. (Greiner, 2015; Kusano, 1984; Pellecchia, 2022)

²¹⁴ (...) We might even say that dry, earthy, hardboiled sensibility itself is the true culture of the Japanese common man, who walks with his feet firmly on the ground and lives sincerely. The dramatic expression of this sensibility, *Kyôgen*, is what I want the T.T.T. students to experience: this is my wish. (Pellecchia, 2022, p. 185)

2.4 International Noh Institute (INI)

O International Noh Institute começou como um grupo de estudos chamado *Kei'un-kai*, em 1979, com o Udaka Sensei da escola *Kongô* e os estudantes estrangeiros Rebecca Teele Ogamo e John McAteer. O objetivo do grupo amador era, em um primeiro momento, dar acesso aos estrangeiros residentes em Quioto que estavam interessados em aprender o teatro Nô e não teriam acesso se não fosse a abertura que o Udaka Sensei estava começando a desenvolver (Teele Ogamo, 1997). Depois de uma breve passagem pelo TTT, Udaka Sensei e Rebecca Teele Ogamo, entre outros membros do INI, em 1986, reconfiguram aquele grupo de estudos no Instituto Internacional de Teatro Nô (INI), sem o suporte do TTT, instalado também em Quioto. Tratava-se de um centro de formação de Nô para estrangeiros com o objetivo de espalhar o conhecimento do teatro Nô para outras partes do mundo, com o suporte da escola *Kongô*, nos moldes do TTT, com os cursos intensivos, que são dados pelos membros do instituto em conjunto com Udaka Sensei. O público-alvo é de artistas estrangeiros. São transmitidas técnicas de dança e canto do treinamento do Nô, além da prática de esculpir máscaras de qualidade para serem usadas no palco. Desde 1995, no INI são dados cursos intensivos e individuais de esculpir máscaras do Nô.

Figura 48: Alunos do INI.



Fonte: Teele Ogamo, 1997, n.p.

Figura 49: Alunos do INI.



Fonte: Teele Ogamo, 1997, n.p.

Desde a morte do fundador *Udaka Sensei* em 2020, seus filhos (*Udaka Tatsushige*, *Udaka Norishige* e *Udaka Keiko*), em conjunto com alguns discípulos, continuam com o legado do INI. *Udaka Tatsushige*, primogênito e profissional de *Nô*, e seu irmão, *Udaka Norishige*, são professores²¹⁵ de canto e dança. Cada um tem o próprio treinamento e expertise para transmitir seu conhecimento. *Udaka Tatsushige* tem um modo de preparar o ator mais voltado à construção de subtextos e imaginações das peças do teatro *Nô*, a fim de dar suporte a uma série de movimentos que podem parecer abstratos e difíceis de memorizar. Ele também trabalha menos com treinamento de repetição e aprendizado do passo a passo dos blocos de movimento, como passos, giros, como segurar o leque, que é o modo como seu irmão *Udaka Norishige* trabalha, como se ele decupasse todo o movimento da dança e trabalhasse com micromovimentos. Já *Udaka Tatsushige* trabalha com macromovimentos e com a construção poética da cena. Como não se especializaram em esculpir máscaras, a pedagogia que foi desenvolvida pelo seu pai, ela não é utilizada para preparação de atores nessa fase do INI. Quem ficou com o aprendizado de esculpir e com todo o espólio das máscaras de *Udaka Sensei* foi

²¹⁵ The International Noh Institute. **Udaka Michishige | International Noh Institute**. Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.files.wordpress.com/2014/09/the-guy-in-the-nou-mask-58.jpg?w=625>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

Udaka Keiko,²¹⁶ que começou muito cedo a estudar com o pai a prática de esculpir máscaras;²¹⁷ atualmente, ela é a mestre em esculpir máscaras no INI. No curso intensivo, ela apenas leciona uma aula-demonstração breve e teórica da sua prática. Seu foco são as aulas particulares e a fabricação de máscaras tradicionais do teatro Nô com os modelos de seu pai.

Figura 50: Professor Diego dando aula para mim no curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

²¹⁶ Kuma 杵 くま. 宇高景子 Udaka Keiko 面打ち. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/barbery/albums/72157674661356086>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

²¹⁷ 京都・伝統工芸すいっちゃんの匠にSwitch On!. 能面の彫り方を大公開! - How to make Noh mask - 【伝統工芸】 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BbHnbHbJikA>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

Figura 51: Udaka Tatsushige *Sensei* dando aula para mim no Curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 52: Udaka Norishige *Sensei* dando aula para mim no Curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 53: Demonstração de como esculpir máscaras com Udaka Keiko Sensei.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Os filhos de Udaka Sensei oferecem cursos individuais para o público em geral no resto do ano. E continuam o curso intensivo, embora não mais com a pedagogia da máscara desenvolvido pelo seu pai. Outra forma desenvolvida pelo instituto foi a formação de instrutores básicos certificados que transmitem os treinamentos para ensinar fora do INI, ampliando o conhecimento do Nô e colaborando para a ampliação do seu acesso mais diversificado e vasto fora do território japonês.

2.5 Rebecca Teele Ogamo *Sensei* – A artista que encontrou no Nô a conexão para outros mundos

O que levou Rebecca Teele Ogamo *Sensei* (1949-) ao encontro do Nô foi uma lembrança do passado, quando ela era criança e vivia no Japão. Ela tinha em torno de três anos, e ao longo da infância e depois adolescência sonhou em fazer parte daquelas “aparições fantásticas” (Teele Ogamo, 1997, n.p.). Essa experiência foi sua bússola para percorrer os caminhos dos teatros ocidentais-orientais, até chegar ao momento em que conseguiu se encontrar no teatro Nô.

Minha primeira lembrança do Nô foi de acordar ao som de tambores, flautas e vozes para ver uma bela figura que parecia flutuar diante dos meus olhos. Um véu entre mundos havia sido levantado e um ser de outra dimensão havia aparecido. Encontrei-me animada com o encontro e triste quando terminou.²¹⁸ (Teele Ogamo, 2005, p. 36, tradução nossa)

Por ser de uma família missionária e seu pai, Roy Teele, ser professor e especialista em literatura comparada, a artista conheceu cedo o Japão. Um dos interesses do professor Teele na Universidade Kwansei Gakuin, em Kobe, foi o teatro Nô. Rebecca Teele Ogamo *Sensei* às vezes acompanhava seu pai nas performances e também nas aulas de canto ou dança. Quando a família retornou para os Estados Unidos, ela começou uma busca por aquela conexão que tinha tido no Japão. Foi estudar teatro, pensando em seguir uma carreira artística, mas o teatro ocidental não tinha o que ela procurava, foi então que resolveu voltar para o Japão, mesmo graduada em teatro e artes plásticas pela Bennigton College em Vermont.

De volta ao Japão, já adulta, gostei de muitas apresentações de Nô, buscando a conexão especial que senti quando criança. Encontrei-o novamente nos teatros do Nô no estilo *Kongô* em Quioto, onde me senti imediatamente atraída pelo estilo de movimento e canto, e pelo jogo de luzes nas máscaras e figurinos que lhes davam vida.²¹⁹ (Teele Ogamo, 2005, p. 36, tradução nossa)

Em 1972, Rebecca Teele Ogamo *Sensei* se estabeleceu em Quioto para estudar teatro clássico japonês, estando interessada na simplicidade, espiritualidade, intensidade e variedade do drama Nô. Ela frequentou as cinco escolas de teatro Nô. Depois de uma breve passagem

²¹⁸ My first memory of Noh is of awakening to the sound of drums, flute and voices to see a beautiful figure that seemed to float before my eyes. A veil between worlds had been lifted, and a being from another dimension had appeared. I found myself excited by the encounter and saddened when it ended. (Teele Ogamo, p. 36, 2005)

²¹⁹ Back in Japan as an adult I enjoyed a lot of Noh performances, seeking the special connection I had felt as a child. I encountered it again at the *Kongo* Noh theatre in Kyoto where I felt immediately drawn to the style of movement and chant, and to the play of light on the masks and costumes bringing them to life. (Teele Ogamo, 2005)

pela escola *Kanze*, para aprender o *utai* (canto) e o *shimai* (dança), ela se encontrou na escola *Kongô*. No início, começou a estudar a elaboração de máscaras femininas com Taniguchi Akiko e depois com Kitazawa Ichinen. Interessou-se pela escola *Kongô* para aprender canto e dança e pediu para que um amigo lhe apresentasse o *Shite* (ator principal) e escultor de máscaras Udaka *Sensei*. No mesmo ano, entrou em *Keiun-Kai* da escola *Kongô*. Em 1974, entrou no grupo *Men-no-Kai* de esculturas de máscaras, coordenado pelo Udaka *Sensei*. Eles desenvolviam a técnica de esculpir máscaras do teatro Nô. Era o começo do amadurecimento da pedagogia da máscara de Udaka *Sensei*, que utilizava, além do *utai* e *shimai*, a fabricação de máscara no seu treinamento do teatro Nô. Este grupo mais tarde se tornaria o Instituto Internacional de Nô (INI).

Figura 54: Rebecca Teele Ogamo *Sensei*.



Fonte: Teele Ogamo, 1997, n.p.

Nas artes tradicionais japonesas, uma associação com uma escola ou professor é um compromisso mútuo para toda a vida, e que não é feito de ânimo leve. *Deai*, ou primeiros encontros, parecem estar fadados, e ao conhecer Udaka Michishige da Escola *Kongô* eu encontrei um mestre não apenas em performance Nô, mas também em escultura de máscaras Nô. Ele também teve

uma visão das possibilidades do Nô que aos poucos fui compreendendo.²²⁰ (Teele Ogamo, 2005, p. 36, tradução nossa)

Udaka *Sensei* sugeriu para Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, depois de meses de trabalho com máscaras e canto, que ela começasse a atuar em peças do Nô. Por conta da sua experiência, ele sabia que, quanto mais profunda fosse a compreensão da atuação por ela, mais íntima seria sua experiência como escultora. Para Udaka *Sensei*, o trabalho com as máscaras levava a uma consciência corporal e uma sensibilidade do treinamento do ator de teatro Nô que as máscaras exigiam. “Como sou ator, há algo que trago para as máscaras que lhes dão uma verdadeira sensação de espírito e vida. Eu sinto que é correto um ator esculpir máscaras”²²¹ (Teele Ogamo, 1984, p. 133, tradução nossa).

Quatro anos depois de iniciar seus estudos com Udaka *Sensei*, Rebecca Teele Ogamo apareceu pela primeira vez como uma atriz principal (*Shite*) em uma peça Nô do século XVI – *O manto de penas* (*Hagoromo*). Em 1980, depois de oito anos estudando o Nô, ela se licenciou como instrutora certificada (*Shihan*) na escola *Kongô* e, em 1996, se tornou a primeira não japonesa a ser admitida na Associação Profissional de Artistas de Nô (*Nôgakukyôkai*), assumindo o nome profissional de Ogamo. Além da peça *Hagoromo*, ela foi *Shite* das peças *Tomoe* (1978); *Hashitomi* (1979); *Makiginu* (1980); *Kazuraki* (1985); e *Aoi-No-Ue* (1991), e foi o papel de *tsure* (acompanhante do *Shite*) na peça *Kiyotsune* (1989) (Teele Ogamo, 1997, n.p.).

O fato de ela ter escolhido o nome OGAMO certamente tem a ver com o fato de Teele ter a mesma pronúncia de teal, uma espécie de marreco ou “magamo”. O fato de ela ter escolhido ler os personagens como Ogamo, em vez de Kogamo, é, de fato, uma mudança muito inteligente.²²² (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa)

No entanto, não foi fácil para Rebecca Teele Ogamo superar os obstáculos por ser mulher e estrangeira num ambiente exclusivamente masculino e japonês. Ela teve que pedir a admissão na Associação Profissional de Artistas de Nô (*Nôgakukyôkai*) mais de uma vez. Através da trajetória de Teele Ogamo, podemos observar a história de alguns programas de

²²⁰ In traditional Japanese arts, an association with a school or teacher is a mutual life-long commitment, and one that is not made lightly. *Deai*, or first encounters, seem to be fated, and in meeting Udaka Michishige of the *Kongo* School I found a master not only of Noh performance, but of Noh mask carving as well. He also had a vision of the possibilities of Noh that I gradually came to understand. (Teele Ogamo, 2005)

²²¹ Since I am an actor myself there is something that I bring to masks that gives them a real sense of spirit and life. I feel it is correct for an actor to carve masks. (Teele Ogamo, 1984, p. 133)

²²² Her taking the name OGAMO surely has to do with the fact that Teele has the same pronunciation as teal, a kind of mallard or 'magamo'. That she has chosen to read the characters as Ogamo, rather than Kogamo, is a witty twist, indeed. I pray for her ever increasing involvement and efforts in Noh. (Teele Ogamo, 1997, n.p.)

treinamento do teatro tradicional japonês, mais especificamente o Nô, que buscaram implodir as dificuldades de acesso ao conhecimento tradicional japonês.

Todo teatro, de alguma forma, ergue um espelho para a vida e nos mostra algo sobre o que é ser um ser humano. O drama do teatro Nô revela nossa natureza espiritual. As convenções do Nô nos dão a oportunidade de meditar profundamente sobre uma emoção ou dilema humano particular. Nossa conexão com todos os seres vivos é revelada; nos tornamos conscientes de nosso apego e nostalgia do passado. Por meio desse senso de conexão e consciência, somos revigorados e transformados.²²³ (Teele Ogamo, 2005, p. 36, tradução nossa).

Ao mesmo tempo em que ela treinava e atuava como *Shite*, participava dos coros, aprendia a tocar alguns instrumentos e se aprofundava na arte de fazer máscara Nô. Para esses aprofundamentos extras, ela aprendeu os seguintes tambores: entre 1974-1982, estudou *taikô* na escola *Komparu*; entre 1975-1982, estudou *Kotsuzumi* na escola *Koh*; e entre 1976-1982, estudou a flauta transversal *Noh-kan* na escola *Morita* (Teele Ogamo, 1997, n.p.). Como ela explica, “aprender diferentes aspectos do Nô é como polir diferentes lados de uma joia, sempre há mais a fazer, mais a aprender”²²⁴ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa). Ela também queria ensinar outras pessoas. Sua trajetória junto com Udaka *Sensei* despertou nela o desejo de repassar todo o ensinamento que tinha aprendido durante os anos. Ela compartilhava o mesmo desejo de Udaka *Sensei*, apesar de o teatro Nô ser uma forma tradicionalmente reservada para os homens e algumas pessoas privilegiadas; Rebecca Teele Ogamo *Sensei* e Udaka *Sensei* tinham o desejo de abrir as portas do Nô para o mundo. (...) “Teele diz que seu professor, cuja missão é abrir o noh para todos, não vem de uma família Nô. Embora tenha começado quando criança, a experiência o ensinou a ‘entender bem os problemas de se envolver nessa tradição’”²²⁵ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa).

²²³ All theater in some way holds a mirror up to life and shows us something about what it is to be a human being. The drama of the Noh theater reveals our spiritual nature. The conventions of Noh provide us with the opportunity to meditate on a particular human emotion or dilemma in depth. Our connectedness to all living beings is revealed; we become aware of our attachment to and nostalgia for the past. Through this sense of connectedness and awareness, we are refreshed and transformed. (Teele Ogamo, 2005, p. 36)

²²⁴ “Learning different aspects of noh is like polishing different facets of a jewel, there is always more to do, more to learn” (Teele Ogamo, 1997, n.p.).

²²⁵ (...) Teele says her teacher, whose quest is to open noh up to everyone, does not come from a noh family. Though he began as a child, experience taught him to “understand well himself the problems of getting involved in this tradition” (Teele Ogamo, 1997, n.p.).

Figura 55: Rebecca Teele Ogamo Sensei dando aula.



Fonte: Teele Ogamo, 1997, n.p.

Ao longo dos anos de INI, ensinando outras pessoas, Rebecca Teele Ogamo Sensei desenvolveu sua metodologia de aprendizado de si mesma tanto no teatro quanto na vida, examinando suas falhas e tendo a sabedoria e a consciência de se aperfeiçoar como um espelho que reflete as descobertas. Teele Ogamo Sensei compartilha com seus alunos um processo de aprendizado que ela elaborou quando estava aprendendo a linguagem do Nô. Primeiro ela estuda o significado da peça, depois vai atrás da história do conto, suas citações e a coleção das poesias, e se ela tem dificuldade com aquela palavra, frase ou trecho da peça, traduz para o seu idioma.

Cada palavra e frase é como uma joia que foi escolhida por causa de sua cor ou brilho específico para seu lugar em um colar ou coroa. Se eu puder entender a cor ou o brilho que determinadas palavras devem ter, será mais fácil aprendê-las e expressá-las corretamente. Por fim, repito a parte em que estou trabalhando e toda a peça várias vezes. Esse processo de repetição imprime o significado, as imagens, os sons e os movimentos em minhas células cerebrais

e em meu corpo até que se tornem parte de mim. Pode haver momentos frustrantes em que sinto que não entendo algumas conexões em uma peça, mas então algo se encaixa e percebo que o processo de repetição teceu uma teia de entendimento, provavelmente tanto em meu subconsciente quanto em minha consciência!²²⁶ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa)

Nesse processo, Teele Ogamo *Sensei* ensina seus alunos a mergulhar nos textos e leituras do Nô, desenvolvendo a construção da personagem através do subtexto da peça e entendendo os sentimentos e emoções para dar uma interpretação para cada movimento da dança e uma intenção para o canto. A troca de sabedorias e experiências entre seus alunos japoneses e estrangeiros a fascina nesse processo que borra as fronteiras do teatro Nô.

Atualmente, quando ensino Nô para outros estrangeiros (e também para japoneses), compartilho esse processo de aprendizado com meus alunos. Ao longo dos anos, tive a sorte de ensinar Nô para alunos de muitos países diferentes. Sempre me fascina o fato de que os alunos não apenas se emocionam com o Nô, mas muitas vezes encontram semelhanças com formas de expressão em suas próprias culturas.

“O canto Nô parece tão familiar. Ele me lembra os cantos gregorianos que aprendi na igreja em casa”, disse-me um jovem da Finlândia um dia após a aula. “Você sabia que um coro de homens canta as histórias do hula tradicional no Haváí? É muito parecido com o Nô! Gostaria que você pudesse ver isso...”, disse uma garota do Haváí. Uma aluna da Tailândia disse que estudar o canto a deixou com um pouco de saudade de casa. Ela quase podia sentir o cheiro do incenso e ouvir sua tia entoando sutras.²²⁷ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa)

Ela compartilha suas reflexões através de sensações e sabedorias de quando se apresentava, quando treinava certos *Shite* de peças, quando observava seus mestres. É sua forma de pedagogia, dando exemplos do que ela passou atuando em cena e quando se preparava para seus personagens. Ela não tem uma visão dualista teoria-prática, mente-corpo, ocidente-orientes.

²²⁶ Each word and phrase is like a jewel which has been chosen because of its particular color or sparkle for its place in a necklace or crown. If I can understand the color or sparkle particular words should have it makes it easier to learn them and to express them correctly. Finally, I repeat the part I am working on, and the whole play, again and again. This process of repetition imprints the meaning, images, sounds, and movements onto my brain cells and my body until they become a part of me. There may be frustrating times when I feel I do not understand some connections in a play, but then something clicks and I realize the process of repetition has woven a web of understanding, probably both in my subconscious and consciousness! (Teele Ogamo, 1997, n.p.)

²²⁷ When I teach noh now to other foreigners (and to Japanese, too) I share this learning process with my students. Over the years I have had the good fortune to teach noh to students from many different countries. It always fascinates me that not only are students moved by noh, but they often find similarities to forms of expression in their own cultures.

"Noh chant seems so familiar. It reminds me of Gregorian chants I learned in church at home," a young man from Finland told me one day after class. "Did you know that a chorus of men chant the stories for traditional hula in Hawai'i? Its so much like noh! I wish you could see it..." said a girl from Hawai'i. A student from Thailand said studying chant made her a little homesick. She could almost smell the incense and hear her aunt chanting sutras. the feeling was so similar. (Teele Ogamo, 1997, n.p.)

Desenvolveu-se como Udaka *Sensei*, da prática para o ensino, por isso, quando um aluno tem algum questionamento, ela parte do que viveu para dar exemplos teóricos-práticos.

Na performance, por trás da máscara, você sente o mundo de uma maneira consciente, diferente. Como uma aranha em uma teia que conhece cada vibração e mudança ao longo daquelas linhas de seda fina, você sente e se vê dentro dos quatro pilares do espaço do palco como se viesse de fora de você, em um fluxo de energia que pode ser tanto calmante quanto revigorante.²²⁸ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa)

A máscara, assim como ocorreu com seu mestre, Udaka *Sensei*, além de fazer parte do seu processo de preparação e ensino do treinamento de *shimai* e *utai*, também faz parte do seu grupo de estudos de escultores que criam máscaras para o teatro Nô. Para eles, quanto mais o ator estudar *utai* e *shimai* com seu mestre ou através da leitura de livros sobre o teatro, entendendo as escolas, a história tanto do teatro quanto das peças, e aprendendo algum instrumento que é tocado no teatro Nô, mais ele terá o entendimento do tempo-ritmo e do andamento da melodia, além de saber como esculpir as máscaras do Nô, pois, na apresentação da peça, ele irá se fundir com ela, como explica Rebecca Teele Ogamo *Sensei*. “Quando você usa uma máscara, pode se sentir muito nu, porque o que você é transparece. Ao mesmo tempo, você tem a sensação de que há algo mais ali. Um poder que se combina com a minha energia, ou que usa a minha energia”²²⁹ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa).

²²⁸ In performance, behind the mask, you sense the world in awareness. a way, different with different Like a spider in a web that knows every vibration and change along those lines of fine silk, you sense and see yourself within the four pillars of the stage space as though from outside yourself, in a flow of energy which can be both calming and invigorating. (Teele Ogamo, 1997, n.p.)

²²⁹ “When you wear a mask it can feel very naked because what you are comes through. Yet at the same time you get that sense of there being something else there. A power combining with my energy, or using my energy”. (Teele Ogamo, 1997, n.p.)

Figura 56: Rebecca Teele Ogamo Sensei esculpindo máscaras do Teatro Nô.



Fonte: Teele Ogamo, 1997, n.p.

Ao esculpir as máscaras como processo de preparação, o ator poderá entender como funciona o movimento dela na sombra e no escuro, compreendendo a sensação, como estudamos, de que a máscara teria vida própria ou que se fundiu com seu rosto. Os tipos de movimentos que fazem a máscara demonstrar sentimentos partem de dois tipos de técnica: a técnica do ator e a do escultor. O ator deve saber como se movimentar no palco e saber usar e ter consciência de luz e sombra da máscara. Como, por exemplo, numa apresentação, um ator que sabe interpretar usando a máscara poderá fazer determinados movimentos para transmitir emoções: movimentá-la abaixando a cabeça, deixando a sombra preencher o vazio da máscara (*kumorasu* - sombrear ou abaixar), indo para cima ou para baixo (*terasu* ou *teru* - iluminar ou olhar para fora), movendo-a rapidamente e de forma repentina da esquerda para a direita (*kiru* - cortar) e assim por diante.

“*Inyo* 陰陽” é *yin/yang* - luz e escuridão, energia dinâmica e passiva, etc. No entalhe de máscaras, queremos dizer a assimetria que encontramos nas máscaras e que as tornam expressivas. Assim como nossos rostos não são simétricos, as máscaras também evitam a simetria. Essa qualidade do *inyo* é algo que se desenvolveu com o tempo. Acho que os atores podem deixar a expressão para a máscara e perder a consciência de sua expressão facial - *Udaka-Sensei* costumava falar sobre como a beleza calma de uma máscara poderia estar escondendo o esforço e a intensidade que o ator estava experimentando por trás da máscara.²³⁰ (Teele Ogamo, 2024, n.p., tradução nossa)

Vale observar a habilidade do escultor de máscara do teatro Nô que trabalha com os moldes antigos e fotografias, como Rebecca Teele Ogamo *Sensei*. Para ela, é preciso se apoiar na compreensão sobre a personagem e o estado que a máscara quer passar para o espectador na peça. Depois, deve-se escolher os melhores blocos de madeiras. As máscaras são esculpidas em uma madeira que seja leve e fácil de esculpir, como *hinoki* ou *paulownia*, sendo criada uma única peça a partir de blocos. A *paulownia* às vezes é usada para máscaras grandes, pois podem pesar; essa madeira, por ser leve, ajuda a tornar a máscara delicada. No entanto, a maioria das máscaras é feita de *hinoki*. E depois de esculpidas, elas são laqueadas em combinação de *sumi* (tinta indiana ou nanquim) na parte de trás, e na parte da frente são pintadas com camadas de concha de molusco trituradas, misturadas com uma cola chamada *gofun* (cal japonesa) ou uma tinta chinesa branca. Após essa tinta branca secar, serão aplicadas outras colorações com tintas japonesas tradicionais, conforme a personagem que a máscara está representando; isso muitas vezes é feito com diferentes materiais naturais, como pigmentos à base de mineral.

Teele e seu grupo de escultores copiam modelos antigos para tentar criar máscaras que carregam energia, trabalhando com fotografias e modelos. Ela também passa muito tempo observando as pessoas nos ônibus: “Ah!-esse é o nariz que eu quero!” As máscaras são classificadas em tipos e subtipos, e Teele diz que também precisa se esforçar para entender o personagem e o estado psicológico que está tentando capturar. É um processo que geralmente evolui para um “autoexame de minhas próprias reações a isso... o que vejo reflete muito claramente meu próprio estado psicológico - calmo ou irritado”.²³¹ (Teele Ogamo, 1997, n.p., tradução nossa)

²³⁰ “*Inyo* 陰陽” is *yin/yang*—light and dark, dynamic and passive energy, etc. In mask carving we mean the asymmetry we find in masks which makes a mask expressive. Just as our faces are not symmetrical masks also avoid symmetry. This quality of *inyo* is something that has developed over time. I think actors may leave the expression to the mask and lose awareness of their facial expression—*Udaka-Sensei* used to talk about how the calm beauty of a mask could be hiding the effort and intensity the actor was experiencing behind the mask. (Teele Ogamo, 2024, n.p.)

²³¹ Teele and her carving group copy old models to try to create masks that carry energy, working from photographs and templates. She also spends a lot of time staring at people on buses, “Ah! There's the nose I want!” Masks are classified into types and sub-types and Teele says she must also struggle to grasp the character and the psychological state she is attempting to capture. It is a process that usually evolves into a “self examination of my own reactions to that... what I see reflects very clearly my own psychological state-peaceful or angry.” (Teele Ogamo, 1997, n.p.)

A arte de fazer máscara do teatro Nô não escapa das dificuldades que estrangeiros e mulheres têm na atuação no teatro Nô. Além de Rebecca Teele Ogamo *Sensei* e Udaka Keiko *Sensei* (filha de Udaka *Sensei*), são poucas as mulheres e os estrangeiros que são escultores de máscaras. Rebecca Teele Ogamo *Sensei* é a única a continuar o treinamento com máscaras que Udaka *Sensei*, desenvolveu.

Figura 57: Rebecca Teele Ogamo *Sensei*.



Fonte: The International Noh Institute.²³²

2.6 As inovações incorporadas pelo TTT e pelo INI

Com o desenvolvimento de programas que visavam o aprendizado de estrangeiros, os mestres começaram a aprimorar as maneiras de extrair as melhores formas de transmissão do aprendizado do Nô. Algumas dificuldades foram observadas, já que, por ser um “treinamento para a vida”, a questão da prática em relação ao tempo é uma preocupação, pois os cursos intensivos são de curta duração. Outra consideração é em relação a uma diferença pedagógica teatral entre o Ocidente e o Oriente: como o ensino japonês é por repetição, no qual o *Sensei*

²³² The International Noh Institute. **The Kei'un-kai Memorial Performance 2014**. Disponível em: <https://internationalnohinstitute.com/wp-content/uploads/2014/08/img_0575-1.jpg?w=2046>. Acesso em: 30 jan. 2025.

ensina uma série de movimentos e a pessoa precisa repetir várias vezes ao dia até chegar à próxima continuação dos gestos, sempre aumentando a complexidade do aprendizado até chegar a “uma certa perfeição”, os mestres antigos não explicavam verbalmente movimento por movimento ou como o aluno deveria dançar aquelas sequências. O aprendiz deveria aprender fazendo, ele próprio deveria reconhecer seus erros, percebendo a si e observando seu *Sensei* (Pellecchia, 2011). Rebecca Teele Ogamo *Sensei* explica o porquê dessa mudança pedagógica teatral:

Tradicionalmente, os professores não explicam muito sobre o significado ou o propósito dos movimentos, mas Udaka-*Sensei* faz isso e eu tento fazer o mesmo, respondendo às perguntas dos alunos. Algumas vezes, aspectos de movimentos abstratos só podem ser realmente entendidos através da sua experiência física e da sua prática. E os estudantes são convidados a experimentar e a ouvir o seu corpo, enquanto internalizam os movimentos. Usualmente, eles encontram uma razão e uma “integridade” no movimento conforme ele se torna mais familiar. (Greiner, 2000, p. 109)

É preciso ter consciência do outro e se colocar em relação ou em desconstrução com o outro, considerando a compreensão de si e do outro como entidades mutuamente dependentes (Pellecchia, 2011). É nesse sentido que podemos observar, nos tempos atuais, uma aproximação do modo como se desenvolve a pedagogia teatral dos mestres do Nô, com o intuito de facilitar a compreensão do treinamento principalmente pelos alunos estrangeiros.²³³

A transcrição romanizada²³⁴ das obras para fácil leitura, em vez de as manter no idioma japonês, além de elas poderem estar numa escrita antiga, é essencial para um estrangeiro sem o domínio da língua, a fim de ele conseguir cantar e entender os cantos quando traduzidos para o inglês. Também é preciso que esses textos estejam acessíveis aos discípulos.

Ensinando canto para estrangeiros, nós usamos textos que fazem uma tradução direta do significado. São traduções literais que fazemos para os estudantes, assim eles podem entender o significado de cada palavra para expressar conscientemente aquele significado, enquanto aprendem a cantar o texto ou a interpretar a dança. (Greiner, 2000, p. 109)

Ainda no início dos cursos intensivos do INI, Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, com o intuito de melhorar a compreensão dos estudantes que participavam do curso intensivo de teatro

²³³ 竜成の会 Tatsushige No Kai. **Tatsushige's Studio #1 How to fold Hakama part1**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ai1filQnQvU>>. Acesso em: 01 ago. 2023.

²³⁴ As palavras escritas no idioma japonês, quando vão ser traduzidas para um alfabeto latino, na maioria das vezes passam pela transliteração e aparecem no sistema romanizado de Hepburn.

Nô no INI, traduziu as peças *Hagoromo* e *Yuki* (neve em japonês). A peça do Nô sobre a neve foi traduzida com a ajuda de seu pai do japonês para o inglês. Depois da tradução textual, ocorre um processo bem complexo e minucioso de tentar colocar ou aproximar os significados do canto e da dança do japonês para o inglês. Na tradução de um texto, de uma dança, de um canto, pode ser que uma palavra em inglês não tenha o mesmo *timing* ou que o tom seja diferente do japonês. A maior preocupação de Rebecca Teele Ogamo *Sensei* era não perder o sentido, o ritmo e o entendimento da peça. Todo esse esforço era para melhorar a compreensão de todas as nuances do treinamento e da interpretação, além de ser um exercício a mais de entender e encontrar similaridades na forma de expressão em ambas as línguas no teatro Nô.

Primeiro todos aprenderam o *fushi*, ou o que poderíamos chamar de melodia, com os textos em japonês e depois praticamos o mesmo material em inglês. Foi fascinante descobrir como as emoções podem ser expressas por meio de palavras, tom e ritmo em ambos os idiomas. Descobrimos que, com a repetição, essas expressões se tornaram naturais e apropriadas. No entanto, os membros do coro acharam mais fácil memorizar os textos em inglês do que em japonês. Eles decidiram que a melodia os lembrava da música folclórica ocidental antiga. Após a apresentação, ficamos satisfeitos em saber que ambas as versões foram igualmente interessantes e comoventes para nossos espectadores.²³⁵ (Teele Ogamo, 1997, n.p, tradução nossa)

Além dos atores, todos os participantes da peça tinham que trabalhar com os dois textos, tanto em japonês quanto em inglês. E no final do curso intensivo, as duas versões eram encenadas no dia do recital. Infelizmente, essa inovação não é mais desenvolvida pelo INI; depois que Rebecca Teele Ogamo *Sensei* se afastou do ensino dos alunos do curso intensivo e foi para direção do INI, nenhum professor ou mestre continuou. Os participantes atuam apenas em japonês, recebendo o texto em *hiragana* e/ou *katakana*, que é mais fácil de acompanhar e cantar, além de ser mais acessível a assimilação da sonoridade. Depois, recebem uma tradução do texto em inglês ou um link de site na internet que não é vinculado à escola ou ao INI, mas que tem tanto a tradução do texto em inglês quanto informações sobre o teatro Nô em geral. Esse acesso ao texto em inglês é importante para compreensão da história do canto e da dança do aluno.

²³⁵ First everyone learned the *fushi*, or what we might call the melody, with the Japanese texts and then we practiced the same material in English. It was fascinating to find how emotions can be expressed through words, pitch, and tempo in both languages. We found that through repetition, these expressions came to be natural and appropriate. The chorus members did, however, find it easier to memorize the texts in English than in Japanese. They decided that the melody reminded them of early western folk music. After the performance we were pleased to hear that both versions were equally interesting and moving to our viewers. (Teele Ogamo, 1997, n.p)

Nesses cursos, os mestres deixam os alunos gravarem o canto e a dança com o celular para depois ser mais fácil eles lembrarem as sequências de treinamento. Como são cursos intensivos de poucas semanas, todas as sequências de movimentos são passadas de forma rápida e o aluno, como parte de seu estudo, deve praticar fora do horário de treinamento. As gravações em vídeos podem ser apenas do mestre sozinho fazendo a sequência do movimento ou do mestre com os alunos. Além disso, há também a gravação do áudio dos cantos para poderem decorar, além do canto, a entonação e o timbre. Estes vídeos podem ser usados para os participantes visualizarem seus erros a fim de corrigir para os próximos treinos. O aluno, assistindo à gravação, pode começar a entender o *timing* entre o canto e dança, que às vezes não é assimilado pelo ator no início do curso. O INI tem essa pedagogia teatral no seu programa, o que difere em partes do TTT, no qual alguns mestres permitem as gravações de áudio e vídeo, mas não gostam da prática pelos alunos, portanto isso não é recomendado. Para os mestres do TTT, o aluno deve se lembrar do treinamento pela própria memória quando estiver sozinho, praticando os movimentos.

Portanto, embora a gravação de vídeo e áudio tenha se tornado um recurso necessário para o aprendizado (um mestre Nô brincou que algumas donas de casa dançam com celulares nas mãos em vez de leques! Os discípulos devem praticar por conta própria, sem ninguém para corrigi-los. O progresso é lento, como a lagarta que sobe dois centímetros e desce um centímetro todas as noites.²³⁶ (Salz, 2014, p. 86, tradução nossa)

No treinamento do teatro Nô, devem ser ensaiados o canto, a dança e a interpretação em conjunto para não perder o fluxo da peça. A grande dificuldade é aprender todos esses procedimentos juntos no ritmo certo; com a gravação, o aluno consegue, depois das aulas, no seu treinamento pessoal, compreender todas as nuances da peça. Esse tipo de inovação é muito utilizado no teatro não oriental, por exemplo, é uma das principais ferramentas pedagógicas teatrais da diretora francesa Ariane Mnouchkine.

No entanto, mesmo no Ocidente, não é muito comum um professor ou diretor de teatro deixar que o aluno registre seus treinamentos com um gravador, câmera ou celular. Nem mesmo depois da pandemia de Covid 19, que levou as aulas de teatro no mundo todo para dentro de plataformas de redes sociais ou de videoconferências; a realidade, naquele momento, deixou esse ambiente mais orgânico e confortável. Quando a pandemia acabou, muitos mestres voltaram ao

²³⁶ So although video and audio recording has become a necessary expedient to learning (a noh master joked that some housewives dance with mobile phones in their hands instead of fans!), students must recall the forms, and nuances of instruction, with long gaps in between lessons. Disciples must practice on their own, with no one to correct them. Progress is slow, like the caterpillar going two inches up and one down every night. (Salz, 2014, p. 86)

ambiente fora das redes, pelo raciocínio de que o teatro prático não é feito online, mas offline. Entretanto, no INI, antes da pandemia já se utilizava a gravação das aulas por alunos na época de *Udaka Sensei*, e seu filho *Udaka Tatsushige Sensei* ampliou esse elemento, que pode parecer incongruente em um teatro tradicional japonês, dando aulas para discípulos via videoconferências e tendo um canal no YouTube retransmitido no Instagram e Facebook, ensinando desde movimentos básicos do Nô até situações diárias com as quais seus alunos irão se deparar, como amarrar de forma correta um quimono.

Isso faz o teatro Nô reverberar além dos limites do presencial, porque os mestres entenderam que as informações recebidas tanto pelo ambiente offline quanto online poderiam fazer os alunos corporar²³⁷ aqueles ensinamentos. Essa troca poderia ser nas práticas ao vivo em ambientes virtuais ou no treino sem os mestres, mas com as mídias gravadas, como descreve a teoria corpomídia de Katz e Greiner (2005 e 2015), cujo ponto de partida é compreender que “o corpo não é coisa ou instrumento, mas sim um corpomídia, criador de cadeias sógnicas que atravessam o tempo todo mente-corpo-ambiente e aí se constitui” (Greiner, 2005, p. 116). Como esclarece Christine Greiner:

Rompe-se com a idéia de influência, na medida em que se entende a relação entre corpo e ambiente em movimentos de mão dupla. Ou seja, não é a cultura que influência o corpo ou o corpo que influência a cultura. Trata-se de uma espécie de “contaminação” simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos. A cultura simbólica não seria nada além do que uma resposta para o problema da replicação de sistemas sógnicos, apresentando diferentes soluções adaptativas para situações diversas. (Greiner, 2005, p. 103-104)

Portanto, mesmo que o aluno não esteja praticando o teatro Nô em conjunto com o vídeo, mas apenas assistindo ao treinamento dos mestres ou ouvindo o canto de uma peça, essas informações viram corpo, como descreve a teoria corpomídia. Essa contaminação contínua é também ativada pela percepção do que é uma ação corporal (Katz, 2021). Podemos entender que esse corpo, como descreve Helena Katz, é um corpo-tela (Katz, 2021), que não distingue se está num ambiente fora da tela ou dentro. O aluno chega a um momento em que a gravação vira parte de todo o treinamento, sem distinção se o mestre está online ou offline, talvez porque o teatro Nô seja feito de pequenos blocos de movimento que devem ter uma organicidade com o andamento do canto, num fluxo que não pode parar. O registro audiovisual ajuda no treino

²³⁷ O incômodo nasceu junto com a necessidade de nomear o que acontece quando o corpo e a informação se encontram. (...) indicar com justeza que a ação que ocorre nesse encontro não é algo que acontece ao corpo, mas sim um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto), justamente porque é a troca de informação entre o corpo e o ambiente que vai fazendo o corpo existir. (...) (Katz, 2021, p. 19)

porque não reconstrói ou imagina, como pode acontecer com a recordação ou a imaginação do ator que está treinando. Cada detalhe é importante no treino, a mão que vira, o pé que começa, os passos rápidos ou mais lentos, o ator tem que cantar em qual parte? Na hora do treinamento do canto, qual a melodia? Qual o ritmo? Quais partes devem ter um andamento mais lento ou mais rápido? O treino na tela não substitui o treinamento ao vivo. O registro audiovisual, com a aprovação do mestre, pode complementar o desenvolvimento individual do aluno como procedimento pedagógico teatral.

Por isso, mesmo longe do ambiente de treinamento, o aluno pode ser capaz de praticar e corrigir seus movimentos apenas assistindo às gravações feitas das aulas, com todo o *timing* da peça, ou ouvindo o canto praticado pelo mestre e tentando reproduzir o mesmo timbre e tom, além de poder comparar os aprendizados do professor pelas aulas virtuais, assim como o que é visto ao vivo ou através das gravações de técnicas e ações diárias do Nô

Alguns mestres e professores começaram a descrever seus pensamentos e movimentos enquanto faziam o treinamento de uma sequência, além de conversarem com os alunos para saberem quais eram as dúvidas deles, dando *feedbacks* sobre o treino para cada discípulo. Monica Alcantar, que teve a oportunidade de ter aulas no INI com Udaka Sensei e seu filho Udaka Tatsushige Sensei, descreve:

(...) o primogênito de Udaka Sensei, Udaka Tatsushige se junta à sessão. Ele aparece vestindo roupas esportivas e *tabi*, provavelmente para apreciarmos mais claramente seu jogo de pés. Ele demonstra todo o *shimai* enquanto canta sobre ele. Aconselharam a gravá-la com nossos aparelhos celulares, a gravação tinha o propósito pedagógico. Em seguida, dedicamos algum tempo para continuar a prática do *shimai*. Após alguns minutos, passamos a observar individualmente a prática de cada aluno, seguindo as observações de Udaka Tatsushige. Ele verbaliza seus pensamentos em alguns casos, ele principalmente ouvia os comentários de cada aluno. Esta parecia ser uma estratégia de ensino adaptada de um ambiente de workshop ocidental, o que me faz pensar se esta é a abordagem de um praticante mais jovem para estudantes internacionais.²³⁸ (Alcantar, 2020, p. 158, tradução nossa)

E por fim, outra inovação foi que todo final de curso intensivo tem um recital, como descreve Rebecca Teele Ogamo Sensei: “(...) Performances para estudantes são usualmente

²³⁸ (...) Udaka-sensei's first born, Udaka Tatsushige joins the session. He shows up wearing sporting clothing, and *tabi*, probably for us to appreciate more clearly his footwork. He demonstrates the entire *shimai* while singing over it. We are advised to record it with our cellphone devices, the recording is intended to serve pedagogical purposes. We then take some time to continue the *shimai* practice. After a few minutes, we proceed to individually observe every student's practice, following observations by Udaka Tatsushige. He verbalizes his thoughts in some cases he mostly listens to each student's comments. This seems an adapted teaching strategy from a Western workshop setting, makes me wonder if this is the approach of a younger practitioner to international students. (Alcantar, 2020, p. 158)

recitais que permitem a esses estudantes, de níveis diferentes, compartilhar com o público o que eles aprenderam” (Greiner, 2000, p. 109). É de suma importância ter uma “prova final e pública”, pois, ao fazer uma apresentação do Nô, Kabuki ou outro gênero teatral tradicional japonês, o aluno que ficou dias em intensivo treinamento pode verificar o que realmente aprendeu ou deu certo. O início do processo de aprendizado no teatro Nô, a dança e a música são aprendidas de forma conjunta a partir de uma peça escolhida pelo *Sensei*. As peças mais simples são passadas para o ator iniciante, como *shimai* (danças para músicas ou vocais), que seriam também consideradas como dança ao som da melodia do canto. Para os mais avançados, o estudo central seria o *mai* (dança com música instrumental), que são peças mais longas e complexas. Quando as escolas apresentam recitais para os atores amadores em conjunto com os atores profissionais, são apresentados no palco do Nô sem o comparecimento dos músicos e dos outros atores, sem a utilização de figurinos e adereços. São utilizados o *hakama* (saia ou calça dividida), o quimono e o *tabi* branco (meia ou sapato com divisão entre o dedão e os outros dedos do pé), e usa-se um leque fino e de papel em vez do leque de pontas abertas e adereços. Em algumas escolas, os atores podem performar com adereços mais leves em vez de apenas com o leque, mas, como dissemos acima, cada escola do teatro Nô tem suas exceções. São selecionados pelo *Sensei* danças para músicas ou vocais de uma peça conforme o nível do ator. Esse discípulo interpreta esse trecho da peça com um pequeno coro comandado pelo *Sensei*. Na maioria das vezes, esse recital é apresentado durante uma tarde inteira, com várias apresentações. É a forma de atores amadores e atores em processo de aprendizado oficial que ainda não entraram no circuito profissional apresentarem todo o seu treinamento de meses ou anos. Portanto, os recitais são diferentes das apresentações de peças, com coro completo, músicos, figurinos, adereços, todos os atores presentes e a interpretação de toda a peça. O professor Jonah Salz se lembra dos primeiros recitais do TTT:

O clima de expectativa (e medo) sobre esses recitais era magnético. Casais jovens para passear à noite, crianças brincando no Parque Maruyama, fãs de nô e *kyôgen* que ouviram falar do recital através da cobertura da mídia, lotaram o palco. Eles tiraram fotos, imitaram o “*aa ita*” do servo em *Shibiri* e geralmente se maravilharam com os talentos dos novos membros do Nô. Os alunos banharam-se em calorosos aplausos e comentários; essa peça única de apenas dez minutos, ou dança *shimai* de cinco minutos, foi seu “*musubi*”, um nó de todo o treinamento de verão. Havia uma intensidade de propósito artístico de “faça ou morra” misturado com tristeza: a maioria nunca faria isso novamente. Em fitas de vídeo, *kyôgen Sensei* sentado no lugar do assistente de palco pode ocasionalmente ser visto sorrindo, mas com mais frequência murmurando as palavras, pronto para solicitar, pois invariavelmente ocorreram lapsos. Para alunos, professores e espectadores da mesma forma, o

recital de T.T.T trilhou a linha tênue entre o desastre e o triunfo, um êxtase de tensão.²³⁹ (Salz, 2014, p. 18-19, tradução nossa)

Os mestres e professores começaram a se desfazer e/ou desestabilizar algumas formas de treinamento e de procedimentos pedagógicos do Nô sem perder a estrutura e o conteúdo milenares dos teatros tradicionais japoneses para melhorar a compreensão por parte dos seus alunos, criando um Nô sem fronteiras.

2.7 O financiamento dos atores amadores do teatro Nô

Programas como o TTT e o INI fomentam a economia do teatro tradicional japonês, além de os grupos teatrais darem aula em cursos intensivos, conhecendo alunos que poderão ser futuros discípulos amadores. Os meses de treinos são acordados entre eles, para não atrapalhar seus compromissos. Nesses programas, ainda há o incentivo de assistirem a uma grande quantidade de peças desses estilos, ajudando a aumentar o público.

Cada teatro tradicional japonês teve as próprias formas de financiamento de seus teatros e grupos. No decorrer dos séculos, houve momentos de glória e de quase extinção.

O Kabuki tem sua história financeira vinculada às casas de chá, que vendiam os ingressos para seus espetáculos e outros serviços, em sua maioria em zonas de prostituição. No decorrer dos anos, este teatro foi financiado de diversas formas por ser muito popular, muitos fã-clubes financiavam seus ídolos e, conseqüentemente, o grupo ao qual ele pertencia. O Shochiku²⁴⁰ foi fundado em 1895, no período Meiji, pelos irmãos Shirai Masujiro Shirai e Takejiro Otani; é uma empresa privada que gerencia as produções de diversos segmentos artísticos, estando envolvida na produção e na performance do Kabuki (Shochiku, 2023).

Se o pesquisador ou artista tiver capacidade de ficar mais de um ano no Japão e tiver o domínio da língua japonesa, podem existir algumas possibilidades de fazer aulas com mestres do teatro tradicional japonês sem os programas TTT e INI. O Kabuki e Nô têm o ensino tradicionalmente transmitido em família; no Bunraku, entretanto, há pessoas que são das

²³⁹ The mood of expectancy (and fear) about these recitals was magnetic. Young couples out for evening strolls, children playing in Maruyama Park, noh and *kyôgen* fans who had heard about the recital through the media coverage, crowded around the stage. They took pictures, imitated the servant's "*aa ita*" in Shibiri, and generally marvelled at the talents of the new noh inductees. Students bathed in their warm applause and comments; this one-time only ten-minute play, or five-minute *shimai* dance, was their "*musubi*", a knotting of their entire summer training. There was an intensity of "do-or-die" artistic purpose, mixed with sadness: most would never perform it again. In videotapes, *kyôgen* sensei seated in the stage assistant spot can occasionally be seen smiling, but more often mouthing the words, ready to prompt, for invariably lapses occurred. For students, teachers, and spectators alike, T.T.T's recital treaded the thin line between disaster and triumph, an ecstasy of tension. (Salz, 2014, p. 18-19).

²⁴⁰ Shochiku. **Kabuki**. Disponível em: <<https://www.shochiku.co.jp/global/en/kabuki/>>. Acesso em: 08 jul. 2023.

famílias tradicionais, mas seu sistema é diferente, muito parecido com o pensamento de Udaka Sensei, que acreditava que o talento é mais importante do que a linhagem. Como descreve Leonard Pronko, no seu livro *Teatro Leste & Oeste*, em 1970, o Teatro Nacional do Japão começou um programa de introdução de jovens no elenco do Kabuki que aceitava de forma limitada alguns estrangeiros. Ele foi um dos primeiros a ser aceitos para este programa de treinamento e relata sua experiência:

Eu me encontrava no Japão no ano em que o projeto foi começado e tive a sorte de ser acolhido nos seus trabalhos, para um estágio de quinze meses. Era o único estrangeiro num elenco de dez iniciantes. No decurso de três anos, eles mostraram que, com talento, dedicação e bons mestres, podiam dominar grande parte do ensinamento transmitido até então em dez ou quinze anos de aprendizado. (...) O segundo grupo de alunos está sendo agora instruído e, entre eles, figura outro estrangeiro: uma jovem australiana. Embora o programa se destine, por certo, a moços japoneses que pretendem tornar-se profissionais, o diretor, Sasaki Einosuke, tem acolhido de maneira muito favorável os estagiários estrangeiros e está envidando esforços a fim de instituir outro programa de adestramento, principalmente para estudantes não-japoneses. Neste particular, entretanto, só é permitido considerar uma participação limitada, se é que não se quer desviar o projeto de sua meta inicial. (Pronko, 1986, p. XIII)

O teatro Nô teve sua história vinculada ao financiamento imperial no período Muromachi e ao patrocínio dos templos e santuários nos períodos posteriores. Na restauração Meiji, o teatro Nô foi adequado e reformulado como uma ferramenta diplomática nesse novo cenário internacional; também foi tratado como um hobby para a elite e a classe média japonesa. Sem um sistema de financiamento como do Shochiku, estando apenas vinculado à sua bilheteria e ao financiamento imperial e estatal, este teatro teve que se reinventar. Com uma grande demanda para uma reconstrução de identidade nacional, nas décadas de 1970 e 1980, o teatro Nô teve muitos alunos amadores. Desde os anos 1990, vive uma oscilação de alunos amadores. Ainda nos dias atuais, os amadores, em sua maioria, são os verdadeiros patrocinadores desses grupos. Atualmente, o teatro Nô tem amadores que são estrangeiros e vão para o Japão em busca de conhecimento para suas pesquisas, em geral são pesquisadores e artistas que fazem cursos intensivos em programas como o TTT e o INI. Nos dias de hoje, existem outros grupos de amadores, que são os alunos dos Clubes Universitários²⁴¹ (estudantes de literatura das

²⁴¹ Nesses clubes universitários, as pessoas querem estudar o Nô na prática para entenderem algumas obras literárias japonesas, sem nenhuma pretensão de atividade teatrais ou de uma inovação na dramaturgia do Nô (Pellecchia, 2017).

universidades) e os Grupos Adultos²⁴² (geralmente são pessoas aposentadas ou mulheres casadas sem trabalho); esses dois grupos estão estabelecidos no Japão (Pellecchia, 2017).

A estrutura hierárquica do *Iemoto*, que estudamos no primeiro capítulo, continua mesmo para quem é amador. Ocorre um forte vínculo entre o aluno e o professor e, conseqüentemente, com a escola e seu conhecimento, de modo que o discípulo não poderá ser vinculado a outras escolas, nem repassar o aprendizado para outras pessoas fora do grupo. A forma como o Nô é transmitido, através do mestre ou professor aos seus discípulos, geralmente vincula o estudante ao seu mestre para sempre. Pellecchia descreve como a exclusividade da prática do Nô não é livre, ou seja, se escolhermos uma escola, nossa relação deve ser exclusiva e “eterna”.

Existem algumas diferenças entre o aluno ser profissional ou amador. O treinamento para um profissional é gratuito, de modo que, em eventos regulares, ele não paga pela produção e tem o direito de ser pago pelo seu recital; além disso, pode cobrar pelas aulas que ministrará quando estiver apto a ensinar. O amador deverá pagar pelo treinamento, por brindes e doações ao seu mestre e professor e para participar em eventos da escola. Para os *Sensei* e integrantes profissionais da escola, esse tipo de “presente” é uma expressão de sacrifício para com o grupo, como descreve Diego Pellecchia:

Os atores Nô dedicam suas vidas ao Nô e não conseguiriam se sustentar sem o apoio dos alunos: de certa forma, presentes para o professor (*orei*) são formas de expressar gratidão pelo sacrifício que o ator está fazendo ao renunciar a uma 'vida comum', e compartilhando seus conhecimentos com outras pessoas que não pertencem ao mundo profissional.²⁴³ (Pellecchia, 2011, p. 181, tradução nossa)

O aluno amador, quando for autorizado e tiver oportunidade de atuar em seu recital, deverá pagar por toda a produção. Se o aluno não participar do TTT ou INI, há programas que incluem o recital no valor do curso intensivo. Como explica Pellecchia, “O enorme custo de uma produção Nô significa que os amadores raramente encenam peças completas (...)”²⁴⁴ (Pellecchia, 2011, p. 181, tradução nossa).

²⁴² A maioria das pessoas desse grupo quer treinar e estudar o Nô para, ao assistir uma peça, entender a dramaturgia, a encenação, a música, a dança. Esse grupo tem o real objetivo de ter uma “experiência completa” de um teatro Nô. Além disso, como pontua Diego Pellecchia, estas aulas têm um importante empoderamento feminino, distanciando a mulher do papel de mãe e esposa. Apesar de casos de preconceito nas aulas, o ambiente de treinamento pode ser uma grande libertação (Pellecchia, 2017).

²⁴³ Noh actors dedicate their lives to Noh and would not be able to support themselves without the support of students: in a way, gifts to the teacher (*orei*) are ways to express gratitude for the sacrifice the actor is making by renouncing an ‘ordinary life’, and sharing their knowledge with others who do not belong to the professional world. (Pellecchia, 2011, p. 181).

²⁴⁴ The enormous cost of a Noh production means that amateurs rarely stage complete plays (...) (Pellecchia, 2011, p. 181).

Se o teatro Nô é como uma pirâmide cuja base sustenta o topo, o topo seria o *Iemoto* da escola com seus professores, que têm uma pequena área na altura desse poliedro sustentado por vários amadores. Os amadores, na maioria dos casos, permanecem sempre em condição de treinamento (amador), dificilmente pularão para o topo da pirâmide.

Em Nô, é possível para alguns amadores proficientes tornarem-se ‘semiprofissionais’, formalmente filiados à Associação de Profissionais, mas de fato não independentes de seus professores e, portanto, não tão ativos quanto os profissionais plenos. Como os “semiamadores” geralmente trabalham em tempo integral, eles não podem ser considerados profissionais, mesmo que sua competência exceda a do amador médio.²⁴⁵ (Pellecchia, 2017, p. 181, tradução nossa).

Apesar de toda a dificuldade que observamos neste capítulo, sem iniciativas como a de mestres e professores do TTT e do INI, essa troca entre mundos seria um desafio quase impossível de ser superado para pesquisadores e artistas do mundo todo.

²⁴⁵ In noh it is possible for some proficient amateurs to become ‘semi-professionals’, formally affiliated with the Professionals Association but de facto not independent from their teachers, hence not as active as full professionals are. Since ‘semi-amateurs’ usually have a full-time job, they cannot be considered as professionals, even if their competence exceeds that of the average amateur. (Pellecchia, 2017, p. 181, tradução nossa).

CAPÍTULO 3

3- ENTREVISTA COM REBECCA TEELE OGAMO *SENSEI*: UMA AULA SOBRE A PEDAGOGIA DO TEATRO NÔ

Tradução da transcrição da entrevista com Rebecca Teele Ogamo Sensei do Instituto Internacional de Nô – INI

Local: Quioto - Japão

Data: 20 agosto de 2024

Scarlett Siqueira do Valle: Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, como mulher e estrangeira, eu gostaria que você contasse sua história no teatro Nô.

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Um breve histórico. Certo. Na época, meus pais eram missionários educacionais no Japão, e meu pai estudou Nô, então vi o teatro Nô quando criança, e foi muito mágico para mim. Essa foi minha primeira introdução ao Nô. Depois, quando eu estava na universidade, me interessei por teatro e atuação durante a escola e também na universidade. Encontrei um programa que me permitia ir ao Japão para estudar arte e visitar diferentes lugares. E fiz isso. Depois que o programa terminou, continuei a ficar aqui e... Primeiro, na verdade, o que eu queria não era isso.

Fui apresentada, por meio de diferentes amigos, a diferentes teatros Nô, e fui assistir a diferentes apresentações. E eu sabia, apenas pela minha própria história de vida no Japão e afins, mas era uma ação muito séria escolher um professor ou decidir começar a estudar. Portanto, eu queria ver muitos estilos, apresentações diferentes e coisas assim. Por isso, quando fui, conheci diferentes teatros. Tive sensações diferentes em Quioto, Osaka e assim por diante. Mas quando fui ao Teatro *Kongô*, me senti muito confortável. Senti-me em casa lá, e toda a atmosfera era muito confortável para mim, pessoalmente. Então fiz uma espécie de marca de verificação. É um lugar que me agrada. Eu estava conversando com outros amigos, e uma amiga disse: “Ah, mas você não conhece o Udaka *Sensei*?”. E eu disse: “Não, não conheço o Udaka *Sensei*”. “Ah, você deveria se informar sobre ele.” Então ela me apresentou e comecei a estudar, e ele estava ensinando vários estrangeiros naquela época. E toda a sua filosofia era que estrangeiros e japoneses, todos nós somos pessoas. Somos todos iguais. Temos as mesmas emoções. Qualquer um pode ser ensinado a expressar o Nô. Portanto, ele era muito aberto quanto ao fato de você ser homem ou mulher, não havia problema. E, às vezes, havia um problema com os professores

que não queriam aceitar as alunas, por exemplo, ou havia uma diferença na maneira como elas eram ensinadas e tratadas.

Na verdade, eu já estava estudando escultura em máscara com outra pessoa, mas eu tinha várias dúvidas e não era fácil me comunicar com aquele professor. Então também comecei a esculpir máscaras com o Udaka *Sensei*. Ele disse: “Se você quer fazer Nô, também deve entender sobre escultura de máscaras. Se quiser esculpir máscaras, é claro, você também precisa saber sobre a performance de Nô”. Depois disso, comecei a treinar com ele e segui seus conselhos sobre como estudar. Também estudei um pouco de música, e assim por diante. Mais tarde, também passei a me apresentar. Segui os conselhos dele. Além disso, quando estávamos juntos, ele estava sempre muito interessado em incluir estrangeiros em seu ensino, então eu também o ajudava nesse processo.

Na época, tínhamos um programa com Jonah Salz, que era o produtor do TTT. E treinamos, tivemos uma espécie de workshop de verão durante três anos, creio, mas depois ficou difícil continuar, porque nossos objetivos eram um pouco diferentes. Mas eu continuei, é claro, continuei treinando com Udaka *Sensei* e, depois que ele faleceu, com seus filhos. Agora estou estudando escultura de máscara com a filha dele. Não danço mais porque meus joelhos têm vida própria, têm uma vida diferente do resto de mim. E estudo canto com Tatsushige *Sensei*. Também me envolvi em escrever e tentar fazer divulgação e comunicação, ajudando pessoas a superar diferentes dificuldades de comunicação por meio de conexões. Eu tenho apenas que agir como uma espécie de ponte. Esse é um breve histórico.

Scarlett Siqueira Do Valle: Conte-nos um pouco sobre sua experiência no início. Desafios e conquistas. Como eram as aulas e o treinamento do Udaka *Sensei*? Poderia nos contar um pouco sobre isso? Se você puder dar exemplos.

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Costumávamos ter aulas de *utai*, aulas de canto, na verdade, na casa dos pais dele. Em seguida, ele alugou outros espaços. Ele não tinha o próprio espaço, como temos agora, para praticar. Ele era muito exigente quanto ao fato de aprendermos a maneira correta de nos dirigirmos às pessoas, de sermos sempre educados e de fazermos o *aisatsu*²⁴⁶ adequado. E deixou bem claro que isso representava um *aisatsu* para ele, para cada um de nós enquanto estudávamos, mas também para o processo de Nô em si. Assim era com a arte. Não apenas entre as pessoas, mas todos nós incluímos o fato de que isso demonstrava respeito ao

²⁴⁶ São rituais da aula que o aluno deve aprender e praticar além do treinamento do teatro Nô. São cumprimentos formais, elementos falados entre mestre-discípulo e elementos físicos, como ficar em seiza.

treinamento, ao processo, à tradição, a esse tipo de energia que continua. Geralmente sempre praticávamos apenas com roupas do dia a dia e vestíamos o *tabi*.

Para o *utai*, praticávamos imitar o canto. E para o *shimai*, imitar a postura e o movimento. E isso, no início, é muito difícil, porque meu corpo, meus músculos ainda não estavam na posição correta. Eu tive que ser orientada muitas e muitas vezes sobre a posição correta, que seria demonstrada várias vezes. Isso foi muito, muito difícil de fazer. Eu achava que estava fazendo corretamente, mas, é claro, não estava. Portanto, aprender a continuar procurando, sem desanimar e sem duvidar do processo, foi muito importante. Udaoka Sensei era muito bom em dar aos alunos diferentes imagens e coisas assim. Como o *shikake hiraki*.²⁴⁷ De vez em quando, praticávamos apontando em diferentes velocidades, em diferentes alturas, e imaginávamos diferentes tipos de cenas, quer estivéssemos na praia ou, à direita, no palco do *kiyomizu*,²⁴⁸ olhando para as flores de cerejeira. E então, com o *hiraki*,²⁴⁹ desenhávamos essa imagem em nós mesmos e a refletiríamos em nós mesmos. Às vezes, usávamos uma porta física de verdade, portas de correr físicas. Então, quando fazemos o *hiraki*, de fato abrimos as portas ou janelas. Assim, temos a ideia de onde nossos cotovelos precisam estar, certo? Então isso não é, não é... (*Rebecca Sensei me ensina como fazer o hiraki, primeiro da maneira errada e depois da maneira certa*). Isso aqui. Certo, certo.

Aprendemos a usar a sensação física real de empurrar e abrir algo. Acho que foi muito bom transmitir esse tipo de imagem e também ter imagens, ter uma pequena figura de algum tipo de deus ou espírito no final do leque. Queremos manter o leque uniforme, como uma extensão de seu braço, e também algo que amplie o movimento, mas também queremos mantê-lo vivo e a direção reta. Você não quer perder a energia. É por isso que você tem um pequeno espírito aqui, um pequeno deus aqui. (*Rebecca Sensei demonstra e ensina como fazer.*) Você não quer que ele caia, sabe? Então você precisa mantê-lo ali. É preciso muita repetição para entender. É muito importante ter as diferentes imagens de sentimento, elas estão fundamentadas nas solas dos pés, para sentir o palco, sentir realmente uma conexão muito mais profunda, combinando com a energia da terra embaixo. Portanto, todos vocês podem ficar bem silenciosos. Ficar muito calmos, mas também podem se mover muito rapidamente. Foi assim que tudo começou.

²⁴⁷ *Shikake-hiraki* (escola *Kongô*): quatro passos para a frente, apontar com o leque, três passos para trás enquanto abre os dois braços e retorna à posição inicial (The International Noh Institute, 2025, n.p., tradução nossa).

²⁴⁸ Rebecca Sensei se refere ao palco do *Kiyomizu-dera*, templo budista localizado no leste de Quioto no Japão.

²⁴⁹ O padrão de recuo aberto - *hiraki* (escola *Kongô*) combina a abertura dos braços com três passos para trás (Fujita; Jaroslaw; François, 2019, n.p., tradução nossa).

Scarlett Siqueira Do Valle: Há algum momento marcante e particularmente transformador na sua trajetória com o teatro Nô?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Há muitas coisas diferentes, acho. Mas uma coisa muito interessante foi quando apresentei um Nô completo pela primeira vez, com todo o figurino, a máscara e assim por diante. E tive que me tornar muito mais consciente de mim mesma como artista, também tive que entender como me ver de fora, à distância. Não que você não possa se ver, ver a si mesmo, perceber a si mesmo de fora. Descobri que, depois da apresentação, depois de treinar com Udaka Sensei e também com outros professores – eu estava estudando tambores, um pouco de *taiko* e *kotsushimi* naquela época também –, eu lhes disse que minha vida havia mudado completamente depois de usar a máscara, participar da apresentação e receber o apoio de todos. Eu me senti muito expansiva, muito grande e me expandindo para o infinito. Ao mesmo tempo, percebi que também estava sendo apoiada por todos os artistas, pelo que eles estavam fazendo. Eu tinha que me sintonizar, colocar meu ser em sintonia com eles. Eu também podia me imaginar sendo transformada. Sim, e também continuando a ser eu mesma. Então, quando saí do palco e daquele estado, senti que tinha passado por uma experiência muito, sabe, incomum e muito preciosa. Eu realmente senti, foi único para mim. E, é claro, também é algo que outras pessoas, artistas, experimentam; também percebi que as pessoas vivenciavam... Eu estava recebendo comentários e assim por diante. Percebi que as pessoas também estavam me vendo de forma muito diferente, porque, é claro, eu estava completamente transformada com a máscara e o figurino. Essa foi uma delas, experiências marcantes. Sim, há muitas, muitas coisas diferentes, é claro. Há muitos pontos diferentes em que você reconhece alguma conexão especial entre a música e a dança, a música e o personagem ou o que você quer expressar. Isso é algo, talvez, exclusivo daquele momento, e você espera ter essa experiência novamente. Talvez. Talvez sim. Talvez não.

Scarlett Siqueira Do Valle: E agora tenho algumas perguntas sobre máscaras. Quando você percebeu que gostava de fazer máscaras?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Na verdade, comecei a fazer máscaras antes de começar a atuar. Mas em todas as minhas diferentes experiências com teatro, eu sempre estava fazendo coisas. Eu fazia parte das diferentes equipes de construção de cenários, de design de luzes, de figurinos. Portanto, sempre estive envolvida com isso, com esses diferentes tipos de elementos que usamos para nos ajudar a nos transformar em diferentes personagens. Especialmente quando

fui para a escola *Kongô*, fiquei muito fascinado pelas máscaras. Elas realmente pareciam diferentes das que eu estava vendo em outros teatros. Em parte, às vezes eu achava que os atores davam vida à máscara muito bem. E acho que o *Kongô* Iwao anterior era muito mágico, quase como um xamã ou algo assim. Ele realmente se transformava em algo, em outra pessoa. Acho que havia algum tipo de possessão, algo acontecia. Portanto, alguns atores realmente se tornaram um com a máscara. E elas foram transformadas. Acho que o público podia ver essa combinação, aquilo que é compartilhado entre o ator e as máscaras realmente ganhava vida. Fiquei fascinada com todas as possibilidades que as máscaras ofereciam. Eu queria tentar criar isso e entender, esculpindo diferentes máscaras, como a *Koomote*, a magojirou ou qualquer uma, para compreender melhor o espírito do que elas representavam para o artista que as usava. Tanto para o artista quanto para a pessoa que está esculpindo a máscara. *Udaka Sensei* sempre ensinou... O primeiro professor com quem estudei foi... Acho que não nos comunicávamos muito bem, mas ele parecia mais interessado simplesmente em obter a forma, e eu não era muito boa nisso, devo dizer. Porém, para *Udaka Sensei*, era mais importante realmente entender o espírito da máscara. Todos nós, alunos de escultura de máscaras, também tínhamos como meta criar uma máscara que pudesse ser usada no palco. Então esse objetivo se transformou em descobrir o tipo de coração, de alma da máscara em si, e como ela funcionava com as diferentes peças e como poderia ser usada de formas diferentes, dependendo do tipo de peça. Esses eram os principais objetivos, acho.

Agora estou esculpindo máscaras para uma mulher do nosso grupo que também se apresentará no recital. Mas ela é bem pequena e tem um rosto pequeno. Há muitos anos venho esculpindo máscaras menores para ela. E é claro que eu fiz isso conversando com o *Udaka Sensei* e obtendo sua permissão. E ela também estava conversando com ele sobre como poderia se apresentar e se sentir mais confortável. E venho fazendo isso há muitos anos. Este ano, ela se apresentará pela primeira vez no papel de um homem idoso. Portanto, usará uma máscara de idoso pela primeira vez, o que significa que também estou esculpindo uma máscara de idoso pela primeira vez. É muito interessante fazer isso, fazer uma máscara de tamanho pequeno. Quando a vi na sexta-feira passada, ela experimentou a máscara e me fez alguns comentários. As máscaras sempre foram uma parte muito importante do treinamento de *Nô* para mim. Acho que talvez eu tenha me sentido mais confiante em esculpir máscaras, de certa forma, mas também gosto de contar histórias e de atuar, então não acho que sou muito boa em nenhuma delas. De qualquer forma, dou o meu melhor.

Scarlett Siqueira Do Valle: Como é a experiência de fazer máscaras?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Ah, é muito interessante porque, obviamente, cada vez é um pedaço de madeira diferente. Então, na verdade, você está se aproximando de um tipo de colaborador com um pedaço de madeira, que tem a própria história e pode ser mais dura ou mais macia, ou ter alguns nós ou alguma experiência de vida diferente. Portanto, você precisa aprender a dialogar com a própria madeira para criar a máscara. Sim. É sempre uma descoberta de “o quê?”, “onde?”, “o que há dentro?”.

Scarlett: Você acha que há diferença no treinamento entre os atores que usam máscaras e os que não usam?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Acho que não faz diferença. Não acho que realmente faça, sabe? Acho que Udaka Sensei era único no fato de achar que se deveria esculpir máscaras. E ele também era um excelente artista, então fazia as duas coisas. Há vários artistas que também esculpem máscaras ou pintam, ou que se interessam por artes, mas não sei se isso é realmente necessário para alguém fazer. Acho que o mais importante é que eles se esforcem para ter um contato real com a máscara e realmente estudem o que torna o ângulo correto, o que torna a distância entre a parte de trás da boca e a parte de trás da máscara até a boca correta e assim por diante. Normalmente, cada ator é diferente. Os atores podem usar a mesma máscara e ela terá um efeito completamente diferente, acho, dependendo da sua familiaridade e do seu conforto com o processo de usar uma máscara. Mas, vejamos, acho que o principal é esse tipo de conexão com a máscara e entender algo sobre como ela precisa ser usada, e isso é algo que acontece por meio da sua própria observação. Sei que diferentes atores treinam de maneiras diferentes. Eles podem usar uma venda nos olhos ou não, sabe? Eles fazem coisas diferentes. Conheci uma jovem em um dos santuários um dia, e ela estava praticando nos espaços abertos do santuário, estava usando uma máscara de plástico de herói, *Kamen Rider* ou algo assim. Ela só precisava de uma máscara. Tudo está valendo para você entender como sua visão é afetada e como você precisa estar muito centrado no seu corpo, em quais são seus movimentos e coisas assim.

No entanto, muitas vezes, como membros de uma trupe, por exemplo, não sabemos qual máscara usaremos. Eu simplesmente não sei. Eles vão ao teatro e uma máscara será escolhida para eles, por um ator sênior ou pelo chefe da trupe. Acho que ter a opção de escolher quais máscaras usar e assim por diante nem sempre é algo que está disponível para todos. Porém, agora isso é aceito. Todos sabem que aquela pessoa usará uma máscara que eu criei. Então, sabe, isso é aceito. E quando Udaka Sensei se apresentava, se ele fazia uma máscara, dizia: “Eu fiz isso recentemente. O que você acha? Vou usá-la. Está tudo bem?”. Ele era sempre muito

diplomático e muito consciente do tipo de formalidade que era necessária entre as pessoas em diferentes situações por causa de seu status, eu acho, por causa de suas carreiras de prática e assim por diante. Você sempre deve respeitar alguém que tenha uma história mais longa, mais experiência. Você sempre quer aprender com a experiência de outras pessoas e com o que elas sabem para você obter conselhos.

Scarlett Siqueira Do Valle: Como era o treinamento do Udaka *Sensei*, com ou sem a máscara?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Ele costumava usar as máscaras para, novamente, ajudar os artistas a realmente concentrarem sua atenção, a se concentrarem. Muitas vezes, as pessoas ficam muito alteradas em seus corpos; suas energias, mais ou menos, estão aqui, em vez de mais no *tan tien* ou mais no *hara*.²⁵⁰ A pessoa pode se sobressair demais na parte superior do corpo, mas isso, usando o treinamento em caminhada, movimento e afins, e depois usando a máscara, também o ajuda a se manter no chão. Você sabe que está observando, que está vendo algo por meio de outros olhos. Não são seus próprios olhos. E novamente falamos sobre ver a si mesmo de fora. Então você conhece esse rosto, essa distância, esse outro corpo, você sabe como ele existe no espaço. Assim, quando você pratica com a máscara, consegue encontrar esse foco e talvez possa pensar em tipos de movimentos mais sutis, apenas um pequeno movimento do pescoço ou do corpo, você pode ter o intuito de mudar a expressão, porque não é um movimento grande... Há alguns movimentos muito específicos que podem ser maiores, mas você quer entender como a máscara funciona com todo o seu instrumento, que é o seu corpo, certo? Ela ajuda a manter a base quando você é forçado a se concentrar no que está fazendo, onde está, e não se distrair com coisas que possa ver ou sentir do lado de fora. É, simplesmente, muito enraizado. Ele praticava com frequência. Ele mesmo praticava com uma máscara. Muitas vezes, também pedia aos alunos que praticassem com a máscara. Na primeira vez que pratiquei com uma máscara, foi muito chocante para mim, porque eu não sentia uma conexão. Por isso foi muito importante passar do choque de me sentir muito perdida e meio que flutuando, sem rumo, para entender que eu precisava estar bem ancorada.

²⁵⁰ Rebecca Teele Ogamo *Sensei* fala de dois conceitos: o *tan tien* é um conceito da medicina chinesa que se refere aos vários centros de energia do corpo. E o *hara* ou *tanden* (conceitos utilizados pela medicina japonesa), ou *tan tien* inferior, se localiza no abdômen, sendo um dos centros de energia do corpo, muito utilizado na meditação como ponto focal. É importante lembrar que Udaka *Sensei* utilizava a meditação como treinamento.

Scarlett Siqueira Do Valle: É muito interessante. É um longo tempo de treinamento, pois a máscara tem olhos muito pequenos... e “cega”.

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Você já tentou usar uma máscara?

Scarlett Siqueira Do Valle: Não, nunca usei uma máscara do Nô.

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Não sei o que estão fazendo recentemente com o treinamento nesse aspecto. Mas isso o ajuda a obter um foco. E então, à medida que se familiariza com o mundo da máscara, você sabe qual é o seu olho mais forte ou mais fraco, ou qual é o seu olho principal. Às vezes, talvez você queira olhar pelo nariz, para ver o palco, talvez precise ver algo e olhe pelo nariz, não pelo olho. Você tem que manter a máscara reta, mas pode ver pelo nariz. Então os olhos estão aqui, mas você olha por trás da máscara, está olhando pelo nariz. Sim... *(Rebecca Sensei me ensina como o ator deve ficar com a máscara do teatro Nô)*. Olhos extras! Algumas pessoas são muito conscientes. Os artistas estão muito conscientes de como usar o nariz, a boca ou outros pontos, não apenas os olhos. Eles não dependem apenas dos olhos.

Scarlett Siqueira Do Valle: E quais foram os impactos no seu treinamento no teatro Nô e na sua pesquisa pessoal, quando você começou a ensinar outras pessoas no INI ou em outros lugares? Se você puder dar exemplos.

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Tentei ler sobre o Nô, ler sobre diferentes literaturas nas quais o Nô se baseava, e também entender a história de diferentes lugares e como ela se relacionava com o Nô. Foi interessante ouvir as respostas de diferentes grupos de alunos ao ensinar. Alguns alunos do Havaí diziam: “Ah, muito do Nô, e mais ou menos a maneira como é tratado como um drama, mas também um pouco do todo, nos lembra do tipo de estrutura social e da maneira como os aspectos espirituais eram tratados e assim por diante”. No treinamento de Udaka Sensei, ele enfatizava também a meditação, para que você aprendesse a se acalmar, certo? Assim, você não tem muitas distrações extras. Uma pessoa comentou que isso a lembrava muito de um tipo de *Hula*, algo clássico no Havaí, que ela disse ser muito espiritual, assim como os diferentes *Hula* para homens e mulheres e a narração de diferentes histórias. Era um processo de conexão com a natureza e com nossa natureza espiritual. Aquela pessoa estava dizendo que sentia, que via uma conexão estreita entre o uso do ritmo, da música e do movimento no *Hula* e no Nô, o que eu nunca havia imaginado, porque minha imagem era algo muito, muito

diferente. Procurei ler todos os tipos de materiais diferentes e estar aberta às respostas de outras pessoas ao Nô, porque diversas vezes suas experiências eram muito diferentes. O que elas sentiam e viam era muito diferente do que eu imaginava.

Scarlett Siqueira Do Valle: Você acha que os ocidentais costumam ter mais dificuldade para aprender o Nô?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Não acho, não acho que seja assim. Acho que pessoas diferentes podem ser mais sensíveis a diferentes tipos de imagens, ao que descobrimos quando praticamos. Fomos à Nova Zelândia para ajudar com um Shinsaku, uma apresentação Nô original de lá, sobre Katherine Mansfield,²⁵¹ uma escritora de contos muito importante que deixou a Nova Zelândia e morreu de tuberculose na Europa. O que descobri ao conversar com diferentes pessoas é que sempre parece haver um forte senso de memória e do passado para muitas delas, das coisas, do tipo de memória cultural e, às vezes, da história de famílias, lugares e culturas que fazem parte de nós. Podemos ou não as reconhecer, mas quando vemos algo no palco ou vemos como uma memória vive e se manifesta no palco, podemos entender e sentir isso muito, muito de perto. Assim, nessa peça na Nova Zelândia, tivemos a mulher que a escreveu, que fez com que o espírito de Katherine Mansfield aparecesse, e também seu pai apareceu como o *Waki*. Por meio de suas conversas e encontros, eles conseguiram se entender de uma forma que não era possível quando estavam vivos. Assim, as pessoas descobriram esse tipo de fechamento do círculo, desse tipo de mal-entendido. Elas puderam ver um tipo de aprofundamento da conexão, ou a possibilidade de conexão, por meio da performance. Portanto, acho que o Nô é uma forma que toca as pessoas ocidentais, sabe? Por isso, acho que ele está aberto a qualquer pessoa que queira adotar essa abordagem. Se as pessoas apenas disserem “Ah, veja, os japoneses fazem isso, é muito difícil. Eu não entendo. É muito sombrio. É tudo sobre pessoas mortas”, elas podem ter um ponto de vista muito negativo sobre o que é, na verdade, uma chance de entender como a memória e o apego afetam nossa vida. Por meio de uma apresentação, somos capazes de ver e entender diferentes emoções e talvez sentir alguma mudança em nós mesmos. Portanto, acho que, sim, depende muito da abordagem individual de cada pessoa.

²⁵¹ Sobre a peça, ver em: <https://www.johngdavies.nz/noh-theatre-1>.

Scarlett Siqueira Do Valle: Você ministrou um curso intensivo a convite da professora Christine Greiner em São Paulo há alguns anos. Eu gostaria de perguntar sobre sua experiência de ministrar um curso no Brasil.

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Foi muito interessante. Gostei dessa oportunidade, gostei da chance de conhecer e conversar com pessoas diferentes. Não sei como todos se sentiram em relação a isso. Mas, para mim, foi uma experiência única, tentar compartilhar como é o movimento. Lembro que as pessoas eram muito intensas e muito, muito concentradas. Senti que elas estavam muito envolvidas. Foi muito estimulante. Uma boa experiência para mim.

Scarlett Siqueira Do Valle: Você gostaria de dizer alguma coisa a mais sobre sua experiência com treinamento, ensino e/ou pesquisa em relação ao teatro Nô?

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Eu gostaria de dizer que sempre acho que quando os alunos do grupo entendem que cada pessoa é única em sua percepção do Nô, mas que também todos nós apoiamos uns aos outros através do Nô. Precisamos do apoio uns dos outros. Precisamos uns dos outros. Agora, não sei até que ponto isso acontece, mas antes costumávamos fazer isso... As pessoas dançavam, mas também cantavam umas para as outras. Eu estava conversando, na verdade, com o Diego outro dia. Nossa ideia era que as pessoas realmente entendessem, observassem e pudessem sentir como elas estavam criando o espaço e o ambiente para o dançarino a cada vez. Quando conversei com vários participantes depois, eles disseram que nunca olhavam para as pessoas. Eles não conseguiam, estavam olhando para o texto e tentando cantar corretamente. Estavam seguindo o professor, que estava cantando com o grupo, liderando-os para criar esse ambiente especial para os dançarinos. Acho importante esse princípio, esse ideal de que cada um de nós pode ajudar um ao outro a criar uma determinada dança ou a criar nossa própria interpretação. Não é que cada pessoa deva fazer um esforço para ser diferente, mas cada uma é naturalmente diferente, porque o instrumento de cada pessoa, seu instrumento físico, seu instrumento vocal, tudo é completamente diferente. Tudo isso é um tipo de energia e de experiências que podemos compartilhar juntos e que podemos usar juntos para criar algo. Esse é um dos aspectos importantes do trabalho com Nô, acho.

Portanto, na performance, podemos ter uma pessoa que podemos considerar o *Shite*, que é o ponto focal, depois temos o *jiutai*,²⁵² temos outros *tsure*,²⁵³ temos companheiros e assim por diante, que estão apoiando. Isso sempre acontece, pelo menos no nosso mundo atual. Eles são bastante intercambiáveis, certo? Para que possamos apoiar uns aos outros. E então nós, por meio desse processo, também estamos crescendo juntos. Porque todos estão aprendendo uns com os outros, certo? O que os professores geralmente descobrem é que, à medida que seus alunos os modelam, o que eles podem fazer nesse processo de modelagem é, na verdade, enfatizar algo. Eles podem exagerar um pouco o que estão vendo. Então, como professor, você diz: “Ah, talvez meu braço aqui esteja muito alto ou muito rígido, ou isso é demais... Meus olhos devem estar fazendo algo estranho, meus alunos estão fazendo algo muito estranho. Eles não precisam ter essa expressão. Eles simplesmente precisam relaxar. Relaxem, relaxem”. Porque você quer ter um olhar mais claro, geralmente mais neutro, um olhar e um equilíbrio neutros. Você não quer ter muita intensidade de expressão no rosto. Assim, os professores também estão aprendendo com seus alunos ao verem o que está sendo modelado. E eles podem ver coisas que gostariam de imitar.

Scarlett Siqueira Do Valle: Começar a imitar os outros no seu corpo e na sua mente. E treinar!

Rebecca Teele Ogamo Sensei: Sim. Quanto mais tempo você puder dedicar às suas habilidades e à prática, melhor... Mesmo os diferentes tipos de experiências mais gerais também se tornaram uma espécie de componente para sua caixa de ferramentas. Você pode pensar: “Eu tenho essa memória e essa cena, posso pegar isso e isso e isso”. Temos diferentes partes na nossa caixa de ferramentas que podemos usar em momentos diferentes. É sempre uma experiência muito boa dar aulas para diferentes grupos de alunos. E sempre respeitamos a experiência dos alunos, porque eles têm a própria vida, experiência, formação e história. Esse também é o baú de tesouros deles. Contudo, há coisas que podemos aprender a compartilhar. E assim criar um novo Nô, um Nô melhor. Estamos trabalhando com a tradição e com coisas que são muito tradicionais. Isso eu disse ao Udaka Sensei, na época em que o conheci; ele estava muito, muito convencido de que os estrangeiros podiam aprender tão bem quanto os japoneses, podiam aprender e se apresentar, assim como os homens e as mulheres. Não deveria haver

²⁵² O coro, chamado *jiutai*, tornou-se um membro permanente do palco. (...) Os membros do *jiutai* são sempre da mesma escola que o *Shite* (Fujita, Jaroslaw, François, 2019, n.p., tradução nossa).

²⁵³ O *shite* tem um ator acompanhante chamado *shite-tsuredo*, ou apenas *tsuredo*, que também pode ser mascarado (Fujita, Jaroslaw, François, 2019, n.p., tradução nossa).

diferença. Era simplesmente uma questão de como eles treinavam, que tipo de exemplos tinham e assim por diante. Eles recebiam exemplos para trabalhar, como uma espécie de pista sobre o que e como treinar.

Acho que Udaka Norishige *Sensei*, Udaka Tatsushige *Sensei*, Udaka Keiko *Sensei* são muito diferentes. E são muito diferentes do pai deles. Eles são seres humanos. Cada um deles é muito, muito talentoso e trabalha muito duro. Cada um deles tem o próprio método, mas todos levam muito, muito a sério o que fazem. E acho que, como em qualquer família, você tem altos e baixos, momentos em que se comunica melhor ou não tão bem. Você aprende a ir além disso. Lembro-me, em meu próprio treinamento, de momentos em que eu me sentia muito frustrada, achava que não estava fazendo nenhum progresso e não sabia se aquilo fazia algum sentido. Eu sempre, ao longo do tempo, sentia que precisava ir mais longe. Precisava ser mais paciente. Não deveria fazer exigências. Eu não estava em posição de fazer exigências, precisava apenas dar um passo para atrás e continuar, ver o que aconteceria. E geralmente o que acontece é que as peças se encaixam.

Scarlett Siqueira Do Valle: Um passo de cada vez.

Rebecca Teele Ogamo *Sensei*: É isso mesmo. Isso se torna mais fácil e faz mais sentido. Porém, você precisa passar por esse processo para entender isso. Sim, o processo é importante!

Scarlett Siqueira Do Valle: Rebecca Ogamo *Sensei*, muito obrigada. Foi um prazer!

CAPÍTULO 4

4- A VIAGEM A QUIOTO: SONHOS E TRAVESSIAS

Neste último capítulo, faremos um sobrevoo sobre os estudos de Eico Suzuki, Darci Kusano e Christine Greiner, que são referências nacionais. Também escolhi escrever sobre elas por serem mulheres e pesquisadoras-artistas no Kabuki e no Nô, mundos tão masculinos, não só no meio artístico, mas também no meio acadêmico.

Antes de começar a redigir sobre as três, não posso deixar de citar outros pesquisadores com trabalhos tão importantes quanto as três artistas-pesquisadoras, nos estudos de formas teatrais japonesas e teorias do teatro japonês. São pesquisadores que produziram diversas publicações dentro e fora das universidades, assim como espetáculos e treinamentos. São eles:

A professora Tae Suzuki, que lecionou na FFLCH-USP e no curso de japonês da UNB, contribuindo para a disseminação da língua e da cultura do Japão, principalmente nas artes cênicas, pelos livros publicados, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*²⁵⁴ e *Bunraku: Um teatro de Bonecos*,²⁵⁵ que escreveu em conjunto com a professora Sakae Murakami-Giroux.

Alice Kiyomi Yagyu (Alice K), que é diretora teatral, professora e pesquisadora de Artes Cênicas na ECA-USP tem pesquisado a arte do ator que borra a interpretação e o treinamento do ator nos teatros ocidental e oriental, contemporâneo e tradicional, através dos teatros Nô (estilo *Hôshô*), *Kyôgen* (escola *Izumi*) e *Rakugo* (tradição *Yanagiya*), além da dança *Butô* (Anzu Furukawa), entre outros.

Já a dançarina e professora de yoga Angela Mayumi Nagai (Angela Nagai) também tem estudado e ensinado o teatro Nô. Estagiou no International Noh Institute (INI), em Quioto, Japão, nos anos de 1997 (The Japan Foundation Fellowship Program) e 2003 (Bolsa Vitae de Artes). Atualmente, é representante do INI no Brasil e um membro da Associação Brasileira de *Nôgaku* (ABN).

A performer e coreógrafa Emilie Sugai desenvolveu a própria linguagem, principalmente através de anos de treinamento com o *butô*, e em especial com o mestre Takao Kusuno, com a Cia. Tamanduá. Também tem conduzido uma pesquisa corporal com outros artistas, tanto nacionais quanto internacionais. Como exemplo da sua versatilidade em transitar por várias linguagens artísticas, podemos citar sua codireção, em 2023, em conjunto com Fabio Mazzoni, de *O Poço da Mulher-Falção*, que foi uma residência artística pelo CPT-SESC, da qual resultou

²⁵⁴ GIROUX, Sakae; SUZUKI, Tae. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

²⁵⁵ GIROUX, Sakae; SUZUKI, Tae. **Bunraku: Um Teatro de Bonecos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

a montagem de um espetáculo de teatro-dança inspirado na obra *At the Hawk's Well*, do dramaturgo e poeta irlandês William Butler Yeats. As apresentações tiveram a participação do artista Toshi Tanaka que também é ator e diretor que vem formando jovens artistas em São Paulo. Nascido em Tóquio, em 1960, é coordenador do projeto Jardim dos Ventos, orientador do núcleo *Fu Bu Myo In* e professor de doho licenciado no Instituto de Pesquisas de Educação Corporal em Tóquio. Formou-se no Departamento de Belas Artes do Ensino Médio de Tóquio em 1978. Estudou Arte Contemporânea na *Bigakko* (escola de arte), atuando no *underground* japonês desde a década de 1980. Mudou-se para o Brasil em 1994. Realizou várias performances, participou de filmes, óperas e festivais de arte. Durante 20 anos, lecionou no curso de Comunicação e Artes do Corpo na PUC-SP. A partir de 2008, criou o grupo de estudo de Nô. Atualmente, pratica com o grupo *Yoroboshi za*, em que pesquisa de forma abrangente *Shite*, *Waki*, *Kyôgen*, *hayashi* (acompanhamento musical) e montagem de palco sob a perspectiva de *Yamato Sarugaku* (Zeami) no Brasil. É responsável pelo comitê executivo de *Imin Nô* (Jardim dos Ventos, 2023). Em 2024, ministrou a oficina de *Fugaku* com práticas de Nô em conjunto com Ciça Ohno no Centro de Pesquisa Teatral do Sesc-SP.

4.1 As três mestras brasileiras que guiaram minha travessia até Quioto

Conheci os três livros publicados de Eico Suzuki, *Nô – Teatro clássico japonês*²⁵⁶ volumes 1, 2, 3, em 2013, quando Mii Saki, que é membro do Centro de Estudos Orientais (CEO) da PUC-SP, fez uma doação de livros. Fiquei interessada nos livros sobre teatro tradicional japonês que ela doaria. Eu não conhecia a pesquisadora Suzuki. Minha maior fonte de pesquisa sobre o teatro Nô eram os livros de pesquisadores americanos ou japoneses em idioma inglês. As únicas pesquisadoras brasileiras que faziam parte da minha estante eram Darci Kusano, que havia escrito um livro de introdução ao Nô com enorme conhecimento, e minha orientadora, Christine Greiner.

Eu particularmente gosto de livros que contam histórias, e as obras de Suzuki são um resgate da imigração japonesa no Brasil, mas com um olhar teatral. Vou abordar alguns pontos que fizeram toda a diferença na minha pesquisa aqui no Brasil e quando eu estive no Japão.

Ela escreve a partir da sua experiência como atriz e diretora e recuperando a história do grupo de teatro clássico de Nô do qual fez parte, fundado em 1939, por seu pai, Suzuki Takeshi,

²⁵⁶ SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro clássico japonês*. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.
 SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro clássico japonês - 2*. São Paulo: Editora do Escritor, 1993.
 SUZUKI, Eico. *Nô – Teatro clássico japonês - 3*. São Paulo: Editora do Escritor, 1995.

e seu avô, Suzuki Nobúyuki. Além de ser um grupo familiar de Nô tão comum no Japão, outras pessoas, descendentes ou não, também fizeram parte do grupo chamado *Hakuiôkai*,²⁵⁷ sendo que o grupo existiu entre os anos de 1939 e 1973. Uma das inovações desse grupo foi sua composição, tendo começado com duas escolas diferentes de Nô: “*Kanze* e *Hôshô*” (Suzuki, 1993, p. 99). Inicialmente, faltavam pessoas com conhecimento e a prática em teatro Nô. Aqueles que possuíam alguma experiência eram conhecedores desses dois estilos. Em vários momentos dos seus escritos, Eico Suzuki observa que o desejo de praticar o teatro Nô era tanto que, ao longo dos anos, outras pessoas de outros estilos foram aceitas no grupo. Podemos nos questionar e pensar: Como os outros estilos poderiam se juntar para apresentar uma peça do teatro Nô? Conforme foi estudado, cada escola tem sua forma de interpretar uma peça. Entendo as dificuldades daquele período, as quais também se fazem presentes hoje: No Brasil, temos pessoas que aprenderam diferentes estilos de teatro Nô e atuam nessa arte. A estrutura geral da peça, como a dramaturgia e o canto, apresenta similaridades entre os estilos. No entanto, a dança e seus pequenos movimentos possuem diferenças significativas, como a escolha do pé inicial (direito ou esquerdo), detalhes cruciais para cada escola. Além disso, cada Iemoto, durante sua liderança na respectiva escola, desenvolve suas próprias inovações ao longo dos anos. Conforme descrito por Suzuki, o grupo do qual ela fazia parte possuía duas escolas dominantes: *Hôshô* e *Kanze*.

(...) Estamos juntos porque o número de membros não é grande e não valeria a pena ficarmos divididos. Estou chefiando o setor *Hôshô*, que além de canto, estuda bailado, instrumentos e representação de Nô propriamente dito (Suzuki, 1993, p.99)

Conforme Suzuki, a escola *Kanze* tinha poucos integrantes no início do grupo, sendo sua prática focada no canto das peças. A estruturação das apresentações respeitava a quantidade de participantes e as escolas representadas, sem haver integração entre elas. Dessa forma, o grupo *Hôshô* apresentava *shimai* e *utai* de uma peça, e o grupo *Kanze*, em seguida, o *utai* de outra, seguindo essa ordem.

O sr. Yonezaburo Sakurai dirige, desde 1960, o grupo *Kanze*, que se tem concentrado em canto, embora alguns membros isolados tenham praticado bailados. De qualquer maneira, não representam Nô, só praticam seus cantos. (Suzuki, 1993, p. 100)

²⁵⁷ *Hakuiôkai* é abreviatura do Grupo de Cultores de Canto de Nô do Brasil (Suzuki, 1977, p. 193).

Ao final da Segunda Guerra Mundial, os grupos *Hôshô* e *Kanze* tinham um número relativamente semelhante de participantes. Suzuki descreve que foi nessa época que o cônsul Yuzô Sumíyoshi assistiu à apresentação da peça *Aoi-no-Ue* em 1963, pelo grupo *Hakuiôkai*. Suzuki relata que, “o grupo fez uma junção de escolas *Kanze* do cônsul e *Hôshô* do Professor Takeshi Suzuki, pai de Eico Suzuki, que era o estilo predominante” (Suzuki, 1993, p. 101-102). Essa fusão representou um evento excepcional devido à forma como o grupo se apresentava, mantendo dois estilos basilares, cada um com seu próprio tempo, peça e integrantes separados. O elo comum era o pertencimento ao *Hakuiôkai*.

Outra escola apareceu em meados de 1966, através do “cônsul Tatsuo Assayama e algumas pessoas do Ministerio da Relação Exteriores” (Suzuki, 1993, 105). O cônsul não só apresentou o *utai*, que era o modo como novos membros de outras escolas se apresentavam, mas, como tinha vinte anos de prática de *shimai* no estilo *Kita*, “participou (...), bailando e cantando” (Suzuki, 1993, p. 105).

Quando aparece um praticante de outro estilo como *Kita*, por exemplo, é bem-vindo. Entra para o grupo *Hakuiôkai*, mas continua sendo de seu estilo, como aconteceu com o cônsul Tatsuo Assayama de 1966-70. (Suzuki, 1993, p. 100)

Dado que o cônsul Assayama possuía formação prática em *utai* e *shimai* da escola *Kita* e um conhecimento do teatro Nô, o grupo não poderia deixar de absorver e apresentar essa influência ao público brasileiro nos festivais em que participavam. Isso resultou em uma segunda combinação de estilos, entre *Kita* e *Hôshô*. Segundo Suzuki, o acordo com o cônsul era que “ou ele cantava um trecho em solo ou fazia um papel cantando em seu estilo e o coro de *Hôshô* e outros personagens, também de *Hôshô* atuavam” (Suzuki, 1993, p. 105). Em 1969, o cônsul Assayama participou do espetáculo como o único representante da escola *Kita*, ao lado de todo o grupo *Hôshô*, “ele apresentou o *shimai* da peça *Yáshima* e o *maibáyashi* (dança com canto e instrumentos) da peça *Sakurágawa* ambas com o coro do grupo *Hôshô*” (Suzuki, 1993, p. 106).

Essa inovadora combinação dos estilos *Kita* e *Hôshô*, conforme descrito por Eico Suzuki, suscita algumas reflexões. Como foi possível o estudo e o desenvolvimento dessa junção? Quais foram as estratégias utilizadas para integrar esses dois estilos? Seria viável realizar tais combinações entre todas as escolas de Nô? Além do *shimai* de *Yashima* e do *maibayashi* de *Sakuragawa*, quais outras peças eles cogitaram encenar? E será que, além do cônsul Assayama e do professor Takeshi Suzuki, outros membros do grupo possuíam a capacidade de realizar essa fusão de estilos?

A longevidade e a determinação dos membros do *Hakuiôkai*, um grupo brasileiro que congregou diversas escolas de Nô – e aqui estamos abordando apenas as escolas de *Shite* –, são verdadeiramente impressionantes. Eles desenvolveram uma diplomacia interpretativa teatral que certamente foi essencial para conciliar movimentos distintos ou para estabelecer uma escola dominante.

Na minha opinião, as duas grandes contribuições de Suzuki para pesquisadores e artistas interessados em aprofundar seus conhecimentos sobre o teatro Nô são: em primeiro lugar, a disponibilização de traduções de peças (integrais ou parciais) ao longo de sua obra escrita. Ao traduzir do japonês para o português, imagino as dificuldades inerentes a esse processo, como nós abordamos sobre a tradução de Rebecca Teele Ogamo *Sensei* para o INI, do japonês para o inglês. Esse material é valioso para o artista-pesquisador, pois tanto Eico Suzuki quanto Rebecca Teele Ogamo *Sensei* não se limitam a traduzir, mas também descrevem pedagogicamente partes que podem não ser entendidas, como costumes, histórias, contos e movimentos que possuem um significado diferente na cultura japonesa para brasileiros e americanos.

A maior parte dos treinamentos e apresentações do grupo *Hakuiôkai* era realizada em japonês. Contudo, eles também traduziam trechos de peças do japonês para o português e os apresentavam ao público brasileiro. Ao traduzir uma peça de Nô, a transposição das palavras é apenas o ponto de partida; compreender o sentido intrínseco em japonês é fundamental para, então, buscar uma tradução adequada para o português. Podemos traçar um paralelo com a descrição de Rebecca Teele Ogamo *Sensei* ao traduzir textos de Nô do japonês para o inglês. O significado de uma palavra traduzida não reside apenas em um conjunto de letras e sons, mas também na intrínseca relação entre o tempo-ritmo da dança, o canto e a música dos instrumentos. É uma tarefa muito mais complexa do que imaginamos!

A meu ver, a segunda grande contribuição de Suzuki reside em seus relatos teórico-práticos, tanto de seus treinamentos com o grupo de teatro no Brasil quanto de seu estudo das peças no Japão, durante suas oportunidades de assistir a apresentações de Nô. Ela descreve que, apesar da Segunda Guerra Mundial e das dificuldades iniciais, o grupo conseguiu não apenas sobreviver, mas também se desenvolver. Os treinamentos foram retomados em 1960, após a guerra; além de as peças serem cantadas em português e japonês, os membros recebiam aulas de teatro Nô. O grupo brasileiro, que inicialmente necessitava de membros com domínio do canto, da dança e dos instrumentos, ao longo dos anos, passou a incentivar a transmissão dessas técnicas entre seus próprios integrantes.

Além do treinamento presencial com outros membros do grupo, existia também a modalidade inovadora de “treinamento audiovisual por correspondência”. Nessa modalidade, mestres e/ou profissionais do Japão instruíam os artistas brasileiros por meio de vídeos em fitas VHS enviados para o grupo. Para os cantores e músicos, as instruções eram complementadas com fitas cassete contendo áudios. Podemos traçar um paralelo notável com as práticas do Instituto Internacional de Nô na atualidade. O INI utiliza amplamente os meios audiovisuais tanto nos cursos intensivos presenciais, nos quais a gravação de áudio e vídeo é permitida, quanto em vídeos educativos no YouTube e em outras plataformas online, oferecendo instruções e aulas práticas. Além disso, há também aulas online para alguns alunos e membros do INI, as quais são dadas pelos mestres no Japão para outras partes do mundo.

(...) no segundo semestre de 1970, veio ao Brasil o Sr. Kyôtare Deguti, bom flautista amador de Nô no Japão. (...) Uma vez, levou um amigo esperantista tocador de *taiko*, chamado Umeda. Apresentaram então um concerto de flauta e tambor. (...) A vinda dele, se bem que de passagem, trouxe conseqüência boa e profunda. Um dos membros do *Hakuiôkai*, sr. Kazuka Yamashita, fora instruído a aprender tamboril agudo depois da partida do jovem Kataoka. Mas não gostava muito porque era massagista e não podia ficar de mão áspera. Como tocasse bem outro instrumento de sopro, o *shakuhati*, Eico Suzuki deduziu, que pelo menos algum som conseguiria tirar da flauta de Nô. Ele se entusiasmou, mandou comprar a flauta e o livro com as partituras no Japão. Infelizmente, não entendeu nada do que estava escrito. Durante algum tempo, a flauta e o livro ficaram encostados. O Sr. Deguti deu-lhe orientação, ensinou-o a tocar rudimentos, e aconselhou-o a fazer um curso por correspondência com seu professor Morita no Japão, do estilo desse nome. Tal foi feito. O mestre mandou-lhe instruções e fitas gravadas. Começou a sair um som razoável da flauta. Ele continuou estudando. No *Hakuiôkai*, diz-se que hábil ou Inábil, é o número um da América do Sul porque não existe outro. (Suzuki, 1993, p.108-109)

A pesquisa da escritora Eico Suzuki é uma viagem intercultural entre Japão-Brasil, desvendando a história do grupo de teatro Nô fundado por seu pai e avô, numa perspectiva que também atravessa o tempo. É perceptível em sua escrita a sua técnica e a profundidade de seu conhecimento ao narrar a história e a teoria do teatro Nô. Ela sentia em seu corpo (teoria-prática) cada palavra redigida. Apesar de não estar no Japão e de integrar um grupo amador de teatro Nô em solo brasileiro, seu amor por essa arte a fez mergulhar profundamente e de forma consciente nesse “Nô possível”. As dificuldades enfrentadas pelo grupo e pela própria Suzuki apenas intensificaram seu entendimento do teatro Nô e de como realizar uma manifestação singular dessa arte no Brasil de sua época, através do grupo teatral *Hakuiôkai*. Eles tinham a consciência de que não praticavam o Nô das escolas *Kanze*, *Kita*, *Hôshô* ou de outro estilo, mas sim um “Nô do grupo *Hakuiôkai* do Brasil”.

Figura 58: *Kagami-ita* (pinheiro pintado no fundo do palco de teatro Nô), Teatro Kanze em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Ao ler o livro *O que é o teatro Nô*²⁵⁸ (Kusano, 1984), não percebi imediatamente que Darci Kusano teria participado do grupo *Hakuiôkai*, no qual teve contato com Nô já em 1979, através do grupo de teatro do pai de Suzuki. Eu conhecia a pesquisa de Kusano através do livro *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*²⁵⁹ (Kusano, 1993), que havia estudado para minha pesquisa de mestrado sobre o Bunraku e o estilo *maruhon* ou *ningyô buri* - um estilo de Kabuki, inspirado pelo Bunraku, no qual o ator age como uma marionete, um corpo-marionete.

É a história do Nô do grupo *Hakuiôkai* do Brasil que revebera o estudo do teatro Nô de Darci Kusano. Como ela descreve as pessoas mais velhas que faziam parte do grupo de Nô,

quem conhece a si mesmo e tem um domínio completo da técnica possui a flor verdadeira e não a perde mesmo na velhice. nesse sentido, impressionou-me a harmonia das vozes, vigorosas e belas, dos anciões do grupo *hakuiôkai*; velhas arvores, belas floradas. (Kusano, 1984, p. 22)

²⁵⁸ KUSANO, Darci. **Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

²⁵⁹ KUSANO, Darci. **O que é teatro nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

O que mais me impressionou na pesquisa de Kusano sobre o Nô foi a simplicidade com a qual ela aborda esse teatro. Ao ler seu pequeno, porém grandioso livro, aspiro a alcançar essa mesma forma de escrita. De modo singular, ela estabelece uma ponte com o público brasileiro, utilizando imagens ou questões cotidianas para facilitar a compreensão de conceitos complexos, sem jamais comprometer sua relevância. A maioria dos escritores, atores e pesquisadores que estamos analisando neste estudo demonstra uma preocupação em ensinar a teoria e a prática do teatro Nô da forma mais acessível possível. Essa simplicidade não implica ausência de profundidade, mas sim um meio empático e transparente pelo qual essas pessoas buscam transmitir seu conhecimento de maneira pedagógica. Tomemos como exemplo o *yûgen*, conceito descrito pelo ator, dramaturgo e teórico do teatro Nô Zeami Motokiyo em seus livros. Kusano demonstra como essa simplicidade inerente ao *yûgen* pode ser observada no cotidiano. A falta de familiaridade com os significados desses conceitos japoneses do dia a dia frequentemente os envolve em uma aura de mistério. Podemos estabelecer uma conexão com o que estudamos sobre as questões do segredo no teatro Nô, onde esse tipo de entendimento conceitual muitas vezes permanece restrito àqueles considerados especialistas. No Brasil, devido ao seu nome e ideograma japoneses, o *yûgen* frequentemente recebe uma ênfase de exotismo em trabalhos de artistas e pesquisadores, seja de forma consciente ou não.

(...) transpondo o conceito de *yûgen* para o nosso cotidiano, podemos apreendê-lo, ao observarmos um (fio de fumaça na ponta de um cigarro aceso, quando se verifica a formação de uma única linha delgada, finíssima, sugerindo sutileza profunda e nebulosidade. ou ao assistirmos aos filmes de greta garbo, a sueca de beleza pura e imortal, mito do cinema da década de 30. divina, por seu porte altivo, sua beleza e pelo mistério e segredo em torno de sua vida. a formação da linha delgada da fumaça do cigarro e a imagem de greta garbo são igualmente expressões do *yûgen*, a beleza ideal, sublime, com uma aura de mistério. (...) a partir do momento em que compreendi os conceitos de *yûgen* e *tsuyoki*, onde quer que eu esteja: no cinema, na praia, conversando com pessoas a quem estes conceitos não mais constituem um código secreto do nô, no ônibus, no metrô ou simplesmente andando pelas ruas de são paulo, tenho me surpreendido, às vezes, entre divertida e admirada, a excluir: "isto/esta pessoa seguramente possui *yûgen*!" (...) uma vez adquirido o conhecimento da noção de flor (*hana*) e dos princípios do charme sutil (*yûgen*) e da força (*tsuyoki*), a procura dos procedimentos para torná-los visíveis. (Kusano, 1984, p. 23-25)

O conhecimento de conceitos como *yûgen* é importante para que esses tipos de equívocos, que derrapam no orientalismo, sejam utilizados de forma consciente e cuidadosa. Desmistificar os significados e tirar da sombra do segredo é um dos objetivos de pesquisadores como Kusano. A maneira como ela descreve a história e a teoria-prática do teatro Nô também

revela sua vivência como artista-pesquisadora, conferindo uma dimensão humana à sua análise. Porque, às vezes, quando lemos sobre o teatro Nô, sentimos até um cheiro de coisa velha ou antiquada, como se fosse uma relíquia de museu ou uma teoria-prática completamente fora do mundo do teatro, principalmente do teatro ocidental. Um exemplo disso reside na descrição acessível e divertida que ela faz das máscaras *Hannya* e *Koomote*, presentes que recebeu.

Na brincadeira de “amigo secreto”, nas festas do fim do ano de 1980, tive a grata surpresa de ganhar uma réplica em miniatura, da máscara de nô mais conhecida, *hannya*, criada pelo artesão *hannyabô*, de expressão tão assustadora, que alguém sempre encontra um jeito de escondê-la em algum canto. mas torno a encontrá-la e me defronto, novamente aterrorizada, com suas feições deformadas, chifres e dentes dourados fixos e aterrados, a enorme boca vermelha escancarada num sorriso maligno. (...) o diferente destino é reservado ao *souvenir* da máscara *Koomote*, obra do artesão *êti*, que a *chieko* me trouxe do japon, e que reina soberana na parede, sem ser importunada por ninguém, a não ser para ser contemplada e admirada. (Kusano, 1984, p. 42-43)

Figuras 59 e 60: Máscara Nô *Koomote* e Máscara Nô *Hannya*.



Fonte: Janisheski.²⁶⁰; Important Cultural Property - Wikipedia.²⁶¹

Darci Kusano dá visibilidade para a criadora do Kabuki, a Sarcedotisa Okuni, de uma forma que permeia todo o seu estudo sobre o Kabuki. E boa parte do que mencionei

²⁶⁰ Janisheski, Jeff. **Empire of stillness: the six essential aspects of Japanese Noh**. Disponível em: <<https://theconversation.com/empire-of-stillness-the-six-essential-aspects-of-japanese-noh-27517>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

²⁶¹ Important Cultural Property - Wikipedia. **Wooden hannya mask at the Tokyo National Museum. Edo period, 1600s or 1700s**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Hannya#/media/File:Noh_Mask_Hannya_type.jpg>. Acesso em: 28 mar. 2025.

anteriormente nesta tese sobre Okuni, estudei a partir da pesquisa de Kusano. Como descreveu o orientador de Kusano, Haroldo de Campos, no final do prólogo do livro:

Por todo o exposto, no remate deste prólogo (ou desta circunvolução), que serve de liminar ao aliciente ensaio de Darci Yasuco Kusano, não deixa de ser saboroso ressaltar que foram trajes masculinos de estilo português, introduzidos no Japão visitado desde 1549 por missionários lusos, aqueles de que se revestia a dançarina Okuni, reconhecida criadora do teatro Kabuki, para deslumbrar de estranheza sua platéia. Disso nos informa a Autora, salientando que a conotação de “bizarria” do termo japonês Kabuki derivaria, entre outros fatores, desse travestimento europeizante. (...) (Kusano, 1993, p. XXIX)

Quando iniciei o doutorado, orientada pela professora Christine Greiner, eu não tinha entendido a importância de se pensar o corpo, principalmente o corpo no teatro japonês. Sempre tive o cuidado de pensar e compreender que isso não fazia parte da minha descendência e, portanto, muita coisa eu não entenderia. Contudo, minha enorme vontade de aprender me impulsionava a estudar e pesquisar o teatro tradicional japonês. Foi ao estudar a pesquisa da minha orientadora que percebi: apesar da minha cautela, minha escrita e meu pensamento ainda carregavam traços orientalistas, revelando várias imprecisões por falta de conhecimento. Senti a necessidade de retornar aos fundamentos de grande parte do que havia aprendido antes do doutorado. Foi como se eu tivesse colocado os óculos de leitura para tirar a forma embaçada anterior. Após anos de estudo ao lado de Chris Greiner, compreendi meus erros e aprendi que tropeçar nesses equívocos é parte do processo, mas persistir neles é perpetuar a ignorância. Não podemos nos permitir estagnar nos estudos, pois é no próprio fluir do nosso pensamento que a compreensão se aprofunda. O impacto da pesquisa de Chris Greiner foi o mais significativo em minha vida, e esta tese é o seu resultado. Ela me despertou para reflexões e perspectivas que jamais haviam cruzado minha mente ou experiência. Confesso que escrever sobre a pesquisa de Chris Greiner é um estudo que deixa minha mente em ebulição – o que é fascinante!

Ao iniciar o estudo do corpo na cultura japonesa ou em qualquer outra, é crucial ir além de conceitos e estudos fechados pré-concebidos, sob o risco de cair em uma estratégia reducionista e estereotipada, que prioriza dualidades como Oriente-Occidente. Essa visão limitada nos aprisiona dentro dos muros e barreiras erguidos pela nossa própria ignorância. Libertar-se da cegueira do preconceito é um passo fundamental para transcender estudos obsoletos. Este é o ponto de partida essencial para qualquer pesquisa que aspire a uma compreensão genuína tanto do Japão quanto do Occidente e de suas construções ficcionais.

Todos que começam a estudar a cultura japonesa acabam em algum momento se deparando com formulações do tipo: o Japão é emocional e o Ocidente, racional; o pensamento japonês é holístico e o ocidental, determinista; o Japão prima pelo pensamento poético e intuitivo e a ciência ocidental é cartesiana; os japoneses agem coletivamente e os ocidentais são individualistas e narcísicos, entre muitos outros diagnósticos estereotipados. A maior parte do tempo, tais constatações representam uma estratégia simplista de descrição que acaba por banalizar tanto as experiências japonesas quanto ocidentais. (Greiner, 2015, p.187)

A pesquisadora pensa o corpo como um operador disruptivo de pesquisa-criação, não no sentido do corpo japonês, mas como um dispositivo cognitivo que borra as fronteiras tanto geográficas e culturais quanto teóricas. Ao descontinuar nosso corpo no outro, como descreve Greiner, entramos em relação com as várias teias cognitivas e acabamos por desterritorializar nossos conhecimentos para que não fiquem *enclausurados dentro dos passaportes* (Greiner, 2010).

Prefiro trabalhar com a noção de “quase”, deslocando a discussão dos lugares e das coisas da cultura para os processos. Cadeias perceptivas acionam estados que não se localizam em territórios demarcados por nacionalidades e identidades específicas. Elas só podem ser reconhecidas em sua própria impermanência e descontinuidade, a partir de leituras das singularidades da vida e do corpo. Caberia então pensá-las como sistemas sígnicos, constituídos a partir de seus próprios deslocamentos, não raramente avessos à linguagem, aos juízos e às significações. Isso não quer dizer que sejam exclusivamente abstratos e imateriais, uma vez que o seu modo de existir é, inevitavelmente, corporal. (Greiner, 2015, p. 198)

Nessas diásporas cognitivas, pesquisadores e artistas, com ou sem objetivos definidos, borram suas pesquisas, ressignificam seus corpos e promovem uma descontinuidade em relação ao outro. Assim sendo, não existiria um corpo no Japão? Ou um corpo japonês? Ou será que o “corpo em processo” borra as nacionalidades? O corpo deixa de ser um corpo do Japão ou do Brasil e se transforma num sistema complexo e singular sem identidades dadas a priori. Esses questionamentos nos permeiam ao nos depararmos com os estudos de Greiner. Somos então envolvidos por um fluxo de reflexões que nem sempre apontam para conclusões definitivas.

Para entendermos a desterritorialização do corpo no teatro tradicional japonês, temos dois livros que, para mim, são “leituras gêmeas”, pois dialogam mutuamente e se complementam: *Leituras do Corpo no Japão* (2015) e *Fabulações do Corpo Japonês* (2017). Essas obras fazem parte dos estudos de Christine Greiner sobre o corpo no Japão e são imprescindíveis para entendermos como os pesquisadores-artistas foram *inseminados*

culturalmente (Greiner, 2015), desrespeitando quaisquer fronteiras, lembrando sempre desse corpo singular, como alerta Greiner.

Como sugere nas primeiras leituras do corpo no Japão, cadeias perceptivas não nomeadas inseminam-se a todo instante e cada corpo se faz singular e descontínuo ao se diluir nas próprias multiplicidades que o constituem. (Greiner, 2017, p. 13)

No processo de escrita da tese, a releitura dos estudos de Darci Kusano sobre a fundadora do Kabuki e a leitura da pesquisa de Chris Greiner sobre Sadayakko me trouxeram à memória as conversas que tive com Greiner sobre Okuni em Quioto e suas valiosas orientações. Percebi notáveis semelhanças entre as duas atrizes, especialmente em seus modos de vida que desafiavam o *status quo* da sociedade e do teatro de sua época.

Greiner escreveu sobre a história da viagem de Sadayakko e Kawakami Otojiro, entre 1899 e 1901, do Japão para o Ocidente. Essa turnê era voltada para construir uma visão de um corpo japonês, na verdade um corpo fabulado, estereotipado e imaginado pelo público ocidental da época. Para a pesquisadora, este corpo fabulado pelos dois artistas japoneses não era um corpo japonês, tampouco era um corpo ocidentalizado, mas uma estratégia de narrativa para potencializar seus corpos, fortalecendo seus laços com a cultura e criando suas autoficções – suas fabulações sem fronteiras (Greiner, 2017). Lembrando que eles foram um dos primeiros a apresentar o teatro tradicional japonês – mais especificamente o teatro Kabuki – de forma mais palatável. Suas apresentações, por vezes estereotipadas e exóticas, condiziam com a imagem de um Japão imaginado pelos ocidentais daquela época. Essa construção de um corpo japonês idealizado teve início com os primeiros missionários portugueses e espanhóis que chegaram ao Japão no século XVI, “é possível reconhecer, desde então, algumas *cartografias fictícias do corpo japonês* que inseminam contextos culturais até hoje” (Greiner, 2015, p. 199-200).

Identifico, portanto, uma imagem nebulosa de um Oriente e de um Ocidente imaginados que dão ignição para as obras desses artistas, replicando um mesmo padrão para lidar com a diferença. Ou seja, nas danças de Sadayakko, por um lado, emergia um Japão imaginado pelos europeus, no qual o detalhamento estético ou o rigor dos procedimentos técnicos era absolutamente secundário – pouco importava se as danças de gueixa eram chamadas de Kabuki, por exemplo. O que interessava era uma certa imagem ou clima exótico, misterioso e fascinante, para inspirar os artistas da época a buscar novas referências. (Greiner, 2017, p.87-88).

Figura 63: Sadayakko.



Fonte: Eastern Impressions: Western Printmakers and The Orient.²⁶²

No início de *Leituras do Corpo no Japão* (2015), Christine Greiner relata que, ao finalizar o manuscrito do seu livro, ela acabou desmaiando numa estação no Japão, espalhando pelo chão textos de um certo autor muito conhecido. Os estudos de Greiner são como esses textos espalhados que, ao caírem no chão, são disseminados como teias ou redes em fluxos constantes e pulsantes de vida, que se desestabilizam a cada pequena onda sísmica, nunca deixando a pesquisa e a própria pesquisadora no *status quo*. Estes abalos sísmicos que suas obras e estudos produzem são como erupções numa vertente do meio acadêmico, político e artístico que tem aversão a sair de algo dado *a priori*. É como se fosse uma “micropolítica de Greiner”, um conceito reverberado pela pesquisadora no seu livro *Fabulações do Corpo Japonês* (2017). Ao desestabilizar sistemas com seus estudos, Christine Greiner abre trilhas

²⁶² Eastern Impressions: Western Printmakers And The Orient. **Sadayakko Through Artists' Eyes - Part 1: The First World Tour**. Disponível em: <<https://easternimp.blogspot.com/2015/09/sadayakko-through-artists-eyes-part-1.html>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

afetivas para pesquisadores, artistas e estudiosos que querem estabelecer relações com suas pesquisas. Essa troca profunda e mútua só pode ser estabelecida através da alteridade e da empatia, que se transformam em processos intensos de criação, tanto artísticos quanto acadêmicos. Para a pesquisadora, esse tipo de relação só se dá na desconstrução do eu com o outro. É dessa forma que a pesquisadora-artista Christine Greiner se relaciona com pesquisadores, artistas e acadêmicos de lugares e culturas diferentes. Esse intercâmbio de saberes orientais-ocidentais conecta diferentes corpos numa epistemologia inacabada, em constante transformação, que floresce de tempos em tempos em corpos sem fronteiras.

A VIAGEM A QUIOTO

Eu gostaria de começar minhas considerações finais descrevendo minha viagem para Quioto e minha experiência com o teatro Nô. Não vou falar apenas de espaços ou ambientes, que são deslumbrantes, mas também de pessoas. A viagem não começa no dia em que botei os pés no Japão, e sim no dia em que encontrei Chris Greiner (minha orientadora) e demos início à jornada do meu doutorado. Muitas pessoas me ajudaram na minha vida acadêmica, mas meu percurso sempre foi o de uma alpinista solitária escalando as montanhas acadêmicas e profissionais, apenas com a ajuda da minha mãe. Foi no doutorado que, finalmente, ao olhar para o lado, percebi Chris escalando ao meu lado.

Em livros e aulas da Chris, eu me deparei com um conhecimento que aplico em relação às máscaras e ao ator, assim como às minhas relações pessoais, acadêmicas e profissionais. Também o utilizo na minha relação com a Chris e levei para minha viagem a Quioto. Para que eu realmente entrasse em contato com ela, eu precisava me abrir, mais ainda: me desconstruir para construir uma jornada de vida com a Chris. E isso não é fácil! Você fica vulnerável e sensível, porque tudo te atravessa, o conhecido e o desconhecido. No entanto, é o único caminho para você realmente conhecer e se relacionar com uma pessoa, vidas mais que humanas, entre outros. Dessa forma, devemos ter a consciência de que esse procedimento nunca estará pronto e será sempre um processo contínuo de transformação, num movimento de construção e desconstrução. Depois dessa vivência teórico-prática, passei a me desconstruir para poder de fato me relacionar com as pessoas que eu realmente queria conhecer. Porque todo esse processo é difícil, então você tem que querer com afincado passar por essa trajetória com alguém. Foi dessa maneira que fui para o Instituto Internacional de Nô e para Quioto. Tentei não levar nenhum conhecimento ou certeza dada *a priori*, pois esse conhecimento só dá certo se você estiver aberta para ser contaminada.

É interessante que minha viagem tinha tudo para não acontecer: eu não tinha bolsa de estudos para ir, não estou trabalhando, não tenho reservas financeiras, não tenho uma família rica. Posso listar vários “nãos” que existiam. No entanto, eu tive minha mãe, meu tio e a Chris, que me apoiaram do modo que dava para eu realizar meu sonho. Ouço sempre da minha mãe que devo ter esperanças para realizar os meus sonhos, porque é dessa forma que nós nos sentimos vivos. E foi isso que eu fiz. Eu tinha um sonho pessoal de ir para Quioto e uma necessidade acadêmica de participar do curso intensivo de Nô, da entrevista que eu tinha que fazer, além de colher todo o tipo de informação para a tese.

Além dos “nãos”, eu tinha que passar pelo processo seletivo do INI, em Quioto. Quando passei, sinceramente, eu não acreditava; foi o começo do sonho sendo concretizado, e eu lá no aeroporto internacional de Kansai, em Osaka. Sonho que é sonho tem que ter emoção, e imaginei que eu ia ficar mais de um dia sem dormir no trajeto de avião de São Paulo a Osaka, porque quem conhece minha história sabe que com 17 anos, sofri um acidente de avião na Amazônia. Depois desse acidente, nunca mais dormi dentro de uma aeronave. Só que não sei o que aconteceu, dormi a viagem inteira, cheguei em Osaka em um estado letárgico. Quando cheguei naquele aeroporto enorme de Kansai, tudo estava dando certo... até meu ticket do trem para Quioto ser engolido pela máquina. Demorei um tempo para recuperar o ticket, mas já tinha perdido o trem. Felizmente, um funcionário, mesmo sem falar inglês direito, me ajudou a pegar o próximo trem, além de me deixar entrar com o ticket antigo.

Quando cheguei em Quioto, era de noite, eu só queria chegar ao hotel. Resolvi ir a pé até lá, só que eu não estava habituada a utilizar o Google Maps para andar a pé e acabei me perdendo. Comecei a ficar desesperada, até que vi um táxi em que estava escrito “Táxi para turistas estrangeiros”. Foi a minha salvação! Cheguei no hotel e fui bem recebida por um funcionário do Nepal, que virou meu amigo. Em Quioto e na escala em Dubai, observei vários funcionários de outras nacionalidades em setores de serviço, como hotéis, lojas de conveniências, aeroportos e outros. Nesse dia, eu fui a uma *kombini* (loja de conveniência) e dei de cara com dois estrangeiros de quimono, o que me assustou, e depois pensei rindo: “Nossa, estou mesmo no Japão!”.

Cheguei uma semana antes do início do curso para me adaptar ao fuso horário. As piores horas para mim eram entre 1 hora e 3 horas da tarde no Japão, pois eu ficava sonolenta nesse período, mas tentava não dormir. Era uma missão “quase” impossível, porque estava muito quente em Quioto e, nesse horário, era insuportável ficar na rua. Nos primeiros dias lá, fui conhecer o que tinha de interessante no meu bairro e perto dele. Havia um santuário xintoísta ao lado do hotel chamado *Taimatsuden-Inari-jinja*, do lado do rio *Kamo*.

Figura 64: Rio *Kamo* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 65: *Taimatsuden-Inari-jinja*.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

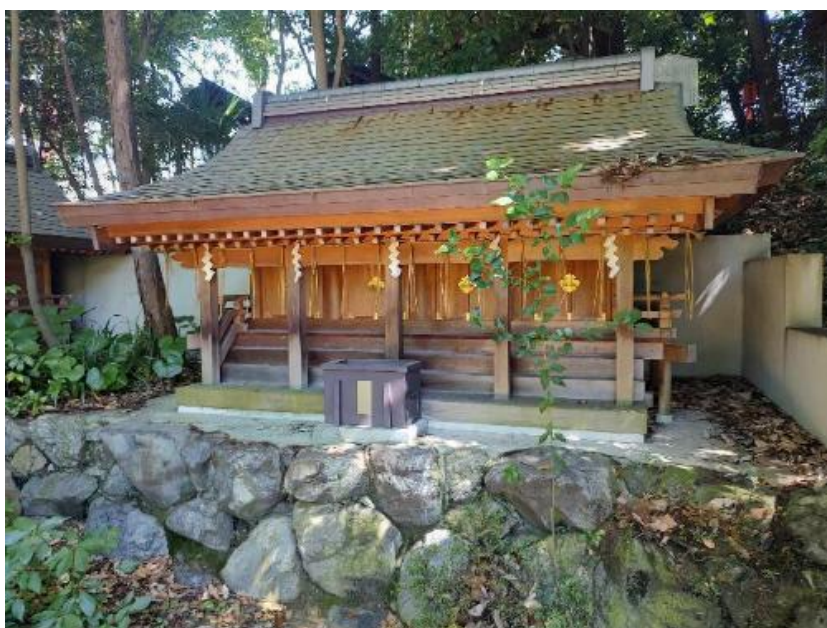
Quando fui pesquisar santuários xintoístas e templos budistas para visitar, achei o santuário xintoísta *Imakumano-jinja*. Vi algumas fotos em que aparecia uma pintura de uma máscara do Nô, bem parecida com a máscara *Koomote*, e pensei: “Nossa, que interessante este santuário”, e era relativamente perto do hotel. Fui lá de manhã, e achei estranho ele estar aberto e vazio; não tinha uma alma viva. Comecei a andar por ele, tirar fotos e ler as placas. Eu tinha encontrado um espaço raro e importante para minha pesquisa e tese, foi ali, naquele santuário, que Kan'ami e Zeami, pai e filho, apresentaram o *Sarugaku* Nô na frente do xogum Ashikaga Yoshimitsu, pela primeira vez. Por isso, aquele é considerado o local de nascimento do Nô.

Figura 66: *Imakumano-jinja*.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 67: *Imakumano-jinja*.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Como não tinha encontrado ninguém nesse local, andei mais um pouco pela região até me deparar com uma lojinha de amuletos que parecia fechada e resolvi pedir informação sobre quando o santuário abriria. Quando entrei numa loja, vi que havia dois senhores e perguntei: “*Eigo ga wakarimasu ka*” (Você entende inglês?). Usei muito essa pergunta, que eu tinha decorado, além de algumas palavras e frases do meu nível básico em japonês. Um dos senhores me disse que sabia pouco, então perguntei qual era o horário de funcionamento do santuário. E numa conversa truncada em japonês e inglês, fiquei sabendo que estava aberto, nunca fechava. Voltei ao santuário, fiquei procurando alguma coisa que chamasse alguém e tentando visualizar uma pessoa dentro daquela lojinha. Achei um botão, apertei e, de repente uma voz em japonês falou alguma coisa que não entendi, e eu no meu mantra em japonês: “*Eigo ga wakarimasu ka*”. E a pessoa me respondeu em inglês-japonês para que eu esperasse um pouco. Um senhor de *yukata* (quimono de verão) apareceu numa janelinha, perguntando o que eu queria num inglês-japonês. Eu disse que queria ver o amuleto no qual havia bordada a máscara *Koomote* e acabei comprando-o. Além do amuleto, ele me explicou toda a história daquele santuário (Zeami, Xogum Yoshimistu etc.). Fiquei algumas horas ouvindo as explicações daquele senhor, foi inesquecível. Voltei para o hotel como se tivesse encontrado, sem querer, um tesouro. O santuário, atualmente, tem um formato compacto, provavelmente pela especulação imobiliária e por não ter nenhuma edificação suntuosa como em outros santuários que visitei, mas conserva toda a atmosfera daquela época; você entra e tem a sensação de voltar no tempo, no tempo-espaço da Quioto narrada por aquele senhor.

Figuras 68 e 69: *Imakumano-jinja*.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Tenho o hábito de escolher uma *playlist* para levar nas minhas viagens; logo, levei uma *playlist* nova para a viagem no meu celular, e tenho um dispositivo antigo de mp3 que atualizo com frequência. Eu o levava comigo sempre, mas não utilizei nos meus deslocamentos por Quioto e no hotel quando iniciei o curso, eu só escutava os cantos do curso para decorar as letras. Não consegui ouvir a *playlist* porque queria entender e imergir em Quioto com todos os meus sentidos. Caminhei muito por Quioto, diariamente uns 5 quilômetros, mas tinha dias que eu andava mais porque eu não pegava ônibus ou táxi, apenas utilizava metrô e trem. Por conta disso, havia dias em que, para chegar ao destino, eu andava muito, e foi cansativo, mas maravilhoso. Nos primeiros dias, comecei a ouvir o canto das cigarras junto aos avisos sonoros de atravessar a rua. Nos santuários ou parques, eu era sempre acompanhada por corvos ou outros tipos de pássaros, ao lado de uma gama de idiomas falados por pessoas que passavam por mim.

Figura 70: Corvo no Santuário Yasaka e no Parque Maruyama.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Os sons e vozes nas estações de metrô ficavam em contraste com o silêncio dentro dos vagões, onde se ouvia apenas o anúncio do nome da próxima estação pronunciado em japonês, inglês e coreano. E quando alguns estrangeiros conversavam dentro dos vagões, percebi o desconforto das pessoas que moravam em Quioto, porque ali havia uma quebra do habitual. Minha *playlist* em Quioto foi a própria Quioto.

Figura 71: Trem que eu pegava para ir ao curso de Nô no INI, em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Recordo que andei de trem no Brasil quando criança, com minha mãe e minha avó, mas desde então nunca mais o fiz. E de metrô, andei duas vezes em São Paulo, alguns anos atrás. Assim, andar de metrô e de trem em Quioto foi uma aventura. Na minha pesquisa, o Santuário de *Yasaka*, que ficava perto da estação *Gion-Shijo*, era uma boa oportunidade de pegar o metrô. Decorei a estação que se localizava do lado do hotel, chamava-se *Shichijo*. Eu me guiava pelo Google Maps, fazia todo o meu planejamento por ele, mas ainda era algo novo para mim. Num primeiro momento, pensei em não adquirir o Icosa (o cartão pré-pago para utilizar no trem), mas depois de perder o ticket na volta do Santuário de *Yasaka* e sabendo que a estação de trem perto de onde eu ia fazer o curso intensivo de Nô era um ponto de embarque e desembarque sem bilheteria, achei melhor adquirir o cartão.

Figura 72: Mapa dos passeios turísticos em Quioto localizado na estação *Gion*.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Fui cedo, antes das 10 horas, ao Santuário *Yasaka*, porque tinha lido que ou você vai muito cedo aos locais em Quioto ou vai de tardezinha. Isso porque, depois das 10 horas, os turistas invadem o local e fica quase impossível andar ou tirar fotos. Quando cheguei na estação de *Gion*, fiz questão de sair pelo lado do Teatro do Kabuki, o *Minami-Za*, e tinha esperança de assistir a pelo menos uma peça Kabuki. Não ter assistido foi uma das maiores frustrações da minha viagem, o mês de agosto não é a temporada de peças de Kabuki em Quioto.

Figura 73: Fachada do Teatro Kabuki, *Minami-Za* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

O Santuário *Yasaka* é lindo e muito grande. Também andei pelo Parque *Maruyama* e seu jardim japonês. Experimentei meu primeiro doce tradicional em Quioto, o “*dango*”, com chá verde quente e frio. Quando saí do santuário, fui andar pelas lojas do bairro de *Gion*, que tinham acabado de abrir, e percebi que a vida em Quioto só começa depois das 10 horas, por isso que não havia turistas e as barracas de doces, souvenir, comidas e afins também não estavam abertas. Então eu precisava decidir: andar sem turistas e de fato aproveitar os espaços com calma, mas sem fazer compras e comer, ou andar com vários turistas do meu ladinho, com dificuldade para ver alguma coisa, mas comendo docinhos e outras iguarias japonesas. Eis a questão! Eu preferi a calma e depois tentar experimentar as comidas em outros horários ou oportunidades.

Figuras 74 e 75: Parque *Maruyama* e doce tradicional em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figuras 76 e 77: Santuário *Yasaka* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Meu hotel estava estrategicamente muito perto da estação *Shichijo* e da estação de Quioto, este a 11 minutos de caminhada. Elegi *Shichijo* como a minha estação, porque ficava a menos de 5 minutos de caminhada. Então, antes de sair, eu planejava no Google Maps, a partir de *Shichijo*, quantas estações eu pegaria e quantos quilômetros eu percorreria até o meu destino. Antes do curso

começar, fui conhecer o local e as estações pelas quais eu passaria para chegar lá. É um hábito meu fazer isso quando vou frequentar algum espaço ou quando não quero chegar atrasada em algo importante. Tento ir um dia antes de começar a frequentar o local para calcular quanto tempo levo para ir, descobrir se há algum empecilho que não vi no Google Maps, entre outras estratégias que posso adotar para chegar com tranquilidade e segurança ao lugar.

Eu tinha o endereço do local o curso, coloquei no Google Maps, percebi que precisava utilizar duas linhas: uma de metrô e a outra de trem. Eu saía da estação *Shichijo* em direção à estação *Demachiyanagi*, depois pegava um trem que ia para a estação *Kurama*, só que no meio do caminho eu tinha que sair na estação *Hachiman-Mae* e então caminhar cerca de 3 minutos até o local do curso. No dia em que fui conhecer o lugar do curso, eu não estava familiarizada com todo o trajeto, as estações de metrô e trem e Quioto. Tudo era muito novo para mim, e a falta de controle das situações me deixava momentaneamente desesperada, mas depois eu ria, relaxava e tentava resolver. Foi o que aconteceu naquele dia, eu estava familiarizada com a estação *Shichijo* e cheguei à estação *Demachiyanagi* com facilidade. Na minha viagem ao Japão, comecei a fazer algo que desde criança eu dificilmente faço: perguntar. Sou uma pessoa tímida e filha única, alguém que aprendeu desde criança a aprender aprendendo e observando os outros fazendo. Este jeito é o meu modo de aprendizado, por isso que, quando fui para as artes marciais, principalmente *iaijutsu* e *kenjutsu*, eu não tive problema com o modo de ensino, que era observar o mestre e repetir os movimentos até entender. Através da observação, também entendi que eu deveria perguntar muito pouco ou quase nada e aprender assimilando meu movimento com o do mestre. Então, perguntar foi uma mudança radical com relação ao que estou acostumada no meu dia a dia, eu saí de uma zona de conforto por necessidade.

Eu não tinha vergonha de perguntar em inglês e, às vezes, até em inglês-japonês, ou até utilizar o Google Tradutor, para saber qual direção, estação ou caminho eu deveria seguir. Por mais que o Google Maps fosse uma ajuda valiosa, algumas coisas saíam do controle ou eram difíceis de entender. Na estação *Demachiyanagi*, eu tinha que pegar o trem em direção à estação *Kurama*, mas sair na estação *Hachiman-Mae*, só que naquele dia pedi informação para duas meninas estrangeiras no trem em direção a *Kurama*, e penso que elas também não sabiam direito o trajeto e me deram uma informação errada: que era para continuar no trem. Eu tinha visto no Google Maps que o trajeto todo daria de 30 a 40 minutos, mas o trem foi seguindo e eu senti que estava dando mais de 40 minutos. Observei que tinha passado a estação em que eu tinha que parar e constatei, desesperada, que eu estava perdida indo para *Kurama*. A estação de *Kurama* é um lugar nas montanhas de Quioto para fazer longas caminhadas. É uma das estações de trem de Quioto que eu achei mais bonitas.

Figura 78: Estação de *Kurama* em Quioto.

Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Dei uma volta em torno para me acalmar e pensar no que eu ia fazer: voltar para o hotel ou tentar chegar ao endereço do curso? Pensei, “Já que estou aqui e percebi que o trem que vem também volta no mesmo caminho, existe a possibilidade de em algum dia do curso eu me perder de novo e parar em *Kurama*; então, por que não aprender a chegar a partir desta estação e também ao endereço do curso?”. Até o trem retornar, comprei o ticket de retorno e dei outra volta pela estação, já calma e tirando fotos. Na volta, saí na estação *Hachiman-Mae* e depois caminhei 3 minutos até o local do curso. Quando retornei à estação, procurei alguma bilheteria para comprar o ticket, mas não existia. Só existiam totens de autoatendimento para os cartões do trem, entrada e saída, e uma máquina pequena e vermelha, com um botão, o qual apertei e saiu um minúsculo papelzinho com um código de barras esquisito. Eu sozinha, naquela estação que mais parecia uma parada no meio do nada, pensei que, se não fosse aquilo o ticket, eu tentaria pagar a viagem toda no trem ou na estação *Demachiyanaqi*. Passei a viagem inteira preocupada. No guichê, o senhor da estação pegou o papelzinho, sorriu para mim e apontou numa caderneta o quanto era para pagar. Nesse dia, eu resolvi comprar o cartão e colocar créditos para andar pelos trens e metrô de Quioto.

Voltei para o hotel rindo. Para comemorar, fui comer um prato de *udon* de carne de vaca perto dali. Era a primeira vez que eu entrava num restaurante em Quioto, sendo que até então

eu estava fazendo minhas refeições na loja de convivência em frente ao hotel. O cardápio estava pregado numa parede, em inglês e japonês, era um restaurante especializado em *udon*. Era minha primeira vez comendo *udon*, apesar de ter esse tipo de macarrão em São Paulo. Eu tinha escolhido o *udon* de carne de vaca, mas queria a opinião do atendente. Perguntei em japonês se ele falava inglês, e ele disse que sim. E perguntei a recomendação dele, e ele recomendou o de carne de vaca e um outro de que não me lembro. Eu quis saber se era muito condimentado e apimentado. Ele disse que não. Escolhi de carne e paguei, então fui para uma mesa para uma pessoa. Enquanto eu aguardava o *udon*, foi servido um copo de água gelada. É interessante que, em Quioto, quase todos os restaurantes servem água gelada ou com gelo de graça, e outros também servem chá.

Figura 79: *Udon* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

No primeiro dia do curso intensivo, o professor e diretor Diego Pellecchia havia mandado um email pedindo para nos encontrar numa loja de conveniência (*Mini Stop*) do lado do espaço do curso, chamado *Keikoba*. Eu já tinha visto a loja no dia em que fora conhecer o local. Era no período da tarde, e achei melhor chegar cedo, uns 30 ou 40 minutos antes. Quando cheguei lá, vi uma pessoa sentada à mesa, era um dos meus colegas de curso, que também tinha chegado cedo. Era o Shaun, um professor inglês de drama e teatro. Percebi que ele era do curso pelo livro que estava lendo sobre o teatro Nô. Depois, outros colegas foram chegando, éramos

seis participantes ao todo. Quase no horário de início do curso, Diego Pellecchia chegou à loja para comprar duas garrafas de chá gelado e nos informar que no Japão nunca se chega antes ou depois do horário, mas “no horário”. Nós o acompanhamos ao *Keikoba*, e outra vez, tivemos um novo aprendizado: como tirar os sapatos e andar descalço passando pelos sapatos dos outros antes de entrar no local de treinamento. E como colocar e tirar os *tabis*, sempre de costas para o local do treinamento, em sinal de respeito. O modo como se coloca os *tabis* me lembrou como colocar as máscaras (*clown*, *Commedia Dell'Arte*, entre outras), sempre de costas para o público em sinal de respeito. Nos foi servido chá gelado, porque em Quioto estava muito quente, e além de Diego estava a mestre de máscaras Udaka Keiko, que nos daria uma aula-demonstração na semana seguinte.

Figura 80: Cartaz da fachada do *Keikoba* do INI em Quioto.

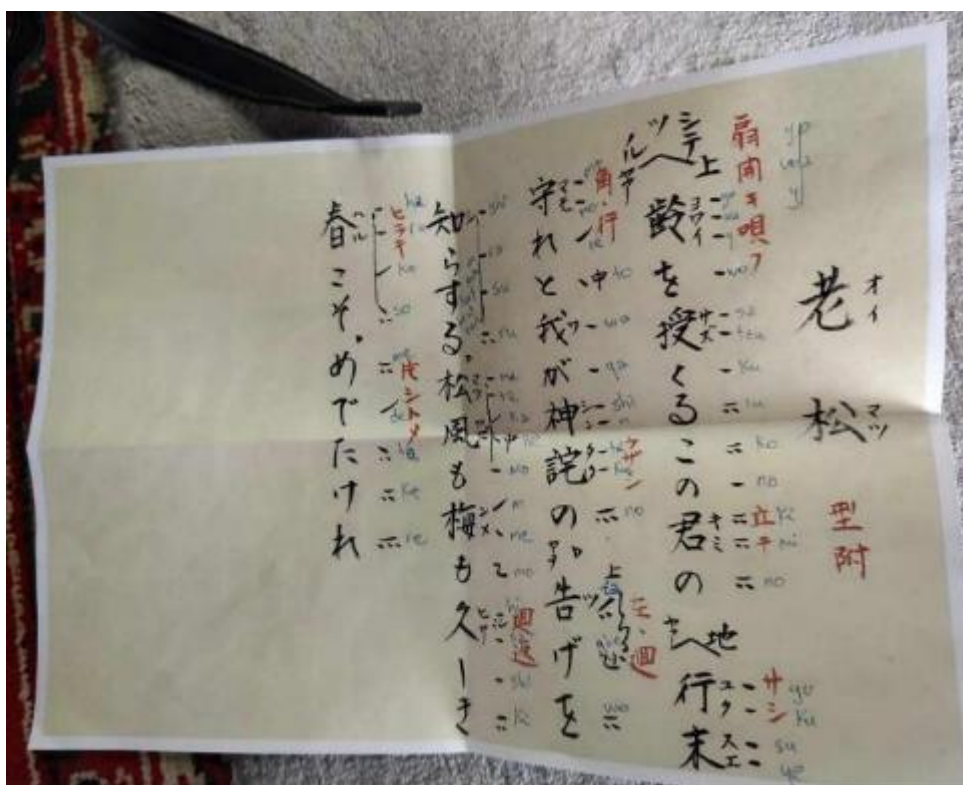


Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Depois que ela foi embora, o professor nos entregou uma folha do *utai* (canto) de *Oimatsu*, e nós escrevemos do lado dos *kanji* os hiraganas para a leitura, além de gravarmos tanto Diego quanto nós cantando, para depois treinarmos sozinhos no hotel. Assustei quando comecei a cantar por duas razões: a primeira porque participei de um workshop com Thomas Richards, discípulo do Jerzy Grotowski, sobre cantos alguns anos atrás; ele deu aulas sobre cantos haitianos e cantos tradicionais. Fiquei impressionada com a potência da voz dele e dos

cantos, que faziam balançar e vibrar as cadeiras e nós, no Sesc Consolação. Ele tentou me ajudar a tirar essa vibração que eu via e sentia, que era do corpo inteiro dele e dos participantes. Era um canto de corpo inteiro, e não só da garganta ou da voz. Eu levo essa experiência até hoje, apesar de não ter conseguido naquele workshop. E quando comecei a cantar o *Oimatsu*, sem preocupações e seguindo o timbre e a voz do Diego, senti vibrar meu corpo inteiro, não era só uma vibração da voz ou da garganta, era uma vibração corporal. E me lembrei do workshop do Thomas, quando eu estava voltando para o hotel. A segunda razão era porque os cantos do teatro Nô eram confortáveis para minha voz, que é um pouco grave. Tive várias experiências nada agradáveis na minha preparação como atriz por causa da minha voz e nunca mais cantei. Além disso, eu tinha certa recusa de ouvir minha voz gravada, por bloqueios. Pela primeira vez, consegui ouvir minha voz e foi confortável. Minha voz fazia sentido naqueles cantos.

Figura 81: Folha com o canto de *Oimatsu* no primeiro dia de curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Fazia dois anos que eu estava cursando japonês no Brasil, então ler o *hiragana* ou *katakana* e alguns kanjis era relativamente fácil para mim, mesmo assim meu nível é ainda muito básico. No entanto, esse contato com o idioma me deu certo frescor, agilidade e pronúncia correta na hora de ler e cantar os cantos do teatro Nô. Depois de treinarmos o canto, no mesmo dia, passamos aos primeiros aprendizados no local de treinamento. Era um espaço

que reproduzia o chão de madeira do palco do teatro Nô. Parecia ter a mesma metragem do palco do teatro em que a gente apresentaria o recital. Os primeiros aprendizados eram: *suriashi*, o deslizar os pés, ou *hakobi* (carregar um peso), que é a maneira como se anda sem mover a parte superior do corpo, mantendo o *kamae* (a postura que você aprende no teatro Nô) e caminhando pelo palco. *Kamae* é a postura sem movimentos bruscos ou desnecessários, com os joelhos levemente flexionados, os braços semiflexionados, com os cotovelos para fora, além do *seiza* que é um estilo de se sentar, no qual se dobram os joelhos, sentando-se sobre os calcanhares.

Figuras 82 e 83: Professor Diego demonstrando *seiza* e *kamae* no primeiro dia de curso do INI em Quioto.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

O treinamento do canto e dos primeiros aprendizados do teatro Nô foi feito com o leque que nos foi dado. Cada participante escolheu uma cor para seu leque dentre as três disponibilizadas pelo curso (vermelho, azul e verde). A cor que escolhi foi a vermelha, e foi a primeira vez que tive contato com leques. Não é um objeto que faz parte da minha vida, e observei a destreza dos meus colegas em abrir e fechar, mas eu nunca tinha tido um leque normal, muito menos um de treinamento do teatro Nô. Tenho certa força nas mãos por causa do meu treinamento de anos com *iaijustu* com espadas de diversos materiais, então fiquei com medo de quebrar e rasgar o leque. Por isso esperei o professor Diego ensinar como abrir o leque, que naquele momento estava relativamente duro por ser novo. Ele também ensinou as regras de como utilizar e reverenciar o leque, nos lembrou que em todo o treinamento deveríamos estar com o nosso e, principalmente, que nunca se abana com um leque do Nô.

Figura 84: Folha com o canto de *Oimatsu* e leque entregues no primeiro dia de curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Além do treino, nós nos apresentamos. Eu era a única brasileira e latino-americana; tinha o Shaun, que era professor universitário na Inglaterra; a MC, coreógrafa americana que estava em Cingapura; o Luca, um estudante italiano de doutorado; a Oana, uma professora de teatro romena que morava na Espanha; e o Christopher, um cantor americano de óperas. Os três últimos haviam feito o curso intensivo do TTT, portanto tinham treinado o Nô com a escola *Kanze*. Além disso, Christopher e Luca falavam japonês no nível intermediário e tinham conhecimento teórico e prático sobre o teatro japonês. Éramos um grupo eclético e desnivelado. Cada um de nós tinha os próprios objetivos pessoais, não havia nenhum objetivo de grupo. Nossos únicos pontos de contato eram os mestres e o professor Diego; fora isso, nada e ninguém nos unia. O que pude observar foi que eles tinham mais *expertise* em aulas práticas individuais do que em grupo, permitindo que os próprios objetivos pessoais fossem maiores do que o do grupo. Este estilo de aula fazia com que nós virássemos células solitárias de um mesmo organismo – o teatro Nô do INI.

Ainda na primeira semana de curso, recebemos um e-mail com a descrição das peças que iríamos assistir (*Aoinoue*, no teatro *Kongô*, e *Kanawa*, no teatro *Kanze*), além do material (a descrição da peça, o canto e algumas informações) das peças *Oimatsu*, *Shôjô* e *Yuya*. Diego

ainda nos entregou um material sobre a peça *Okina*, sem contar que, antes de chegarmos a Quioto, ele havia pedido para lermos sete livros sobre a história e a técnica do teatro Nô. Eu gostava de ler os materiais quando chegava de noite no hotel, bebendo chá verde, e naquela semana ganhei um pacotinho de madeleines com sabor de limão, doces feitos em Quioto. Eu nunca tinha experimentado tal docinho francês. Recebi a visita da amável professora Lucile Druet, amiga da minha orientadora Chris Greiner, que me deu as madeleines. Além desses docinhos maravilhosos, fomos tomar um café e comer um bolo de blueberry num espaço na frente do rio *Kamo*. Além de apreciar a vista sensacional, ficamos conversando sobre quimonos, gueixas, mulheres no Japão, cultura brasileira, teatro Nô e Kabuki, entre outros assuntos tão interessantes, que contribuíram ainda mais para meu conhecimento sobre o Japão.

Figura 85: Eu e Lucile em uma cafeteria em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A peça *Oimatsu* (traduzindo do japonês, quer dizer “pinheiro antigo”) é atribuída a Zeami. Em resumo, é a lenda de um velho pinheiro que também voou para *Kyushu* seguindo uma ameixa. O espírito do antigo pinheiro aparece na forma de um velho. No final do Nô, ele dança com dignidade enquanto o coro canta uma afirmação do voto do pinheiro e da ameixeira para proteger e apoiar o reinado do imperador por toda a eternidade. Foi a primeira peça do Nô cujos canto e movimentos aprendemos. Também aprendemos uma parte da dança que faz o voto

do pinheiro para o imperador. É uma peça relativamente pequena, apesar de ter algumas complexidades, como os giros e os movimentos serem rápidos.

No início do curso, tivemos duas aulas com o Diego, que combinava a técnica com o conhecimento teórico e até metafóricos, ou então desenvolvendo estratégias lúdicas e imaginativas para decorarmos ou corrigirmos certos movimentos ou o próprio *kamae*. Por exemplo, eu estava errando meu *kamae* porque meus braços estavam pouco flexionados e meus cotovelos não estavam para fora do jeito certo. Ele me disse que parecia que eu estava empurrando um carrinho de supermercado e me corrigiu. Quando eu queria corrigir ou saber se meu *kamae* estava certo, lembrava-me do carrinho de supermercado. Outra estratégia imaginativa foi nos ensinar a manter o leque para cima, de costas para o público, quando fazíamos o que a dança dizia: “aqui está o imperador, façam os votos ou o cumprimentem através do leque”. Para o Shaun, que era britânico, Diego disse para ele se lembrar do rei Charles e lhe pedia para cumprimentá-lo. Ao mesmo tempo, ele corrigia nossos passos e ombros, nos fazendo fazer e refazer com ele.

Figura 86: Professor Diego dando aula para mim no curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Na mesma semana, estivemos com o mestre Udaka Norishige, filho do meio do Udaka *Sensei*, que é muito técnico. Durante as três horas que ficávamos com o mestre, era para treinarmos com ele em um grupo de três ou duas pessoas. Ele corrigia os mínimos detalhes,

sendo muito cuidadoso no ensinamento dos movimentos. Não tinha estratégias imaginativas, era pura técnica. No canto, ele não tinha um ritmo muito rápido e forte como o Diego; e corrigia nossa pronúncia, além de a sua maneira de articular o canto ser mais audível e fácil de acompanhar. Na sexta-feira, tivemos um dia cheio, de manhã conhecemos e tivemos aula com o filho mais velho do Udaka *Sensei*, Udaka Tatsushige *Sensei*; era para nós os termos aula com ele antes, mas ele estava doente e havia trocado com o professor Diego. Udaka Tatsushige é um mestre que gosta de dar exemplos da vida dele, ele constrói a dança com subtextos e estratégias imaginativas, corrigindo menos as técnicas. Ele mostrou um pouco do canto e da dança da outra peça que iríamos aprender, que era *Shôjô*.

Figura 87: Udaka Norishige *Sensei* dando aula para mim no curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Depois da aula do mestre, à tarde, ficou combinado de nos encontrarmos no teatro *Kongô*. Fomos ver o *Candle-lit Noh Aionoue*, uma peça do Nô. Era um dia em Quioto no qual, em alguns lugares, se acendiam luzes ou velas. Foi a primeira vez que vi uma peça do Nô ao vivo. Eu tinha visto no YouTube pequenos vídeos e peças inteiras, mas era a primeira vez que eu ia a um teatro Nô. Estava superansiosa. Como eu tinha ido para o hotel, peguei o metrô da minha estação para a estação *Demachiyangi*, depois, em vez de ir de ônibus para o teatro, fui a pé. Eu tinha duas opções: rodear o Jardim Nacional de Quioto *Gyoen* e chegar mais rápido, ou ir por dentro do jardim e conhecer o Quioto *Sento Palacio Imperial* por fora, andando alguns quilômetros a mais e não indo tão rápido. Prefери a segunda opção.

Figuras 88 e 89: Jardim Nacional de *Quioto Gyoen* e *Quioto Sento Palacio Imperial* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Tirei várias fotos passando pelo jardim, além de ter a companhia dos corvos e de algumas pessoas andando com seus cachorros. Quando cheguei no cruzamento perto do teatro, encontrei o Diego; não conversávamos muito, mas nesse dia fomos conversando até o teatro. Quando chegamos, pedi ajuda a ele para que eu conseguisse entrevistá-lo e a mestre Rebecca Teele Ogamo. Ele me disse que ela estava lá e que me apresentaria a ela. Eu não sabia que ela estava no teatro. Como o teatro estava lotado, e a entrada estava bem confusa, acabei conhecendo-a

quando fui comprar o livro da peça, que ela estava vendendo. Eu já tinha visto uma foto dela. Fiquei emocionada no mesmo instante. Ao perguntar quanto custava o livro, também perguntei se ela era a Rebecca Teele Ogamo *Sensei*. Ela disse que sim e que o livro custava três mil ienes. Dei o dinheiro, além de dizer meu nome e informar que eu era orientanda da professora Christine Greiner e que era um prazer conhecê-la. Ela disse o mesmo e me deu o livro. Saí de lá muito emocionada e alegre por ter conhecido a mestre do Nô sobre quem eu havia estudado e ainda estudo. A trajetória dela é a espinha dorsal das minhas leituras sobre o Nô. Rebecca Teele Ogamo *Sensei* foi uma das minhas inspirações, pelas quais, eu decidi escrever o artigo sobre as mulheres do Nô. Foi minha orientadora, Chris Greiner, quem me apresentou um livro editado e escrito por ela, e depois comecei a pesquisar sobre a vida e a obra da Rebecca Teele Ogamo *Sensei*. Foi através dos estudos sobre a técnica dela que conheci a pedagogia da máscara do Udaka *Sensei*, que foi seu mestre.

Quando entrei no teatro Nô da escola *Kongô*, foi um sonho. Eu já estava emocionada pelo encontro com a mestre, e entrar pela primeira vez naquele teatro foi maravilhoso. Estava lotado, e nós do INI tivemos que nos sentar em cadeiras improvisadas, mas a visão foi privilegiada. O teatro Nô tem alguns assentos nos quais é difícil visualizar a peça inteira, por causa das colunas que sustentam o telhado e a estrutura do palco, mas nossos assentos estavam estrategicamente colocados para que tivéssemos a visão da peça inteira.

Figuras 90 e 91: Teatro Nô da escola *Kongô* em Quioto.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A peça *Aionoue*,²⁶³ ou Senhora Aoi, é sobre a esposa de Hikaru Genji e filha da família Sadaijin (o Ministro de Estado Sênior), que é possuída por um fantasma e fica gravemente doente. Embora sua família tente várias curas para ajudá-la a se recuperar, nada funciona. Para esclarecer a identidade do fantasma, decidem finalmente convidar a Sacerdotisa Teruhi, que evoca fantasmas com o som de um arco feito de cerejeira. O espírito vingativo é da senhora Rokujô, amante de Genji. Os súditos da senhora Aoi ficam impressionados com a fúria do espírito da senhora Rokujô e correm para convidar um sacerdote. Na segunda parte da peça, quando o sacerdote inicia uma invocação sagrada, o ciúme no coração da senhora Rokujô, que era elegante, faz com que ela se transforme em uma criatura assustadora. Depois de uma luta acirrada, o fantasma vingativo da senhora Rokujô é superado e se torna pacífico, sendo capaz de se transformar em um Buda.

Eu não dormi e não tive nenhuma sonolência. Eu havia lido a peça antes de ir, por isso, a cada momento, quando o *Shite* cantava ou dançava, quando *Waki* cantava ou até o coro, consegui assimilar tudo que estava sendo passado. Qualquer movimento que se passava no palco, eu observava, e se tinha alguma relação com o treino do qual eu havia participado, com os ensinamentos que tínhamos recebido ou até as leituras, tanto da peça ou da minha pesquisa

²⁶³ Peça completa Aoi-no-ue (Lady Aoi). Disponível em <https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html> Acesso: 30/01/2025

sobre o teatro Nô, eu queria saber tudo o que estava se passando. Fazia muitos anos que um espetáculo não deixava meu corpo em alto nível de atenção, observando do micro ao macro de tudo o que se pode imaginar. Quando acabou, não acreditei, porque passou muito rápido, e eu sinceramente ficaria mais algumas horas lá dentro, assistindo às peças do teatro Nô. E uma dúvida ficou na minha cabeça: “Nossa, eu não dormi, também não adormeci, o que aconteceu comigo?”. Meus colegas também não dormiram, e trocamos poucas conversas sobre a peça, porque saímos naquele estado em que não sabíamos o que comentar. Era tudo muito novo, pelo menos para mim, e, como se diz, a ficha ainda não tinha caído!

Ficamos no teatro até o público sair, e o professor Diego nos levou para conhecer o palco de perto. E o palco que eu tinha visto em todos os livros e nos vídeos do YouTube estava lá, na minha frente. A cortina multicolorida – violeta, branca, laranja, amarela e verde –, que faz um efeito como se estivesse se movimentando mesmo parada. Os três pinheiros, que são heranças da época em que o Nô era apresentado nos santuários, mas também servem de orientação para os atores. O chão de madeira cipreste, a mesma que é usada nas máscaras. As colunas, que não são retiradas porque, na máscara do *Shite*, o furo dos olhos é bem pequeno, e há atores que se orientam por um dos furos ou pelo furo do nariz da máscara. Portanto, toda a movimentação além da dança é pensada na visualização das colunas. A porta por onde passam os assistentes do *Shite* ou dos outros personagens. O lugar do coro e dos músicos. O espaço onde o *Shite* faz toda a sua dança. A pintura do pinheiro, presente em cada teatro Nô e chamada *kagami-ita*, que eu vi era muito antiga e pertencia ao teatro *Kongô*.

Figura 92: O lado da cortina e dos pinheiros do Teatro Nô da escola *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Fiz uma pergunta para o Diego sobre os vasos enterrados pela metade abaixo de todo o palco. Eu queria saber se naquele teatro ainda tinha e se realmente faz toda a diferença para a ressonância. Ele disse que sim, ainda tinha, mas que não sabia me dizer se fazia alguma diferença para ressonância e amplitude da voz e dos instrumentos. É válido notar que é um teatro dentro de outro teatro, portanto é uma estrutura muito grande, sem nenhuma acústica especializada, e o interessante é que nenhum ator, coro ou músico utiliza microfone. É proibido. Achei aquilo fantástico, porque, nas peças de teatro que tenho assistido no Brasil, há uma epidemia de microfones. Dificilmente vejo algum ator sem microfone, por mais perto que ele possa estar de mim. Tenho certa opinião crítica sobre a utilização exacerbada de microfones, penso que seria a falta de trabalho de voz e/ou o comodismo dos atores. Naquela peça, como

era *Candle-lit*, excepcionalmente tinha alguns suportes onde velas foram acesas, algo que só naquele dia seria possível ver.

Figura 93: O suporte das velas do teatro Nô da escola *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Demorei bastante para chegar ao hotel, pois havia luzes acesas nas montanhas e no céu para comemorar aquele dia. Não utilizariam fogos de artifício porque o barulho poderia assustar os animais, tanto domésticos quanto selvagens. A cidade de Quioto tem essa preocupação ambiental bem forte.

Figura 94: Meus colegas, eu e o professor Diego no teatro Nô da escola *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Como o curso era intensivo, tivemos aula no sábado, foi uma aula intensa sobre a peça *Shôjô*.²⁶⁴ Começamos com o canto, que era um pouco mais extenso e seu andamento era rápido e forte, como na peça *Aoinoue*. *Shôjô* é uma dramaturgia japonesa de uma peça literária chinesa antiga sobre um espírito do mar, chamado *Shôjô*, com rosto e cabelo vermelhos e uma predileção pelo álcool; faz parte da literatura antiga japonesa. O consumo de bebidas alcoólicas sempre esteve associado a esse espírito na China, desde a antiguidade. A peça começa assim: na China, um homem chamado *Kôfû* vivia em uma aldeia. Ele era devotado a seus pais e se preocupava muito com eles. Uma noite, ele teve um sonho que o avisava que ficaria rico e próspero se vendesse bebidas alcoólicas no mercado de *Yôzu*. Seguindo o sonho, começou a vender bebidas alcoólicas e ficou cada vez mais rico. Algo misterioso aconteceu no mercado onde *Kôfû* administrava sua barraca de bebidas. Um certo cliente ia regularmente comprar bebidas alcoólicas de *Kôfû* e beber, mas, não importava o quanto ele bebesse, seu rosto nunca ficava vermelho. Pensando sobre isso, *Kôfû* perguntou o nome dele, e o homem revelou que ele era *Shôjô*, que vivia no oceano.

²⁶⁴ Peça completa *Shôjô*. Disponível em < https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_053.html > Acesso: 30/01/2025

Naquele dia, Kôfû foi para a praia carregando bebidas alcoólicas e esperou que *Shôjô* aparecesse. Logo na frente dele estava *Shôjô*, que estava bêbado e ficou com o rosto vermelho. Expressando sua alegria por poder conhecer seu amigo Kôfû, *Shôjô* bebeu e dançou. Ele elogiou o amável Kôfû e o presenteou com um pote de barro, do qual o saquê brota automaticamente para sempre, a fim de expressar seu apreço pelo saquê até aquele dia. Então ele se deitou em estado de embriaguez. Este encontro aconteceu no sonho de Kôfû. No entanto, o pote mágico realmente foi deixado com ele, e sua família desfrutou de prosperidade por muito, muito tempo.

Para Diego e os mestres, *Shôjô* é o deus do saquê, que faz brotar para sempre essa bebida. No entanto, a maioria dos deuses não é sempre boa, como se percebe numa leitura superficial com um olhar ocidental sobre o significado de deus e deusa. Para eles, os deuses e deusas são bons com pessoas boas e serão ruins com pessoas que são ruins. Dependendo do comportamento da pessoa, aquele deus será bom ou ruim. Outra coisa que foi pontuada é que aquela não é uma peça de humor, como o *Kyôgen*. É uma peça sem o peso dramático, melancólico e forte de outras peças do teatro Nô, mas não tem a característica cômica ou humorística. O mestre Tatsushige Udaka e o professor Diego nos ensinaram alguns subtextos imaginativos para esta peça, como o leque ser um jarro de onde pegamos o saquê e que não podemos derramar. Oferecemos ao público, que não quer. Bebemos. Depois, adormecemos porque estamos bêbados. O início e o final dessa peça são iguais aos peça *Oimatsu*. Esses movimentos são chamados de “movimento padrão” ou “dança padrão”; como estudamos no capítulo sobre o Nô, elas estão em quase todas as peças do teatro Nô, sendo uma dança inteira ou aparecendo em pequenos movimentos. O canto tem um andamento rápido e um tom forte. Tanto a dança quanto o canto são mais longos do que os da peça anterior.

Neste final de semana, além do treino no sábado, fui conhecer a floresta de bambu (*Arashiyama Bamboo Forest*), guiada pelo Google Maps, planejando utilizar apenas metrô e trem. O percurso todo durou, em média, uma hora e vinte minutos. Saindo do hotel, caminhei até a estação de Quioto, onde precisei pegar três linhas de metrô e trem. Chegando à estação Arashiyama, andei vinte e dois minutos até a floresta. Como fui bem cedo, quase não havia vendedores de comida, bebida ou souvenir, mas já havia grupos de pessoas no caminho. Não sei se era por causa do calor, mas os bambus não estavam tão verdes, grandes e imponentes quanto nas fotos que aparecem na internet. Estavam meio marrons, faltavam em alguns lugares e pareciam menos imponentes. Outra coisa que não mencionam é que há uma subida que faz muita gente parar na metade do caminho. Andei pelo caminho principal, subindo e descendo, mas existem outros caminhos que me parecem bem encantadores para explorar.

Figuras 95 e 96: *Arashiyama Bamboo Forest* (floresta de bambu) em Quioto.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A região da floresta é cheia de templos, santuários, arvoredos, jardins, museus, parques e outros lugares que devem ser bonitos de visitar, mas, se a visita for feita da forma como eu fiz, serão necessários vários dias de idas e voltas para conhecer tudo. Ou então, é preciso ter dinheiro para usar transporte privado e não perder tempo, contando com um guia próprio para mostrar o que realmente há de interessante. Andando bem próximo à floresta, encontrei um lago cheio de flores. Aproximei-me de uma senhora que, assim como eu, estava tirando fotos. Cheguei perto dela e perguntei, com meu mantra em japonês, “*Eigo ga wakarimasu ka*” (Você entende inglês?). Ela sorriu para mim e respondeu em inglês-japonês que entendia bem pouco. Perguntei que tipo de flores eram aquelas, que estavam tão lindas e floridas no lago. E ela disse que eram as flores de Buda.

Figuras 97 e 98: Lago de flores na *Arashiyama Bamboo Forest* (floresta de bambu) em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Como eu ia muito cedo para os lugares, não consegui almoçar lá. Então, voltando para a rua do meu hotel, fui comer um *ramen* ou *lamen*. Era a primeira vez que eu comia um *ramen* no Japão, embora já tivesse experimentado no bairro da Liberdade em São Paulo. O *ramen* que comi em Quioto estava muito gostoso, era de carne de porco, alga, cebola verde, broto de bambu, ovo, macarrão e um caldo saboroso feito com molho de soja. A única coisa que não consegui aprender foi comer o macarrão tão rápido quanto os japoneses. Tentei uma vez, mas senti que, se eu sugasse o macarrão como as pessoas ao meu lado estavam fazendo, queimaria a boca, a língua e o céu da boca, tudo de uma vez, e o *ramen* perderia o sabor.

Figura 99: *Ramen* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A semana começou com o treino da peça *Shôjô* e com o início dos estudos da peça *Yuya*.²⁶⁵ A peça conta a história *Yuya*, que serve a um xogum poderoso. Ela fica sabendo que sua mãe está gravemente doente e pede ao xogum que lhe dê permissão para voltar para casa. Porém, ele não atende seu pedido, pois quer apreciar o festival de flores de cerejeira com ela. Um mensageiro que serve à família de *Yuya* a visita com uma carta de sua mãe. Na carta, sua

²⁶⁵ Peça completa *Yuya*. Disponível em< https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_016.html> Acesso: 30/01/2025

mãe expressa um desejo desesperado de vê-la antes de deixar este mundo, pois estava gravemente doente. *Yuya*, que não quer perder nem um segundo onde está, lê a carta da mãe para o seu senhor e pede para que ele a deixe ir para casa. Ao contrário da esperança de *Yuya*, ele ordena que ela acompanhe sua comitiva para apreciar as flores de cerejeira no templo. Mesmo enquanto ela olha para as pessoas, que estão aproveitando toda a beleza da primavera, o coração de *Yuya* se enche de preocupação por sua mãe e por seu lar. Quando seu senhor pede para ela dançar, ela o faz relutantemente na festa, e uma garoa repentina faz com que a flor da cerejeira caia. *Yuya*, que observa a flor caindo, lê um poema para expressar seus sentimentos de amor por sua mãe. O amor de *Yuya* expresso em seu poema descongela o coração teimoso do xogum, que lhe permite voltar para casa. O canto da peça *Yuya* tem um ritmo harmonioso e suave que lembra uma reza ou uma prece budista. Não é tão confortável para quem tem uma voz mais grossa, pois tem partes de um timbre médio. A dança tem a mesma característica do canto, é mais lenta no começo, e quando tem a batida do pé, fica mais intensa, mas não rápida. É como se *Yuya* expressasse toda a sua angústia na dança, toda a sua revolta por estar naquela festividade forçada pelo simples capricho do seu senhor. Sua dança também simboliza um ato de oração para sua mãe doente, à beira da morte.

Nós tínhamos que escolher entre as três danças (*Oimatsu*, *Shôjô* e *Yuya*) para apresentar no dia do recital. Fiquei indecisa entre a primeira e a segunda, porque tinha uma questão pessoal com *Yuya*. Acho lindos a dança e canto, porém a história me revolta: um senhor, por um ímpeto de mostrar sua força e pelo desejo de ir a uma festividade com *Yuya*, a impede de ver a mãe. Tenho uma ligação muito forte com a minha mãe e não deixaria ninguém me impedir de vê-la, portanto, sentia certa repulsa pela peça. Sei que é apenas uma peça e talvez, num processo de treinamento mais longo, seria um grande desafio para mim, mas como era apenas um curso intensivo, preferi decidir entre *Oimatsu* e *Shôjô*. Além disso, *Yuya* era uma dança bem difícil, com vários movimentos no palco, e nos foi apresentada integralmente faltando apenas 5 dias para aprender e treinar.

Fui para o hotel pensando em qual das duas peças eu treinaria para o recital. *Oimatsu* também era uma peça que, pessoalmente, não fazia muito sentido para mim, sendo uma dança para saudar um rei, imperador ou alguém poderoso, o que nunca foi da minha personalidade. Era a peça mais fácil de fazer, tinha poucos movimentos e eu poderia treinar bastante os movimentos padrões (só fui entender isso depois que cheguei no Brasil e reli os livros sobre treinamentos e danças do teatro Nô). Porém, acho que, mesmo se eu soubesse o que os livros me ensinaram depois de Quioto, teria escolhido a peça *Shôjô*, como foi a decisão que eu tomei às cegas. *Shôjô* era uma dança com dificuldades medianas e o canto era um pouquinho mais

longo, mas bem parecido com o ritmo rápido e o timbre grave de *Oimatsu*. E acho bem interessante a história da peça, com o saquê abundante e a questão de os deuses serem bons e maus, sendo que, de acordo com o que a pessoa fizesse com eles, isso seria o reflexo de suas ações. À noite, eu já tinha tomado a minha decisão, porque os mestres precisavam começar a nos treinar nas peças respectivas para o recital.

Ao mesmo tempo em que eu tinha os treinamentos no INI e os momentos para conhecer Quioto, eu possuía um objetivo principal: trazer materiais do teatro Nô, o que foi decidido após uma conversa com a minha orientadora, Chris. Sem falar em fazer a entrevista com Rebecca Teele Ogamo *Sensei*. No final de semana em que fui para a floresta de bambu, começamos a trocar emails, eu, Diego e Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, para decidirmos quando seria a entrevista com a mestre. Na terça-feira, minha aula começaria apenas na parte da tarde, então teríamos o tempo necessário para a entrevista de manhã, no *Mini Stop*, uma loja de conveniência que ficava bem perto do local de treinamento. No final de semana, elaborei as perguntas que faria para ela, digitei em inglês, só que não sabia onde imprimir. Lembrei que na loja de conveniência em frente do meu hotel tinha uma copiadora que tirava cópias, imprimia tanto fotos quanto textos. Fui lá no domingo de manhã, com um pen-drive, só que não tinha lugar para o dispositivo, apenas um leitor de QR code usado para impressão e uma instrução para baixar um aplicativo no celular a fim de fazer a leitura do código e imprimir. Era uma máquina nova, assim como o aplicativo, então ainda não tinha a opção em inglês, apenas japonês. Voltei para o hotel desesperada e pensei em pedir ajuda para os funcionários de lá. Como não gosto de pedir ajuda, tomei um chá e baixei dois aplicativos que tinha no meu celular: um em inglês antigo e o outro que era novo no idioma japonês. Fui ver alguns vídeos em inglês sobre como imprimir na loja de conveniência no Japão. Intuitivamente, também tentei ler e apertei os ícones no aplicativo; um era para colocar uma foto e o outro, para texto. Coloquei o texto com as perguntas nesse local e foram gerados um QR code e uma data de expiração. Fui correndo para a loja de conveniência, que tinha o nome do aplicativo, o leitor do QR code e o local onde se colocam as moedas para pagamento. Quando as folhas saíram do local indicado, senti um misto de alívio e alegria, por ter aprendido sozinha a imprimir com QR code no Japão.

Na terça, um pouquinho antes do horário previsto, cheguei no local da entrevista e escolhi uma mesa no fundo, pois gravaria a conversa. Eu já conhecia o local, mas nunca tinha reparado que havia vários sons altos, porque sempre chegava com o pessoal do curso intensivo e ficávamos conversando ou comendo alguma coisa. Testei o gravador com a minha voz e estava bem audível, mesmo com o barulho da porta abrindo e o rádio tocando ao fundo. Eu nunca havia feito uma entrevista num local público, todas as entrevistas que fiz desde a minha

graduação foram em locais fechados e privados. Era primeira vez numa loja de conveniência. Eu estava tensa, nervosa e com medo por vários fatores: primeiro, porque a gravação tinha que ficar audível; segundo, porque era a primeira vez que eu fazia uma entrevista em outro idioma; e terceiro, porque era uma das principais entrevistas para a tese, então tudo tinha que sair perfeito. Eu já tinha visto a Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, e ela já me conhecia do teatro. Então, quando ela chegou à loja de conveniência, foi direto para a minha mesa, com um sorriso no rosto.

Antes de começarmos nossa entrevista, fomos tomar um café gelado – apesar de ter ido várias vezes àquela loja de conveniência, eu ainda não tinha experimentado o café de lá. Ela me ensinou todos os passos para pegar o café e pagar na máquina da loja; depois, a atendente nos deu dois copos com gelo. Fomos para as duas máquinas de café: uma para o café gelado da Rebecca Teele Ogamo *Sensei* e a outra para o meu, gelado e com leite. Depois nos sentamos, no mesmo local que eu havia escolhido, por ser mais afastado das outras pessoas e dos ruídos. Enquanto conversávamos sobre o curso, tomávamos café e eu lhe entreguei um presente que havia levado para ela. Um senhorzinho, com um monte de moedas, começou a separá-las calmamente enquanto conversávamos. Não sei se eu estava tão paranoica com a questão do barulho, mas parecia que o som das moedas estava amplificado. Eu rezava para ele ir embora, e ele enfim saiu. E nós começamos a entrevista de fato. Comecei a gravar. Rebecca Teele Ogamo *Sensei* é uma pessoa amável e incrível, me deixou muito tranquila durante toda a entrevista.

Eu normalmente preparo um roteiro escrito com perguntas formuladas por mim e, dessa vez, tive a ajuda da minha orientadora, Chris Greiner. Leio esse roteiro para meus entrevistados desde que tive um branco, alguns anos atrás, quando fui entrevistar um ator para minha monografia da graduação. Quando sinto que a entrevista está fluindo e que há pontos que poderiam ser esclarecidos ou alguma dúvida que surge de alguma fala da pessoa, faço a pergunta fora do *script*. Foi o que aconteceu com a Rebecca Teele Ogamo *Sensei*, estávamos no fluxo da entrevista, que mais parecia uma conversa, e então fiz uma pergunta fora do roteiro. Quando terminamos, ela, sempre muito simpática, me concedeu uma foto e conversamos mais um pouquinho sobre teatro Nô, Quioto, INI, entre outras coisas. Ao sairmos da loja de conveniência, ela me perguntou se eu ia para o ponto de ônibus, e eu disse que não, que estava indo para a estação de trem. Ela então me cumprimentou, e perguntei se ela queria que eu ficasse na parada de ônibus até ela ir embora. Ela disse que não e foi embora. Na ida para a estação de trem, fui ouvindo a gravação; apesar do som ambiente e da voz da Rebecca Teele Ogamo *Sensei* ser baixa, estava ótima e bem audível. Fiquei superfeliz e aliviada.

Figura 100: Eu e Rebecca Teele Ogamo Sensei em Quioto.



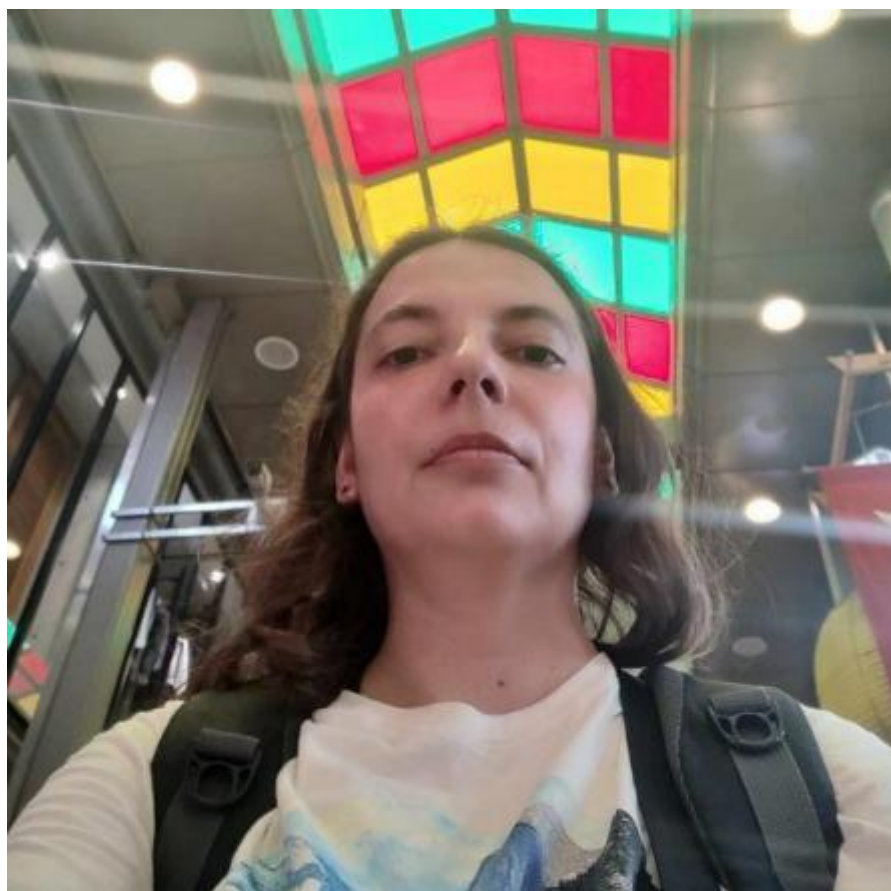
Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Voltei mais tarde, aquela semana era a última do curso intensivo, e no domingo nos apresentaríamos no recital. Fomos divididos em três grupos de duas pessoas. Fiquei com o Luca, o italiano do curso, e tínhamos que decidir o nome; eu estava com uma camiseta que tinha carpas e alguns disseram em japonês, então ele teve a ideia de colocar o nome do nosso grupo de Carps (carpas em inglês). Os outros grupos eram Godzilla, porque os dois integrantes tinham assistido ao filme fazia pouco tempo, e o Tamo, porque as colegas tinham confundido o nome do rio de Quioto, que se chamava *Kamo*, e não Tamo. Elas pediram para mudar, mas o mestre gostou da confusão e deixou Tamo. Não era para anunciar no dia do recital, mas para organização: o primeiro grupo a se apresentar era o grupo Tamo, e o grupo Godzilla era o coro em conjunto com o mestre; depois era o Carps, com o grupo Godzilla no coro; e por último era o Godzilla, e no coro éramos nós, do Carps. Naquele dia, o mestre Udaka Tatsushige também pediu para decidirmos qual peça apresentaríamos, e ficou assim: Shaun e Oana ficaram com *Oimatsu*; Luca e MC ficaram com *Yuya*; e Christopher e eu com *Shôjô*. Portanto, além de aprender o canto de *Shôjô*, eu também deveria aprender o canto de *Oimatsu*, pela organização dos mestres no dia do recital.

Além das questões da organização, nesse dia, nós também treinamos, e comecei a ficar preocupada com o meu aprendizado e meu desempenho, pois eu não estava lembrando os movimentos e só conseguia fazer com o mestre na minha frente. Eu sabia todo o movimento na minha cabeça, e não no meu corpo, o treinamento estava todo na teoria, e não na prática. Comecei a jogar fora o meu perfeccionismo dos passos e do *suriashi*, porque entendi tarde demais que não daria tempo. Eu precisava fazer todo o movimento, mesmo que não fosse perfeito, e até esquecer meus cotovelos “de supermercado” no meu *kamae*, porque era um curso intensivo. Eu vi meus colegas se darem muito bem, porque eles treinavam do jeito que dava. Dois deles já sabiam os movimentos padrões, então para eles eram muito fáceis todas as danças, e a outra era coreógrafa e dançarina, então ficava contando os passos com uma outra atriz. Por exemplo, elas marcavam: “movimento um, dois, três, vira para a esquerda; um, dois, abre o leque”, e assim por diante. E o Shaun começou a treinar com os vídeos antes de mim. E eu fiquei esperando que os treinos se intensificassem, achei que iríamos treinar 3 horas seguidas, mas não era assim; tínhamos mais ou menos uma hora e meia de conversas e explicações, com pausas para hidratação, e uma hora e meia dividida para três grupos de treinamento. Era muito pouco para mim, no entanto, a ficha só caiu depois de terça. Faltando 4 dias para o recital. Passei a voltar do treino preocupada, e comecei a treinar no quarto de hotel com o vídeo que tinha gravado do mestre fazendo a dança toda. O único espaço no quarto era a entrada estreita, indo para a cama e o banheiro, e eu me batia entre as paredes para tentar dançar nesse microespaço. Tínhamos que decorar a estrofe do canto, e o resto era o coro que cantava, então eles que davam o tempo-ritmo. O outro canto, eu já tinha praticamente decorado, e podíamos levar a folha com a letra da música no recital.

Na quarta, como o curso seria mais tarde do que de costume, fui conhecer o famoso mercado *Nishiki* e almoçar lá. Eu sou alérgica a frutos do mar, então para mim o mercado não foi uma experiência muito boa. Almocei uma omelete que não estava tão boa. Andei pelo mercado inteiro, mas só comprei um pacotinho de castanha portuguesa assada e outro pacote de gengibre desidratado com açúcar de umas senhoras muito simpáticas. Também comprei metade de uma batata doce assada com mel. E na estação de *Gion*, para voltar para o hotel, encontrei uma lojinha que vendia *Ichigo Daifuku*, que é um *mochi* doce com morango inteiro. O vendedor, muito simpático, me explicou do que era feito, e comprei um para comer depois que voltasse do curso. Uma delícia!

Figuras 101 e 102: Mercado *Nishiki* e as guloseimas em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Fui para o INI, era de novo aula do mestre Udaka Tatsushige, e ele começou com uma conversa muito interessante sobre o improviso no teatro Nô. Sim, ele já improvisou em cena,

porque na hora que você está no palco fazendo uma peça ou um recital e erra, não vai parar e recomençar. Você vai improvisar e tentar não errar ou finalizar sem demonstrar que errou ou que alguma coisa saiu errado. Porque, quando você está se apresentando, naquele momento é igual à vida. Não dá para voltar na vida, mas dá para você improvisar, tentando acertar. E depois ele falou sobre o subtexto e sobre estratégias imaginativas, porque assim seria mais fácil de decorar os movimentos. Passamos a treinar. Fiz pela primeira vez toda a dança, errando muito, acertando pouquíssimo, mas pelo menos sem o mestre me guiando. Eu só queria voltar para o hotel, porque, além de me deliciar com as guloseimas que tinha comprado, queria treinar no meu espaço. O treinamento consistia em treinar com o celular na mão esquerda e o leque na direita, e pausar quando tinha que fazer alguma coisa com as duas mãos. Parece completamente ineficaz e troncho, mas era a única forma de treinar e aprender de fato. E os resultados, mesmo não completamente satisfatórios, estavam me fazendo evoluir.

Figura 103: Udaka Tatsushige Sensei dando aula no curso do INI em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

O dia seguinte era muito importante para mim, pois, além de ter aula de manhã, tínhamos uma demonstração de como esculpir máscaras, assim como uma conversa sobre as máscaras com Udaka Keiko Sensei. Acordei cedo e fui direto para o espaço das aulas do curso intensivo; como de costume, fui para a loja de conveniência esperar até dar o horário, e sempre algum colega chegava cedo também. Eu excepcionalmente peguei um café gelado, e estava esperando quando achei estranho que ninguém chegava. Olhei meu celular e vi três mensagens do grupo do curso. Eu tenho a mania de deixar os grupos no arquivo do WhatsApp, uma vez

que não gosto de ser incomodada, principalmente à noite. Era uma das pessoas do grupo falando que ia chegar um pouquinho atrasada no teatro. E eu pensei: “que teatro?”, então indaguei no grupo. O Luca pediu desculpas e disse que o Diego havia avisado no dia anterior que na quinta não era para irmos ao espaço do treino, mas ao teatro Nô *Kongô*. O Luca era apenas um participante como nós, era estudante italiano de doutorado, mas havia virado o assistente do professor Diego por questões desconhecidas por mim. Ele era o único a ter acesso irrestrito ao Diego. Eu não tinha recebido nenhum e-mail, mensagem, nada, sobre a troca de local ou algum aviso. Na noite de quarta, o grupo tinha saído à noite, e eu não tinha ido. Imagino que o professor Diego devia ter informado o Luca à noite e ele esqueceu de me avisar. Enquanto saía da loja de conveniência, escrevi no grupo que eu estava no local de treino e que demoraria muito para chegar no teatro, mas que iria. E Luca disse que eles estariam me esperando dentro do teatro.

No meio do caminho, pensei em não ir, com raiva. No entanto, perderia algo interessante se não fosse e concluí que deveria trabalhar a minha resiliência, então fui. Fiz o percurso indo por dentro de um parque, parei algumas vezes na frente das árvores, de uma forma meditativa. Aquele parque era lindo, e gosto de andar, principalmente quando as coisas não vão bem. Apesar do calor, andar me fez muito bem. Quando cheguei no teatro, a Monique Arnaud, que é uma mestra do INI na Itália, foi me receber. Para entrar na área dos atores e atrizes do teatro Nô, há várias regrinhas, por isso não entrei direto. Ela me ensinou todo o passo a passo. Você entra numa área e tira os sapatos, mas sem pisar no piso frio, e sim no piso de madeira. Depois, se você estiver de *tabi* branco, passa direto para uma outra área, só que não era o nosso caso, então pegamos um chinelo disponível de cor marrom-escuro. Achei que faríamos um treinamento de reconhecimento de palco, no entanto naquele dia apenas assistiríamos ao ensaio geral da peça *Funa Benkei*, que o Diego apresentaria no dia do recital.

Figura 104: Ensaio da peça *Funa Benkei*, do teatro *Kongô*, em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A peça *Funa Benkei* é sobre a fuga de Minamoto no Yoshitsune para uma província perto de Quioto com seus seguidores leais, incluindo Benkei. Sua amante, Shizuka, também os acompanha; entretanto, é difícil para uma mulher acompanhar uma jornada tão árdua. Persuadido por Benkei, Yoshitsune decide que Shizuka deve retornar a Quioto. Na festa de despedida, ela é convidada a realizar sua dança particularmente habilidosa e então se despede de Yoshitsune. E ele dá a ordem para zarpar com força. Assim que o barco navega em direção ao oceano, uma tempestade o atinge de repente. O fantasma vingativo de Taira no Tomomori, morto por Yoshitsune, aparece nas ondas. Ele ataca ferozmente Yoshitsune com uma naginata, fazendo todos os esforços para enviar Yoshitsune para as profundezas do mar. Benkei esfrega suas contas de oração budistas e ora com devoção. As divindades aceitam sua oração, e, ao amanhecer, o fantasma desaparece no horizonte.

Figura 105: Ensaio da peça *Funa Benkei*, do teatro *Kongô*, em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A peça é dividida em duas partes. Cheguei no final da primeira, quando a amante (*Shite*) faz a dança para Yoshitsune, indo para a segunda parte, quando ocorre a batalha entre Tomomori (*Shite*) e Yoshitsune (primeiro *Waki*, que era uma aluna do Diego) e a oração de Benkei (segundo *Waki*). Como era um ensaio, podíamos gravar um pouco e tirar algumas fotos. Ficamos bem longe do palco, na parte superior do teatro, em uma espécie de camarote. Quando terminasse, teríamos a demonstração de esculpir máscaras com Udaka Keiko *Sensei*, mas no local de treino.

Voltei pelo mesmo parque, mas como estava cedo para almoçar e ir para a demonstração, fiquei alguns minutos num local arborizado, mas com o chão de pedregulhos, treinando minha peça *Shôjô*. Imaginei quais eram os pilares da frente e os de trás. Não dava para colocar *tabi*, então fiquei de tênis, mas os pedregulhos ajudavam a escorregar mesmo usando tênis. Peguei o celular e o leque. Não dava para me sentar em *seiza*, mas eu fazia de conta, agachando quase tocando o chão. Eu fazia os movimentos olhando o vídeo no celular e ao mesmo tempo construindo meu subtexto. Começava com o movimento padrão de início, depois eu tinha que pegar o saquê (com o leque), mas eu precisava ter cuidado porque poderia derrubar a bebida (imagina se eu ia derrubar uma gota de saquê!!!). Então oferecia o saquê para o público, e ele não queria, e eu tomava todo o saquê num gole. Depois havia uma pequena parte de movimento sem nenhum subtexto, que era para engatar com dois movimentos para a frente e para trás, como se eu estivesse bêbada, e um giro para ficar em *seiza* de novo, como se eu fosse dormir, com o leque do meu lado esquerdo, tampando o meu rosto, para que o público não visse que estava dormindo. Após tem uma parte de saudação, e o resto são movimentos pelo palco todo, engatando para o movimento padrão de finalização. Os últimos movimentos eram difíceis porque não tinha um subtexto que eu conseguisse construir rapidamente, pois ainda eram movimentos pelo simples fato de serem movimentos. Talvez eu precisasse de mais tempo, mas eu não tinha. Eu precisava decorá-los e entendê-los espacialmente. Fiquei um tempo naquele parque, depois fui almoçar, e em seguida, precisava pegar o caminho para ir para o local de treino.

Chegando lá, a demonstração de como esculpir máscaras com Udaka Keiko *Sensei* começou com uma conversa. A Udaka Keiko *Sensei* reclamou, tentando fazer com que o ar-condicionado aumentasse sua potência e nós, de alguma maneira, nos refrescássemos. Durante a tarde, o local de treino virava uma sauna, o ar-condicionado não funcionava direito e, o pior de tudo, naquele dia estava especialmente quente. Um dos colegas perguntou para ela se aquela

humidade e o calor poderiam prejudicar o armazenamento das máscaras, que ficavam num armário sem portas, apenas com uma bolsa de seda. Ela disse que sim, poderia haver problemas. Depois que o seu pai, *Udaka Sensei*, faleceu, ela ficou com o espólio das máscaras dele.

Ela começou dando uma aula de máscaras, explicando suas classificações e contando um pouco da história de cada uma. Mostrou os tipos de máscaras: máscaras dos personagens velhos, como *Okina*; máscaras dos personagens femininos, como *Koomote*; máscaras dos personagens homens, como *Chûjô*; máscaras dos demônios, como *Tobide*; e máscaras dos espíritos e fantasmas, como *Ayakashi*. Em seguida, ela passou para uma demonstração de como é feita uma máscara, mostrando apenas um pouco de cada etapa de como é esculpi-las. Ela deixou os participantes tocarem somente numa máscara já toda esculpida, mas sem pintura e acabamento.

Figuras 106, 107 e 108: Demonstração de como esculpir máscaras com *Udaka Keiko Sensei*.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Saí frustrada da aula, porque havia imaginado algo mais prático e tinha visto algumas fotos que mostravam que, nos anos anteriores, nessa aula os participantes faziam experimentação de todo o processo de esculpir, realizando o acabamento de uma máscara. Para mim, um ator do Nô que sabe esculpir uma máscara é um ator completo, porque a máscara é uma parte importante de toda preparação e a pessoa ganha uma sensibilidade e expertise a mais sabendo todo o processo de esculpir. Senti a mesma frustração por não ter treinado com uma máscara do Nô ou com uma máscara de papel com as mesmas metragens de uma real. Faz toda a diferença no treinamento: na hora de andar, de dançar e de cantar. Eu li e vi vídeos de quando ocorriam os treinamentos com *Udaka Sensei* e *Rebecca Teele Ogamo Sensei*, que faziam o treinamento com máscaras reais nos participantes. Era por isso que eles tinham uma forma disruptiva de treinamento através das máscaras, muito além do tempo deles e do nosso. É uma pena que os filhos e os discípulos do mestre *Udaka Sensei* não continuem esse ensinamento tão importante.

Também vi um TEDxKyoto University²⁶⁶ e algumas fotos de workshops em que o *Udaka Tatsushige Sensei* demonstrava a importância da máscara com uma máscara de papel, como se fosse uma normal. Ele demonstrou para a gente, no dia anterior o movimento dela ou a animacidade. Fechando todo o espaço de treino, ficamos numa penumbra, depois ele pegou uma máscara e uma vela, e, através do movimento para baixo e para cima, a máscara ficava triste e alegre. Alguém perguntou para ele se poderia fazer ou se íamos utilizá-la. Ele disse que

²⁶⁶ TEDx Talks. **Noh changes with imagination | Tatsushige Udaka | TEDxKyotoUniversity**. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=0jKavPI5DUw&t=55s>> Acesso: 30/01/2025.

não podia, que todas as máscaras estavam sob responsabilidade da Udaka Keiko *Sensei* e que ela apenas permitia a utilização das máscaras nas apresentações dos *Senseis* e membros.

Figuras 109 e 110: Demonstração da animacidade ou movimento da máscara com Udaka Tatsushige *Sensei*.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

No final da demonstração de máscara com Udaka Keiko *Sensei*, conheci uma estudante americana que estava fazendo aulas particulares com ela. Perguntei a ela há quanto tempo estava fazendo aulas, e ela disse que estava praticando havia uns três meses, mas que estava no Japão há mais tempo. Ela emendou dizendo que era um grande aprendizado, porque a técnica é muito mais difícil do que ela tinha experimentado. Perguntei se ela tinha terminado alguma máscara e qual ela estava fazendo. Ela disse que a primeira máscara que a *Sensei* ensina a esculpir é a *Koomote*, porque é a mais fácil de todas, e que ela estava terminando o verniz. Foi uma conversa rápida, porque meus colegas e eu tínhamos que ir embora para ela começar a sua aula de máscara particular, já que nossa aula-demonstração tinha terminado.

Na quinta, era a última aula com Udaka Norishige *Sensei*. Treinamos apenas duas vezes, como se fosse o recital. Eu estava evoluindo com os treinamentos no quarto de hotel e no parque, mas ainda errava muito, apesar de fazer todos os movimentos. Eu tinha mentalmente o todo da peça, mas ainda errava os movimentos padrões, que não tinham um sentido imaginativo para mim. Naquele dia, tínhamos que escolher nosso *hakama* e quimono para o dia recital. Udaka Norishige *Sensei* escolheu o *hakama* e o *obi* para todos. Ficamos sabendo, no final da aula, que quem não tinha o quimono precisava ficar, porque trariam os quimonos e precisaríamos escolher.

Eu, Oana, MC e Shaun fomos almoçar num restaurante indiano ao lado do local de treinamento. Eu tinha experimentado comida indiana uma vez, quando morava em Brasília, mas não lembrava como era. Fiquei um pouco perdida e segui o pessoal. Recebi um pão enorme com uma tigela de curry de espinafre e um pedacinho de frango, acompanhado de chá gelado. O garçom, ao colocar a comida e a bebida na mesa, perguntou de onde éramos e, quando falei que era brasileira, ele soltou um sorriso e falou: “Ronaldinho! Brasil!”. Eu sorri e concordei. Ao pagar minha conta, ele foi muito mais gentil comigo do que com meus colegas. E eu pensei: “o que o futebol brasileiro não faz?”.

Figuras 111 e 112: Comida indiana em Quioto.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Voltamos para provar e escolher nossos quimonos. Era Rebecca Teele Ogamo *Sensei* quem estava com os quimonos, e fiquei muito feliz de reencontrá-la. Ela me ajudou a escolher meu quimono; eu ia escolher um que não tinha nada a ver com a minha personagem e apresentação, e ela foi muito atenciosa. Quando saímos de lá, fui direto para o hotel e treinei um pouquinho, porque eu sentia que estava correndo contra o tempo.

Naquele dia, tínhamos que nos encontrar no teatro de Nô *Kanze*. Fomos assistir à peça *Kanawa*²⁶⁷ de uma outra escola de teatro Nô, a *Kanze*. Essa escola é a do famoso Zeami.

²⁶⁷ Peça completa Kanawa. Disponível em< https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html> Acesso: 30/01/2025

Figuras 113 e 114: Exposição de peças teatrais da escola *Kanze*, no teatro *Kanze*, em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A peça conta que, certa noite, um sacerdote xintoísta que serve ao santuário recebe uma revelação divina em seus sonhos. Ele deve dar uma mensagem divina a uma mulher de Quioto que visita o santuário para adoração por volta das duas horas da manhã. Toda madrugada, a mulher aparece no santuário para amaldiçoar seu ex-marido, porque não conseguia perdoá-lo por abandoná-la e tomar uma nova esposa. O sacerdote entrega à mulher a mensagem, que diz

que, se ela vestir um quimono vermelho, espalhar pó vermelho no rosto, colocar um tripé de ferro na cabeça, que arde com três chamas, e guardar a raiva na mente, ela será capaz de se transformar em um demônio como ela desejar. Enquanto isso, o ex-marido da mulher, que mora na área de *Shimogyô*, tem sofrido pesadelos todas as noites e por isso visita Abe no Seimei, um famoso adivinho. Seimei prevê que o marido e sua nova esposa acabarão com suas vidas naquela noite devido à maldição da ex-esposa. Atendendo ao pedido do homem, Seimei monta um altar na casa do homem, coloca bonecos de tamanho humano, que representam o casal, para transferir a maldição para eles, e começa a exorcizar o espírito maligno. Em seguida, aparece a ex-mulher, usando um tripé de ferro aceso na cabeça e transformada em demônio. Assim como diz a mensagem divina, ela coloca um tripé de ferro com velas acesas na cabeça e pigmento vermelho espesso no rosto. A demônio feminina lamenta a amargura causada pelo abandono, bate no cabelo do boneco que representa a nova esposa e ataca o boneco do marido. Seimei, entretanto, exorciza o demônio com seu poder espiritual. O demônio desaparece enquanto jura buscar outra chance de vingança.

Figuras 115 e 116: Teatro *Kanze* em Quioto.





Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Algumas coisas me chamaram a atenção na peça. Primeiro, o *Waki*, o personagem sem máscara que contracenava com o *Shite*, era o mesmo das peças que eu via em Quioto. O ator atuava nas peças das escolas *Kongô* e *Kanze*. Eu sabia que havia escolas exclusivas para *Waki*, mas não imaginava que o mesmo ator interpretasse em escolas diferentes de *Shite* na mesma temporada. É diferente, por exemplo, dos músicos, que são de escolas diferentes do *Shite* e *Waki*, mas eram outros músicos que tocavam na escola *Kongô* e na escola *Kanze*. O professor Diego contou que a cena em que o demônio bate no cabelo que está preso na estrutura era algo novo, assim como os membros da escola *Kanze* falarem sobre a estrutura branca com os quatro papéis sagrados e uma mecha de cabelo, onde o demônio (*Shite*) faz toda a sua performance. Dois momentos me impressionaram: o primeiro em relação à máscara, tanto da primeira performance, que era a máscara feminina, quanto da segunda, a máscara do demônio. As duas máscaras, para mim, pareciam querer saltar do rosto do ator, não se encaixavam direito. Sei que a máscara do teatro *Nô* é pequena, mas estas pareciam muito pequenas. Não sei se foi a minha localização, se a luz e a sombra incidindo de modo específico me deram essa impressão, ou se realmente o *Shite* não estava confortável com a máscara, e talvez tivessem escolhido máscaras que eram pequenas para ele – não sei se isso é possível. Ou ele poderia estar desconfortável com algo a respeito de sua interpretação. Não sei o que aconteceu, mas essa impressão não foi

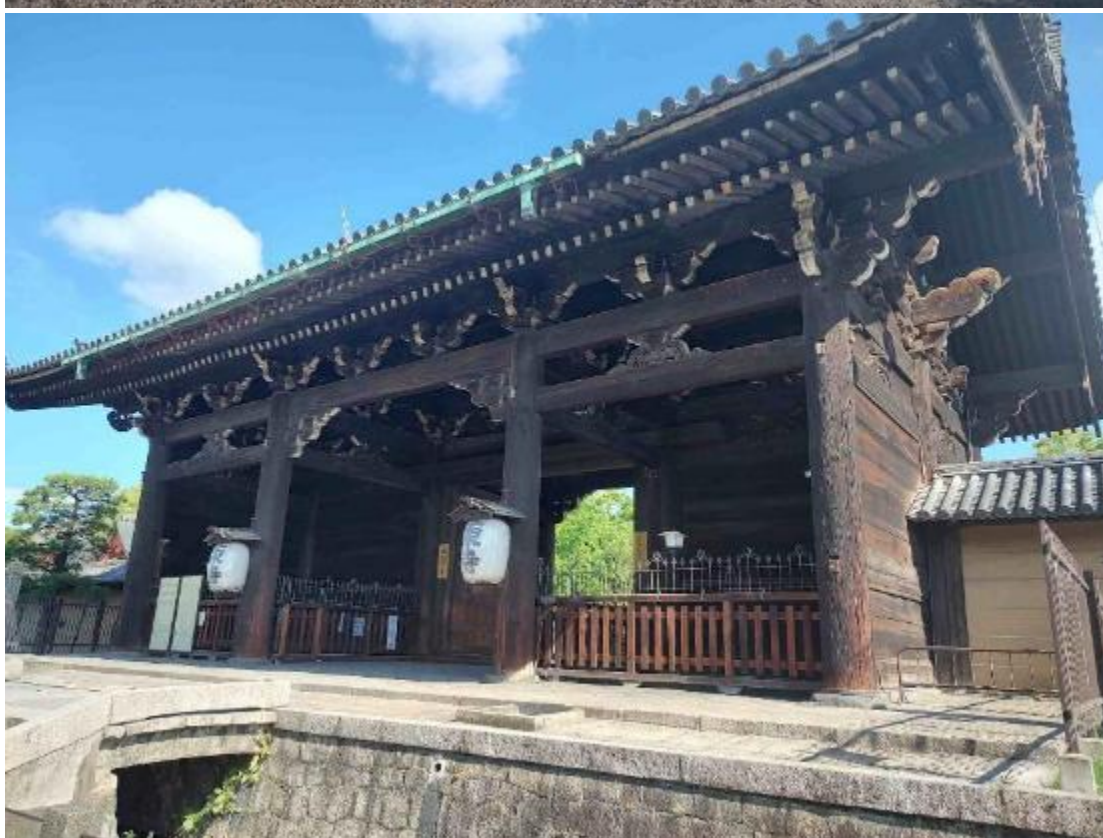
sentida por mim nas duas outras peças que assisti. Além de as máscaras nas outras peças parecerem estar no tamanho certo, pude ver a animacidade da máscara no rosto dos atores, algo que eu ainda não tinha presenciado. Eu tinha visto a animacidade antes, mas não durante uma peça ou no rosto de um ator.

O segundo momento que achei impressionante foi do *Shite* da escola *Kanze* em sua dança e, depois, ao andar: quando se dirige à estrutura que tem uma mecha de cabelo, ele faz uma sinuosidade parecida com a de uma cobra. Ali, ele se transforma em um demônio semelhante a uma serpente.

Quase sempre, ao chegar no hotel depois de uma peça, eu ia para o espaço onde havia a máquina de chá e café. Naquele dia, um atendente estava repondo os copos e me viu com vários papéis de peças de Nô e dois livros sobre as peças em uma sacola. Enquanto pegava um copo de matcha com leite, ele perguntou onde eu tinha ido. Respondi que havia assistido a uma peça de Nô no teatro. Perguntei se ele conhecia, e ele disse que sim, mas nunca tinha assistido a uma. Ele mencionou ter assistido a Kabuki e, além disso, ter participado de uma disciplina prática e teórica sobre Kabuki na escola. Eu ia perguntar mais coisas, mas ele precisou ir para a recepção. Fiquei com a esperança de encontrá-lo novamente, mas nunca mais o vi.

Chegou o sábado. Tínhamos a última aula com o Udaka Tatsushige *Sensei* à tarde, e eu estava com algum dinheiro para comprar uma máscara do Nô, mesmo que fosse uma réplica velha ou uma réplica malfeita, ou até sem ser de madeira. Tenho algumas máscaras em casa, da *Commedia Dell'Arte*, clown, entre outras, e desejava ter uma do teatro Nô, mesmo que fosse “não oficial”. Conversei com meu colega Luca, que havia visto um homem vendendo máscaras no *Toji-in Temple*, um templo budista, e decidi ir até lá. Levava cerca de uma hora e meia do hotel até o templo. A vista do templo de longe é magnífica; a torre, ou pagode, de *Toji*, pode ser avistada assim que se chega da estação. Ao se aproximar, percebe-se que é um espaço enorme e muito bonito. Um grande fosso circunda todo o templo, e dois imponentes portões precisam ser atravessados para que o visitante entre.

Figuras 117 e 118: *Toji-in*, templo budista em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Caminhei por todo o templo à procura do vendedor de máscaras, perguntei para as pessoas que vendiam souvenirs, mas não tive a sorte de encontrá-lo. Na volta para a estação, um dos meus tênis simplesmente se desintegrou no meio da rua. Eu pensei: “O que eu faço?”. Não dava para continuar com o pé que havia desmanchado, era impossível andar, e se eu só jogasse fora o inutilizado, ficaria troncho andar com um pé de meia e outro pé com tênis. Avistei uma lixeira, algo incomum em Quioto, e me liberei dos dois. Pensei “Que situação ridícula, andar de meia!”, mas lembrei de ter visto algumas meias de corrida e comecei a andar de meia, como se fossem meias de corrida. Só que o calor era intenso, meus pés começaram a queimar, e imaginei que fazer o recital de domingo com as solas ardendo não seria nada agradável. Então, um pensamento raro me ocorreu: “Por que não trouxe meu chinelo na mochila?”. Recordei que havia uma loja de conveniência no caminho da estação e rezei para que tivessem algum chinelo. Já havia notado que essas lojas vendiam de tudo – camisetas, shorts, pijamas, gravatas, meias –, mas nunca tinha visto calçados. Cheguei à loja e dei de cara um chinelo emborrachado, exatamente do meu tamanho. Nem perguntei o preço, era a única salvação para meus pés. Voltei ao hotel, troquei o chinelo pela minha bota, e me hidratei. Eu não desistiria de comprar uma máscara para levar embora comigo. Tinha visto uma loja de antiguidades relativamente perto da estação *Sanjo*, e, para chegar até lá, eu precisava passar por umas vielas de casas muito antigas. A caminho da loja, passei por diversos restaurantes convidativos com aromas deliciosos.

Figura 119: Viela de casas bem antigas em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Pensei que, se tudo corresse bem, almoçaria em um daqueles restaurantes no caminho de volta. Cheguei à loja de antiguidades, mas estava fechada; não havia indicação de horário de funcionamento, e o Google afirmava que estaria aberta. Toquei a campainha, mas ninguém atendeu. Fui perguntar a um comerciante vizinho sobre o horário de abertura. Ele me disse que o dono da loja não tinha horário e era meio maluco. Ao sair da loja, vi um homem entrando apressadamente e voltei a tentar; toquei a campainha novamente, mas sem sucesso. Esperei um pouco em frente à loja, tentando decidir o que fazer. Eu tinha um plano B para o dinheiro reservado para a máscara, que era comprar algum livro de teatro tradicional japonês. Inclusive, me falaram de uma livraria *Maruzen* que ficava perto da estação *Sanjo*, onde eu estava, mas eu já havia caminhado bastante na direção oposta. Fui até a livraria a pé, o que levou uns quarenta minutos. Apesar do sol, atravessei o rio *Kamo* e entrei em vielas bem antigas; o trajeto era realmente bonito. Cheguei a uma rua movimentada de Quioto, repleta de lojas de grife. Na livraria *Maruzen*, não tinha tanto tempo para ficar olhando os livros, pois eu tinha aula. Então, perguntei a uma atendente onde ficava a seção de livros em inglês e se havia alguma prateleira dedicada ao teatro tradicional japonês. Não tinha, mesmo sem encontrar o que procurava, ainda

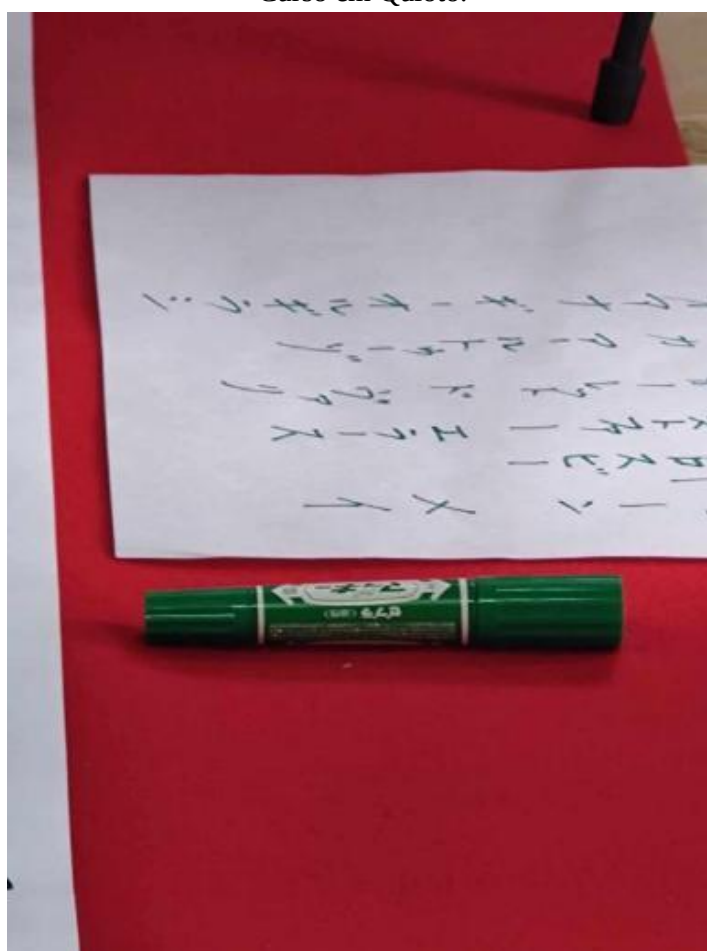
assim percorri as estantes rapidamente, na esperança de descobrir algum livro interessante ou, quem sabe, um exemplar perdido sobre Nô, Kabuki ou Bunraku. Alguns títulos me chamaram a atenção, mas minha prioridade era a máscara ou algum livro sobre os teatros, então os deixei de lado. Saí da loja desapontada. Caminhando em direção à estação de trem, lembrei que tinha visto uma barraca no santuário de *Yasaka*, onde um senhor vendia gravuras dos personagens de Nô e também uma máscara *Koomote*, feita de cerâmica, não de madeira. Decidi ir até lá, não era muito longe. No meio de caminho, olhei para o relógio e percebi que estava em cima da hora de pegar o metrô para a última aula. Tinha que pegar a estação na próxima rua, caso contrário, chegaria atrasada ou nem conseguiria chegar ao curso. Abandonei a ideia de ir ao santuário naquele dia. Lembrei-me então de que não havia almoçado e, antes de pegar o trem, cometi a “heresia” de entrar em um Starbucks, onde comi um lanche e tomei um frappuccino. Apesar da pressa, a vista para o rio *Kamo* era maravilhosa, e o ambiente ser refrigerado fazia toda a diferença para quem tinha caminhado mais de 5 quilômetros e ainda treinaria e caminharia mais alguns até retornar ao hotel à noite.

Quando cheguei na aula de Udaka Tatsushige *Sensei*, ele estava escrevendo, em japonês com pincel e tinta *nanquim*, o folder e o cartaz de modo artesanal, que depois seria fotocopiado e impresso para o domingo. Ele pediu que todos escrevêssemos os nossos nomes em uma folha e, em seguida, traduziu cada um para *katakana*. Alguns dos colegas, já com certa familiaridade com o Nô e com um nível intermediário de japonês, escreveram seus nomes diretamente em *katakana* para ele. O treino da tarde consistiu em simulações de como seria a apresentação de domingo. Ele nos ensinou a posicionar o leque no obi, a colocá-lo no chão e a forma correta de entrar para o coro. Também conversou sobre a importância do improviso, comparando a apresentação no palco com a vida, onde não se pode pausar ou retroceder um instante que saiu errado; portanto, a adaptação é essencial. Ele compartilhou que ele próprio já havia cometido erros e improvisado diversas vezes. Sua recomendação foi nunca demonstrar falhas na expressão facial, mantendo a postura e seguindo com a dança. Assim, no domingo, se algo não saísse como esperado, deveríamos improvisar. Ele assegurou que estaria ali, ao nosso lado, torcendo por nós, mesmo diante de eventuais erros.

Udaka Tatsushige *Sensei* fez uma pausa para hidratação e saiu. Ao retornar, trazia uma caixa de bombons de sorvete, semelhantes aos “minis Eskibon”, e chás gelados de jasmim e verde para todos. Nunca havia experimentado chá de jasmim antes, e confesso que foi um dos melhores que já saboreei. Ele retomou a conversa sobre a preparação, explicando que possuía um método de treinamento mais voltado à imaginação, um caminho distinto do de seu irmão, que seguia a mesma abordagem de seu pai: um treinamento focado na observação das técnicas

em detrimento da construção de subtextos. Contudo, ambos alcançavam o mesmo resultado na interpretação. Isso demonstrava que existiam diferentes trajetórias para se atingir o mesmo objetivo.

Figura 120: Nossos nomes escritos em *katakana* por Udaka Tatsushige Sensei no último dia de aula do Curso em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Foi dado um feedback individual para cada um. No meu caso, observou minha evolução, mas ressaltou que eu provavelmente não chegaria ao domingo com a dança totalmente memorizada e que, portanto, deveria improvisar se algo inesperado acontecesse. Eu já sabia de quase todos os meus desafios para o domingo. Sabia que a memória corporal da dança completa ainda não estava totalmente estabelecida e que havia trechos que me deixavam perdida. Eram movimentos que, devido à falta de tempo, eu não compreendia totalmente e não conseguia preencher com a imaginação necessária. A construção do subtexto requer tempo para internalização, principalmente em se tratando de uma dança. Havia partes que já eram orgânicas para mim, fluindo naturalmente dentro da personagem. Meu objetivo era integrar toda a dança dessa forma orgânica, porque, quando eu pensava muito, esquecia o movimento. Eu entendia

tudo racionalmente e conhecia toda a dança, mas quando eu botava em prática, era outra história. Eu sabia que erraria no dia do recital, mas todo o meu pensamento no sábado foi no sentido de errar o menos possível e ter um *timing* para improvisar. Nos meus anos como atriz, o improviso sempre foi um ponto forte, eu tinha o *timing* preciso, mas isso no contexto do “teatro ocidental”. Meus estudos teatrais não se iniciaram na dança; só fui estudar Pina Bausch e Rudolf Laban, entre outros, numa passagem pela licenciatura na UNB, depois na pós-graduação e no mestrado no Célia Helena. Consequentemente, nunca desenvolvi um domínio tão profundo da dança ou do teatro-dança quanto tenho do teatro. No entanto, percebi que no teatro Nô, você precisa ter o domínio dos dois, teatro e dança. Os colegas com maior desenvoltura na dança se destacavam na precisão dos movimentos, de forma até invejável, mas recebiam críticas dos mestres por serem excessivamente perfeitos e não havia sentimentos. Nos ensaios, eu observava e ouvia a contagem ritmada: “um, dois, três, gira, um, dois, três, leque para a esquerda”, e assim continuavam. Tentei adotar essa abordagem precisa e fria, mas em qualquer treinamento, minha natureza sentimental e imaginativa sempre prevalece. Quando começava a contar, ou eu me perdia ou começava a imaginar e me perdia nos números. Exemplo, “um, dois, três, pega o leque, como se fosse um copão, e mergulha no saquê, sente o peso do saquê preenchendo o copão”. Depois disso, a contagem já tinha ido embora.

Outra questão era o meu condicionamento físico. Eu tinha consciência de que meu corpo não respondia como em anos anteriores, principalmente após o acidente na escada, em que trinquei meu pé e o tornozelo direito. A falta de repouso adequado deixou sequelas que dificultavam a postura *seiza* e um movimento específico com o dedão do pé direito. Eu fazia todos os movimentos perfeitamente nos treinos, mas chegava no hotel quase mancando; eu precisei encontrar um gel anti-inflamatório, pois, ao final do curso, eu não aguentava colocar o dedão do pé no chão. E por causa do meu pé, eu jogava toda a minha força nos músculos das minhas coxas, e fiquei feliz de saber que meus treinos antes de ir para Quioto deram certo, porque conseguia aliviar o peso do meu corpo nos dedões usando as coxas. Teve vezes que, no treino de *seiza*, a dor era enorme no pé direito, era quase paralisante, mas minha determinação em concluir o curso me fazia ignorá-la, convencendo-me de que era “suportável”. Eu me acostumei com dores quando fazia *iaijutsu* e *kenjutsu*, então era só voltar ao hotel mancando, passar o anti-inflamatório e dormir. Além disso, escolhi uma peça que exigia agachamentos repetidos e o uso constante dos dedões dos pés. Tinha plena consciência de que seria um desafio do início ao fim, tanto pelas questões técnicas quanto pelas minhas limitações físicas. Eu escolhi a peça que eu achava desafiadora em todos os quesitos, e, por mais dolorosa que ela fosse, a incerteza de quando teria outra oportunidade de treinar teatro Nô pesou na minha decisão.

Cultivo a convicção de que os momentos são singulares, e a possibilidade de nunca mais retornar àquele lugar ou reencontrar aquelas pessoas era real. Por isso, procuro vivenciar cada oportunidade com intensidade. E foi exatamente o que fiz durante o curso intensivo e em Quioto.

Quando voltei para o hotel, repassei alguns movimentos da peça, aqueles que eu tinha medo de esquecer, e acabei esquecendo no dia. Eu não gosto de ensaiar no dia anterior ou horas antes da minha apresentação, porque, na minha concepção, não adianta, já que o que você tinha que aprender, você aprendeu, e isso ainda atrapalha, porque pode surgir uma dúvida que você não tinha e mandar seu treinamento por água abaixo. Eu fiz os movimentos porque estava insegura, sabia que tinha me dado conta muito tarde que deveria treinar em outros lugares sem ser o local do curso. Fui muito ingênua em achar que iríamos treinar, treinar e treinar, além de projetar nos mestres e professor que eles seriam *workaholics* do Nô.

Todo mundo deveria estar às 9 horas no teatro Nô *Kongô*. Acordei bem cedo e tomei um banho tranquilo, tentando não pensar no recital. Ao terminar de me vestir e organizar a mochila, um alarme começou a soar no hotel. Eu pensei: “Meu Deus, terremoto! Justo no dia do meu recital!”. Corri para pegar a chave do meu quarto, documentos e celular. Sou uma pessoa muito calma e calculista, especialmente em situações de perigo e tensas, então nada me abala facilmente. Saí do quarto, assim como algumas pessoas do meu andar. Em inglês, todos perguntavam o que estava acontecendo, mas ninguém se distanciava dos seus quartos. Como estava bem próximo da origem do alarme, fui até ele e constatei que as instruções estavam todas em *kanji*. Perguntei a uma senhora do quarto em frente, com traços asiáticos, se ela sabia ler *kanji*. Ela confirmou e foi verificar o que estava escrito. Informou que era um alarme de incêndio. As pessoas procuraram algum indício de fogo no nosso andar, mas não encontraram nada e voltaram a dormir. Eu fiquei lá, em alerta, porque não tinha foco de incêndio “no nosso andar”, mas e se tivesse incêndio nos outros? Nossos quartos não dispunham de telefone; só tinha um do lado dos elevadores, tentei ligar para a recepção, mas não dava sinal. Os elevadores estavam bloqueados. O tempo passava, então retornei ao meu quarto, justamente quando minha mãe ligou para desejar boa sorte no recital. Ela percebeu algo incomum em minha voz. relatei o ocorrido, mas a tranquilizei, dizendo que resolveria tudo, e desliguei.

Fui para porta de emergência, tentei abrir, mas estava trancada. Nesse instante, a preocupação com o possível incêndio no hotel e com a minha chegada ao recital se intensificou. Voltei e fiz uma estimativa de que, dali mais ou menos uma hora, se eu não conseguisse sair, eu gravaria um vídeo mostrando a impossibilidade de sair do hotel e pedindo socorro para os meus colegas de curso. E marquei que, de quinze em quinze minutos, eu tentaria sair do meu

andar ou ver se alguém aparecia para dar alguma informação. Depois de uns 30 minutos, consegui chamar o elevador e fui direto para a recepção. Vários hóspedes questionavam e reclamavam com os recepcionistas. Deixei essas pessoas saírem para ir conversar com o recepcionista do Nepal, que era uma pessoa muito gentil. Perguntei o que tinha acontecido, e ele disse que houve um princípio de incêndio em um dos quartos, mas que já estava controlado. O incidente foi causado por um secador de cabelo que pegou fogo, e a fumaça acionou o alarme em todo o hotel. Indaguei também sobre as portas de emergência trancadas. Quando ele disse que não estavam, e eu disse “Como não?! Eu tentei abrir e não consegui”. Ele riu e contou que elas tinham uma trava de segurança. Em seguida, me levou até a porta, apertou um botão e abriu a trava, então a “destrancou” e abriu a porta. Eu pedi para fazer o que ele tinha ensinado, e realmente ela abriu. Ele me disse para aprender, porque todos os prédios do Japão são assim: têm esse botão e essa trava nas portas de emergências. E eu disse a ele que no Brasil não existia esse mecanismo. Eu subi, fui tranquilizar minha mãe e terminar de me arrumar. Fui para o teatro rindo. Por que precisava começar o domingo com tanta emoção? No caminho pelo parque, um cachorro veio me dar um oi; acho que foi o cheiro dos meus cachorros na minha roupa. Ele pedia carinho e rolava do meu lado. O senhor que era dono dele também foi muito simpático, mostrei a foto dos meus cachorros. Achei aquele momento bem relaxante e auspicioso.

Chegando lá, eu já sabia as regras – tirar os sapatos, colocar um chinelo marrom –, e fomos para a frente do teatro esperar o restante dos colegas, que estavam chegando. Lá, conheci uma aluna do Diego, ela era alemã e estava estudando na Universidade de Quioto, onde ele dá aula. No mesmo grupo para quem o Diego dava aula, estava um aluno japonês, também na recepção. Meus colegas de curso chegaram, e ficamos todos conversando e esperando para saber o que faríamos.

Figura 121: Teatro *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Diego e Monique nos levaram para a parte de trás do teatro, que lembrava a coxia de um teatro ocidental, mas era toda de madeira. Tínhamos que colocar os *tabis* para entrar. Logo na entrada ficava a cozinha; depois, virando à esquerda, estavam nossos quartos de se trocar, sendo os femininos mais à direita. Dois quartos eram das mulheres, e os outros eram dos homens e *Senseis*. Nós três do curso ficamos com Monique e mais duas alunas italianas dela. Era como se fosse um quarto tradicional japonês, com uma mesa ao centro, um espelho e um guarda-roupa, além do chão revestido com *tatame*. Éramos cinco mulheres para Monique arrumar, já que não aprendemos a nos aprontar. Então, algumas senhoras da escola *Kongô* chegaram, e eu tive a sorte de uma delas me ajudar, ela era muito prática e eu também a ajudei. Coloquei o quimono com a ajuda dela, depois ela amarrou com uma fita. O próximo item era o *obi*, depois coloquei o *hakama* e ela me ajudou a amarrar.

Figura 122: Eu pronta para o recital no teatro *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Em minutos, eu estava pronta. Agradei a ela e fiquei esperando o pessoal se arrumar. Na mesinha de centro tinha chá gelado e uns docinhos, que eram *mochi*. Comi dois *mochi* e tomei chá. Era para ficarmos lá até a nossa vez.

Figuras 123 e 124: Docinhos e chá na coxia do teatro *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Os primeiros a se apresentar eram os alunos do Diego, depois, nós. Quando chegou a nossa vez, seguimos o esquema que tínhamos ensaiado. Na sala, antes de entrarmos, Udaka Tatsushige *Sensei* nos emprestou leques da escola *Kongô* para a apresentação. Percebi que não

eram tão usados, então a abertura não era tão fácil como a do meu leque; era mais difícil abrir aquele leque do *Kongô*. Lembrei-me de uma das minhas primeiras competições no *iaijutsu*: eu treinava com uma *iaito* pesada, que meu mestre me dava porque eu já estava num grau maior para usar uma *bokuto*, mas ainda não tinha a minha *iaito*. No torneio, utilizei minha *bokuto*, que era muito mais leve do que a *iaito* com a qual eu treinava. Quando estava competindo pelo primeiro lugar, a *bokuto* levemente bateu no chão, o que me desqualificou. Na sala, tinha uma televisão de tubo, onde víamos a apresentação dos atores, e tinha um membro da escola *Kongô* que abria e fechava a porta. No recital, nós não entramos no palco pela entrada do *Shite*, mas pela entrada do ajudante do *Shite*, do coro e dos músicos. Eu era a primeira, depois o Luca. Quando entrei no palco, não senti desespero nem alegria, como se estivesse anestesiada. Comecei a estrofe que eu tinha que cantar e fui bem. Eu não vi ninguém. Sabia que seria difícil abrir aquele leque, que não era meu e muito pouco usado. Foi o que aconteceu, mas nessa parte estava tudo certo. Até que fui para a frente e vi uma pessoa com uma expressão rígida, o que me desconcentrou, mas não me fez errar, então continuei. Até que errei um movimento que sempre errava e que não tinha subtexto. Pensei e improvisei, só que tem algo importante que nenhum mestre me disse, talvez por ser intrínseco ao treinamento deles: existe um *timing* para você pensar e improvisar; não dá para fazer isso em qualquer momento. Há um problema em improvisar ou pensar numa dança ou peça do Nô: você não é o senhor do seu tempo-ritmo como na maioria dos teatros. Quem é seu relógio, o senhor do seu tempo, é o coro, e quando você não o segue, perde o tempo-ritmo. Por isso, tão importante quanto aprender os movimentos é saber o tempo-ritmo do líder do coro. Você deve incorporar o *timing* dele no seu corpo-mente, porque dessa forma tudo o que fizer no palco vai parecer orgânico. Eu não sabia disso até errar e o coro seguir com o canto enquanto eu ainda improvisava. Daí pensei no que fazer ao mesmo tempo em que estava improvisando. Depois pensei de novo e percebi que já estava quase no fim do canto; desesperei-me improvisando e acabei minha dança troncha quando o coro terminou o canto. Não fiquei parada em nenhum momento, sempre improvisando, mas errei demais, sei disso, porque a dança não estava orgânica e eu não a havia apreendido de fato. Eu também tinha o improviso do teatro que aprendera no Brasil, e não o improviso do teatro Nô.

Figura 125: Minha apresentação no recital no teatro *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Figura 126: Eu, Lucas, Professor Diego, Udaka Tatsushige Sensei e Udaka Norishige Sensei no coro do teatro *Kongô* em Quioto.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Fui bem no coro, mas como só tínhamos ensaiado a saída uma vez, errei levemente. Fiquei muito decepcionada comigo, e talvez meu corpo tenha revelado isso no meu erro da

saída. Sei que fiz tudo o que eu tinha aprendido daquele curso, o que me deixou chateada comigo foi a ingenuidade e a incapacidade de entender que eu não aprenderia se não fosse fora do local de treinamento.

Depois de nós, alguns alunos dos mestres começaram a se apresentar em conjunto com outras apresentações dos membros da escola *Kongô*. Meus colegas e eu também fomos incluídos no almoço servido para os membros do teatro. Pegamos o *bentô* tradicional, com *gohan*, enguia grelhada (ou *unadon*), omelete (ou *tamagoyaki*) e algumas conservas cujo nome não sei, e, para beber, chá verde gelado.

Figuras 127 e 128: Meu *bentô* tradicional com chá gelado na coxia do teatro *Kongô* em Quioto.



Benkei, rezando para exorcizar Tomomori, feito por um segundo *Waki*. Ele escreveu tanto para nós do INI quanto nas suas redes sociais quais foram seus erros e sentimentos sobre a peça. Houve alguns minutos em que ele pensou em cena, e quando teve dúvidas, eu vi o leque dele tremer por alguns segundos. Eu sabia como era aquela sensação porque sentira o mesmo na minha vez. Talvez as pessoas não tenham visto ou achado que fazia parte da peça, mas como eu vira o ensaio, que não tinha o tremor no leque, isso me fez ter um *déjà-vu* do sentimento da minha apresentação. A dança, que seria uma luta com a *naginata*, foi bem preocupante, porque ele ficava a centímetros de cair, e o palco do teatro Nô é um pouco alto e ele poderia levar um tombo significativo. Cada vez que ele dançava, ficava mais próximo da beirada do palco. Quando li os escritos dele, percebi que a preocupação dele era para não atingir o coro com a *naginata*, que é uma arma longa, porque ele tinha perdido a percepção do tamanho da réplica da arma com o espaço por causa da máscara. A máscara não permite entender a espacialidade do palco, e ele tinha pouco domínio da *naginata*. Então, com a tensão que ele disse ter sentido ao ver o filho do *Iemoto* (o chefe da escola) no coro e toda a adrenalina que sentimos quando estamos no palco, ele cometeu alguns erros. No entanto, apesar desses “erros” que vi e outros que posso não ter visto, gostei mais da segunda parte, que achei mais potente do que a primeira. Foi como se ele fosse realmente o Tomomori, como se o ator, a máscara e a personagem fossem uma pessoa só.

Eu consegui ver a animacidade das máscaras na apresentação. E ele realizou um feito que eu não tinha conseguido naquele dia: improvisar no *timing* do coro. Sei que a peça tem momentos em que o *Shite* fica parado, sem dançar ou se movimentar. Era lógico que ele não havia treinado a peça apenas por duas semanas; ele treinava havia bastante tempo, além de pesquisar muito sobre *Funa Benkei*, criando subtextos e imaginações correspondentes à apresentação. Ele devia conhecer todo o canto e saber quais eram as partes importantes, e aquelas que não eram tão importantes, nas quais ele poderia improvisar. Ele sabia o tempo-ritmo do filho do *Iemoto*, que era o chefe do coro, além de conhecer os músicos e os outros atores. Apesar disso, ele poderia ter errado o *timing* da improvisação, mas não errou. Ele improvisou dentro da personagem, considerando o tempo-ritmo certo.

Depois de Diego, Monique apresentou sua dança, muito elegante. Outras senhoras, com o quimono da escola *Kongô*, apresentaram as suas danças. Dentro do teatro, tinha muitos professores europeus e algumas pessoas do círculo da pesquisa do teatro tradicional japonês. No Brasil, eu tinha feito uma disciplina com Chris Greiner sobre quimonos e, no meu seminário para a disciplina, falei sobre como são feitos e vestidos os quimonos do teatro Nô. Portanto, fui atrás de vídeos e textos da professora Monica Bethe. Chris Greiner já havia me apresentado os

três livros sobre teatro Nô que ela publicara, e eu os li todos. Quando eu estava sentada assistindo às apresentações, olhei para a minha esquerda e vi a professora Monica, só que não a reconheci de imediato. Fiquei pensando de onde conhecia aquela mulher. Tentava lembrar se era alguém do Brasil ou se era alguma amiga da Chris. Quando caiu a ficha, lembrei que era a professora Monica Bethe. Ao término do recital, ficamos um pouco na recepção, conversando com as pessoas que foram nos ver. E eu vi a professora e pensei: “Falo ou não falo com ela? Eis a questão!”. Pensei em ir falar com ela, poderia ser a última vez que eu a via. E eu fui, com a minha cara de pau, me apresentei com pesquisadora e doutoranda da Chris, agradei a ela por publicar aqueles livros sobre o Nô, que são superimportantes, e comentei brevemente sobre a pesquisa. Ela me agradeceu, perguntou se eu tinha feito INI porque era importante para minha pesquisa, e disse que aqueles livros eram bem antigos e que ela estava lançando um livro mais atual com o Diego, o qual eu deveria ler. E me desejou boa sorte na minha pesquisa. Ela foi bem simpática e atenciosa comigo. Quando saí do teatro, ela estava conversando com Rebecca Teele Ogamo Sensei.

Saí do teatro com duas missões: comprar um presente para minha mãe e ver se conseguia achar o homem que vendia máscaras no Santuário de *Yasaka* no bairro de *Gion*. Já estava ficando tarde, por volta das 5 horas da tarde, e começou a ventar, dando a impressão de que ia chover. Cheguei ao bairro e fui logo comprar o presente da minha mãe. Depois, fui direto para o santuário, só que, chegando lá, o senhor da barraca já estava com tudo embalado para ir embora. Ainda pedi para ele, mas tudo já estava dentro do carro. Perguntei se ele estaria ali no outro dia, e ele disse que sim. Inconformada, fui andar pelos arredores do santuário. Achei uma loja que vendia umas máscaras de madeira, mas eram mal-acabadas e não tinham nada a ver com teatro Nô.

Quando saí dessa loja, começou o temporal. Os temporais em Quioto são bem parecidos com os da Amazônia, são intensos e rápidos. Eu já estava fora da loja e só tive tempo de ir para uma rua de comércio de *Gion* que tinha uns toldos para proteger do sol e de chuvas menos intensas. O dilúvio começou, com raios que estalavam pela rua onde eu estava; o vento forte começava a molhar as pessoas, inclusive eu. Esperei algum tempo nesse local, porque os relâmpagos estavam muito perigosos e eu também achava que acabaria logo. A chuva parecia não ter fim e começou a alagar as ruas e calçadas. Pensei em pegar um táxi, mas eu estava guardando dinheiro para a máscara e para sair naquela noite, pois teria um encontro entre o pessoal do INI e os mestres. Eu “peguei uma carona” com um monte de gente para avançar para outra calçada em que o toldo parecia ser melhor. As horas foram passando, mas a chuva não, e havia muitos relâmpagos; eu estava cada vez mais molhada e o pessoal mandando mensagens

sobre o encontro. Teve uma hora que não aguentei e fui atravessar uma rua para avançar para outra calçada, porque a chuva simplesmente tinha aumentado. Quando cheguei à outra calçada e me vi no reflexo da loja, parecia que eu tinha entrado de roupa, mochila e bota em uma piscina e mergulhado.

Segui andando até achar uma lojinha que vendia guarda-chuvas. Eu ainda achava que minha mochila tinha aguentado toda a chuva. Cheguei à estação *Gion* junto a um monte de gente molhada, meio molhada e precavida com guarda-chuva pingando. Quando cheguei ao quarto do hotel, estava tudo encharcado: eu, meus documentos, dinheiro, presente, roupas e leque. Eu ia pegar o avião para o Brasil em um dia, então não dava para colocar roupa molhada na mala. Precisava secar os documentos, o dinheiro e além do presente. Não consegui ir a lugar nenhum naquele dia. No outro dia, o homem não apareceu. E desisti de comprar uma máscara do Nô, pelo menos dessa vez. O dinheiro que eu havia guardado e não utilizado, tanto no encontro com os mestres quanto para a máscara, eu gastei no aeroporto internacional de Kansai em Osaka: almoço-jantar no aeroporto e guloseimas que comprei em Osaka e Dubai.

Cheguei ao aeroporto muito cedo, tinha umas quatro horas até o início do check-in do meu voo. Então, fui procurar um hotel ou um lugar confortável para passar o tempo. Encontrei um hotel cápsula e na hora lembrei da Chris, que tinha comentado sobre a claustrofobia que sentiu nesse tipo de lugar. Realmente, o quarto é claustrofóbico, mas o preço era convidativo e eu queria muito colocar as pernas para o alto, e relaxar a coluna. Fiquei surpresa com o tamanho do quarto, que só tinha a cama. A televisão ficava num suporte no alto (é preciso usar fones de ouvido, não se pode fazer barulho), e ao lado havia uma microestrutura para colocar o celular ou algo bem pequeno. O banheiro não era privativo, mas havia um espaço de banho japonês. Fiquei lá por umas quatro horas. Não consegui dormir, fiquei na internet e tentei assistir a uma série com bonecos bem parecidos com as marionetes do Bunraku, sobre uma batalha que aconteceu alguns anos atrás no Japão. A série era em japonês, então era bem difícil de entender.

Figura 129: Hotel cápsula no aeroporto internacional de Kansai em Osaka.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Quando deu o horário de check-out, fui procurar um lugar para almoçar-jantar. Achei um local que servia *soba* e fui comer lá. Além do *soba* com carne, tinha chá de *soba* e pedi o *edamame*, que é soja cozida com sal. O *soba* e o chá de *soba* eu nunca tinha experimentado, mas o *edamame* eu já conhecia, e adoro. Minha última refeição no Japão foi bem saborosa.

Figuras 130 e 131: Meu almoço-jantar, que foi *soba* com carne, e tinha chá de *soba*. Também pedi o *edamame* em um dos restaurantes no aeroporto internacional de Kansai em Osaka.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

No avião de volta para o Brasil, assisti ao filme *Dias Perfeitos*, de Wim Wenders. Eu já tinha assistido a algumas partes, mas tive outra interpretação do filme ao reassistir. Desde o princípio, não concordei com a visão de que o filme retratava um ideal japonês de vida simples, limpa e sem ambição, como algumas pessoas interpretaram. No entanto, não tinha percebido a importância dos sons no filme e no ambiente, porque antes de ir para o Japão, eu desconhecia

essas nuances. Como caminhei muito por Quioto, sem querer passei por bairros bem parecidos com o do filme. Eu atravessava ruas que tinham a mesma sonoridade do filme, porque ao atravessar uma rua em Quioto, percebe-se que, ao abrir o sinal para o pedestre, o som é estridente, mas em um ritmo normal. Só que, quando está chegando a hora de fechar, o sinal para o pedestre emite uma sonoridade que te faz correr. Ao ver o filme, era como se eu retornasse às ruas de Quioto, lembrando-me dos cheiros, do som das cigarras, dos carros, das bicicletas, de todo aquele ambiente. Foi uma experiência bem real para mim, apesar de estar dentro de um avião a sei lá quantos metros de distância de Quioto. A máquina de bebida, que tinha em quase todo canto de Quioto... quantas vezes eu estava morrendo de sede e com muito calor, então parava em uma delas, pegava um saquinho de moedas e comprava uma água ou bebida isotônica. Só fiquei chateada por não ter experimentado a marca de café que o personagem tomava.

Foi nessa nostalgia que voltei para o Brasil. Por mais que eu corresse e não parasse um minuto sequer, tentando absorver tudo e todos em Quioto, não consegui ver tudo e conhecer a todos que eu queria. O tempo foi meu maior algoz nessa jornada da tese, e eu me sentia como aqueles personagens pelos quais ficamos aflitos, porque correm tanto que, no final, o tempo acaba e a pessoa tem que voltar. Voltei para São Paulo como se o sonho não tivesse acabado, em um estado de letargia do *jet lag*, que eu confundia com um misto de sentimentos que me deixaram em suspensão, em um estado onírico, como se tudo aquilo não tivesse terminado. Depois veio o vazio. Foi uma experiência tão forte e tão rápida que me deixou um pouco confusa.

Penso que isso aconteceu porque eu realmente me deixei contaminar por tudo e por todos que estavam ao meu redor. As memórias de Quioto ainda estão bem frescas na minha mente, e algumas fichas começaram a cair, enquanto outras vão cair aos poucos. No entanto, a vida cotidiana me trouxe de volta ao normal, e estou aqui, terminando de escrever estas considerações finais, com vários livros e textos de Nô, Kabuki e Bunraku espalhados na minha escrivaninha, além dos meus dois cachorros dormindo aos meus pés.

REFERÊNCIAS

ABENSOUR, Gerard. **Vsevolod Meyerhold ou A Invenção da Encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AKIRA Shigeyama. **Deep Dive Japan**, 2019. Disponível em: <https://deep-dive.jp/en/t/108128/keyword/8460/amp>. Acesso em: 04 jul. 2023.

ALADYSHKIN, I. V.; BOCHAROV, A. A. **Политехник, ставший актером: из биографии В.И. Инкижинова (1895—1973)**. Ученые записки Новгородского государственного университета, **Novgorod**, v. 6, n. 45, 2022. DOI: 10.34680/2411-7951.2022.6(45).628-633.

ALBERTI, Carmelo; PIIZZI, Paola. **Museu internacional da Máscara: A arte mágica de Amleto e Donato Sartori**. Tradução de Maria de Lourdes Rabetti. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

ARRIGHI, Gillian A. **The Neutral Mask: its position in Western actor training, and its application to the creative processes of the actor**. Dissertação (Mestrado) - University of Newcastle, Austrália, 2003.

BARAD, Karen. **Meeting the universe halfway**. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2007.

BRANDON, James R.; MALM, William P.; SHIVELY, Donald H. **Studies in Kabuki: Its Acting, Music and Historical Context**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1978.

BRAUN, Edward. **Meyerhold: A Revolution in Theatre**. United Kingdom: Methuen Drama, 1988.

BRAZELL, Karen. **Traditional Japanese Theater: An Anthology of play**. New York: Columbia University Press, 1998.

BETHE, Monica. **The Use of Costumes in Nō Drama**. Art Institute of Chicago Museum Studies, v. 18, n. 1. Five Centuries of Japanese Kimono: On This Sleeve of Fondest Dreams, 1992.

BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. The practice of noh theatre. In: SCHECHNER, R.; APPEL, W. (Ed.). **By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual**. Cambridge: Cambridge University Press; 1990.

BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. **Dance in the Noh Theater**, volume 1: Dance Analysis. Cornell University East Asia Program, 1982a.

BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. **Dance in the Noh Theater**, volume 2: Play and Scores. Cornell University East Asia Program, 1982b.

BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. **Dance in the Noh Theater**, volume 3: Dance Patterns. Cornell University East Asia Program, 1982c.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BROWN, Delmer M. **The Cambridge History of Japan**, Volume 1: Ancient Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUTI, F. **The trained experience**: A study on the relationship between meditation practices and the actor's system of knowledge. 2016. Disponível em: <https://pure.uva.nl/ws/files/2750111/179199_03.pdf> Acesso em: 21 jul. 2023.

CARBALLIDO, Emilio. **Entrevista con Seki Sano**. Collections Tramoya. Universidad Veracruzana, 1976. Disponível em: <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2421/19763P8.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

CARBONARI, Marília. **A Biomecânica de Meyerhold como Recurso Artístico-Pedagógico de Treinamento e Criação Corporal do Ator**. UNICENTRO, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/863>>. Acesso em: 21 jul. 2023.

CARPOCA, Alessia. Unmasking Noh Theatre. **Theatre Design & Technology**, n. 3, 2024. Disponível em: <https://www.nxtbook.com/nxtbooks/hickmanbrady/tdt_2024fall/index.php?startid=1#/p/Cover2>. Acesso em: 20 dez. 2024.

CASTRO, Rita de Cassia de Almeida. **Ser em Cena. Flor ao Vento. Etnografia de olhares híbridos**. Brasília: Editora da UNB, 2012.

CAVALIÈRE, Arlete; VÁSSINA, Elena (Orgs.). **Teatro russo**: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CAVALIÈRE, Arlete Orlando. Meyerhold e a Biomecânica: uma poética do corpo. **Literatura e Sociedade**, v. 2, n. 2, p. 119-125, 1997. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/l/article/view/13885/15703>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

COLDIRON, Margaret. Foreign female interventions in traditional Asian arts: Rebecca Teele and Cristina Formaggia. In: MADHAVAN, Arya. (Ed). **Women in asian performance**: Aesthetics and politics. London: Routledge, 2017, p. 124-141.

CUCUEL, Madeleine. **Seki Sano y el teatro de México**: los primeros años 1939-1948. Collections Tramoya. Universidad Veracruzana, 1994. Disponível em: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4144>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas** – As origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das letras, 2018

DO VALLE, Scarlett S. Do prestígio à invisibilidade: a trajetória histórica das atrizes do teatro Nô. In: GREINER, Christine; RAQUEL, Fernanda (Orgs.). **Transcrições entre Japão e Ocidente**: Ativismos, redes de afeto e processos de criação. São Paulo: Annablume, 2024.

DO VALLE, Scarlett S. **As lentes do teatro japonês no olhar cinematográfico de Ariane**. In: *Ciência Brasileira: Múltiplos Olhares*. Recife: Even3, 2023. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/ebook/cb-corpo-arte-educacao-criacao-1/598938-AS-LENTES-DO-TEATRO-JAPONES-NO-OLHAR-CINEMATOGRAFICO-DE-ARIANE>>. Acesso em: 04 jul. 2023.

DO VALLE, Scarlett S; GREINER, Christine. A obra de Seki Sano como ativadora da cena artística mexicana. **Revista Ephemera**. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/5433>>. Acesso: 27 dez. 2022.

DO VALLE, Scarlett S. No Caminho do Aprendizado (Dō) para um Corpo-Marionete sem Fronteiras. **Revista Móin-Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Udesc, Florianópolis, v. 1, n. 26. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/21671>>. Acesso: 27 dez. 2022.

DO VALLE, Scarlett. El “Cuerpo-marioneta” en el teatro japonés. **Revista Kaylla**. PUCP, n. 1, 2022b. Disponível em: <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/article/view/25287/24527>>. Acesso: 27 dez. 2022.

DO VALLE, Scarlett S. **No caminho do Bushido encontrei Hana sakura**. Memorial de Processo do Mestrado apresentado ao Programa de Mestrado em Artes da Cena, da Escola Superior de Artes Célia Helena. São Paulo, 2019.

DUUS, Peter. **The Cambridge History of Japan**, Volume 6: The Twentieth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

ECKERSALL, Peter; GREHAN, Helena; SCHEER, Edward. **New Media Dramaturgy Performance, Media and New-Materialism**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

EISENSTEIN, Sergei M. **Yo Memorias inmorales 2**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1992.

FERAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora do SESC/SP, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2003.

FONTES, Érica Rodrigues; SALZ, Jonah. Performing Anglophone Literature Worldwide Interview with Jonah Salz. **Ilha do Desterro**, v. 74, n. 1, p. 741-754, jan. 2021.

FUJITA, Takanori; JAROSLAW Kapuściński; FRANÇOIS, Rose. **Noh as Intermedia**. 2019. Disponível em: <<https://noh.stanford.edu/>>. Acesso em: 25 jan. 2025.

GHAFFARI, Morteza; HEKMAT, Farshad Fereshteh. Investigating The Impact of Zen Buddhism on Theory and Practice of Japanese Noh Theater. **JACO**, v. 7, n. 25, 2019. Disponível em: <https://www.jaco-sj.com/?_action=article&kw=241127&_kw=%DB%8C%D9%88%D9%88%DA%AF%D9%86&lang=en>. Acesso em: 12 jul. 2023.

GIROUX, Sakae M; SUZUKI, Tae. **Zeami**: Cena e Pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 2018.

GIROUX, Sakae M; SUZUKI, Tae. **Bunraku**: Um Teatro de Bonecos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GORCHAKOV, Nikolai. **The Theater in Soviet Russia**. Tradução de Edgar Lehrman. New York: Columbia University Press, 1958.

GORDON, Mel. Meyerhold's Biomechanics. **The Drama Review**, v. 18, n. 3, Criticism Issue, 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1144927>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

GREINER, Christine. **Corpos Crip** – Instaurar estranhezas para existir. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

GREINER, Christine. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108963/christine-greiner>>. Acesso em: 29 dez. 2022.

GREINER, Christine. Fabulações do Japão tradicional nas artes contemporâneas. **Estudos Japoneses**, 2021a. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/198477>>. Acesso em: 27 dez. 2022.

GREINER, Christine. Fabulações da dor. **Dramaturgias**. Revista do Laboratório de Dramaturgias (LADI-UNB), v. 17, 2021b.

GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

GREINER, Christine. **Japanese Bug** – microativism beyond borders. Site do Centro de Estudos Orientais da PUC-SP. Disponível em: <<https://www.japanesebug.com.br/>>. Acesso: 26 dez. 2022.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão** – e suas diásporas cognitivas. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

GREINER, Christine. Uma breve reflexão acerca do Lume e seu Japão imaginado. **Revista Sala Preta**, 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57272/60254>>. Acesso: 27 dez. 2022.

GREINER, Christine. **O Corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. **O teatro nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume, 2000.

GUNJI, Masakatsu. **Kabuki**. Tradução de John Bester. Tokyo: Kondansha International, 1985.

HALL, John W.; MCCLAIN, James L. **The Cambridge History of Japan**, Volume 4: Early Modern Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

IEZZI, Julie A. Jonah Isaac Salz. **Asian Theatre Journal**, v. 40, n. 1, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1353/atj.2023.0002>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

JANSEN, Marius B. **The Cambridge History of Japan**, Volume 5: The Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

KANO, Akako. **Acting like a woman in modern Japan: Theater, Gender and Nationalism**. New York: Palgrave, 2001.

KATZ, Helena. Corpar - porque corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena. **Coisas vivas: fluxos que informam**. São Paulo: ECA-USP, 2021.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Arte & Cognição**. Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

KUNIO, Komparu. **The Noh Theater** – Principles and Perspectives. New York/Tokyo/Kyoto: Weatherhill/Tankosha, 1983.

KUSANO, Darci. **Teatro tradicional japonês**. São Paulo: Fundação Japão, 2013. Disponível em: <https://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf>. Acesso em: 11 out. 2022.

KUSANO, Darci. Bunraku, Teatro do futuro. No centenário da Imigração Japonesa no Brasil (1908-2008). **Revista MÓIN-MÓIN**, n. 5, 2008. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701052008069>>. Acesso em: 15 out. 2018.

KUSANO, Darci. **Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

KUSANO, Darci. **O que é teatro nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KYOTO ART CENTER. **Traditional Theater Training 2025 Call for Applications** **トラディショナル・シアター・トレーニング (T.T.T.)**. Disponível em: <<https://www.kac.or.jp/en/events/20250204/>>. Acesso em: 01 abr. 2025.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora do SENAC/SP, 2010.

LEITER, Samuel L. **Historical dictionary of Japanese traditional theatre**. New York: Scarecrow Press, Inc., 2006.

LEITER, Samuel L. **A Kabuki Reader: history and performance**. New York: An east gate Book, 2002.

MADHAVAN, Arya. (Ed.). **Women in asian performance: Aesthetics and politics**. London: Routledge, 2017.

MATSUDA, Juliana Miyuki. **As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine: conceituação, modelagem e construção**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP, São Paulo, 2016.

MCCULLOUGH, Christopher. Ensino e política da teatralidade: estudo de caso sobre Meyerhold. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, 2003.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

МЕЙЕРХОЛЬД. **К истории творческого метода: Публикации. Статьи**. СПб.: КультИнформПресс, 1998. n.p. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Mejerhold_Vsevolod_Emilievich.htm>. Acesso em: 4 nov. 2024

МЕЙЕРХОЛЬД, В. Э. **Переписка: 1896 – 1939**. Compilado por В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. n.p. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Mejerhold_Vsevolod_Emilievich.htm>. Acesso em: 11 nov. 2024.

МЕЙЕРХОЛЬД, В. Э. **Статьи, письма, речи, беседы**. Organização de А. В. Февральского. Em 2 partes. М.: Искусство, 1968. Ч. 2., n.p., 1917-1939. Disponível em: <http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Mejerhold_Vsevolod_Emilievich.htm>. Acesso em: 4 nov. 2024.

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente: entrevistas com Fabienne Pascaud**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MORINAGA, Maki Isaka. **Secrecy in Japanese Arts: “Secret transmission” as a mode of knowledge**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

NEEDHAM, Joseph. **Science and Civilization in China: Vol.1**. Cambridge University Press, 1986a.

NEEDHAM, Joseph. **Science and Civilization in China: Vol.2**. Cambridge University Press, 1986b.

NOË, Alva. **Strange Tools: Art and Human Nature**. New York: Tantor Media, Inc; Unabridged edition, 2015.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Via Lettera, 2012.

OLMOS, Aline de Almeida. **O oriente imaginado no Théâtre du Soleil: um estudo sobre o espetáculo Tambours sur la digue**. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, 2015.

ORTOLANI, Benito. **The japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism**. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

PARENTE, Jose Oliveira. **Preparação corporal do ator para o teatro de animação**: uma experiência. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), USP, São Paulo, 2007.

PASCETTA, Nikole Lauren. **Embodying English Language**: Jacques Lecoq and the Neutral Mask. Tese (Doutorado) – Faculty of Education, York University, Toronto, Canada, 2015.

PELLECCHIA, Diego; TEELE OGAMO, Rebecca. On Ataka: Interview with Udaka Michishige and Sugi Ichikazu, **Mime Journal**: v. 27, 2021. Disponível em: <<https://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol27/iss1/8/>>. Acesso em: 11 out. 2022.

PELLECCHIA, Diego; TEELE OGAMO, Rebecca. On Mochizuki: Interview With Mikata Shizuka and Udaka Tatsushige. **Mime Journal**, v. 27. Disponível em: <<https://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol27/iss1/9>>. Acesso em: 11 out. 2022.

PELLECCHIA, Diego. **Aesthetics and Ethics in the Reception of Noh Theatre in the West**. Tese (Doutorado) – Royal Holloway, University of London, 2011. Disponível em: <[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-international-noh-institute-of-milan-transmission-of-ethics-and-ethics-of-transmission-in-a-transcultural-context\(c7116404-900e-42e6-bcc6-4e87d20a2273\)](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-international-noh-institute-of-milan-transmission-of-ethics-and-ethics-of-transmission-in-a-transcultural-context(c7116404-900e-42e6-bcc6-4e87d20a2273))>. Acesso em: 11 out. 2022.

PELLECCHIA, Diego. Noh Creativity? The Role of Amateurs in Japanese Noh Theatre. **Contemporary Theatre Review**, v. 27, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2016.1262848>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

PICCON-VALLIN, Béatrice. **Meierhold**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICCON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold e as marionetes. **Revista MÓIN-MÓIN – Revista de estudos sobre teatro de formas animadas**, v. 2, n. 4, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034702042007125/8059>>. Acesso em: 15 out. 2018.

PICCON-VALLIN, Béatrice. **O Théâtre du Soleil**: os primeiros cinquenta anos. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC/SP, 2017.

PINNINGTON, Noel J. **A New History of Medieval Japanese Theatre**: Noh and Kyôgen from 1300–1600. London: Palgrave Macmillan, 2019a.

PINNINGTON, Noel J. Locating Zeami Motokiyo in the History of Noh. In: SEIGNEURIE, Ken (Ed.). **A Companion to World Literature**. 2019b. Disponível em: <<https://doi.org/10.1002/9781118635193.ctwl0139>>. Acesso em: 23 out. 2024.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações**: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011.

PRONKO, Leonard C. **Teatro, Leste & Oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PULVERS, Solrun Hoaas. **The noh mask and the mask making tradition**. Dissertação (Mestrado em Artes - Estudos asiáticos) – Australian National University, 1978.

RATH, C. Eric. Challenging the old men: A brief history of women in Noh theater. **Women & Performance: a journal of feminist theory**, 2001. DOI: 10.1080/07407700108571354.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALZ, Jonah. **Curriculum Vitae**. Disponível em: <<https://ryukoku.academia.edu/JonahSalz/CurriculumVitae>>. Acesso em: 05 jul. 2023.

SALZ, Jonah. **A History of Japanese Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

SALZ, Jonah. **TTT@30 Anniversary Booklet**, Kyoto Art Center. Traditional Theatre Training@30, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/62439078/TTT_30_anniversary_booklet_Kyoto_Art_Center>. Acesso em: 06 ago. 2022.

SALZ, Jonah. Intercultural Pioneers: Otojiro Kawakami and Sada Yacco. **The journal of intercultural studies**, n. 20, Kansai University of Foreign Studies Publication, 1993.

SANTOS, Maria Thaís Lima. **Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SCHEFFLER, Ismael. A máscara neutra e Jacques Lecoq: Considerações históricas, plásticas e pedagógicas. **Revista Urdimento**, v. 2, n. 32, set. 2018.

SCHOLZ-CIONCA, Stanca. Japanese Shows for Western Markets: Loie Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900-08). **Journal of Global Theatre History**, 2016. DOI:10.5282/gthj/2016-1p46-61.

SCHOLZ-CIONCA, Stanca; BALME, Christopher (Ed.). **Nô Theatre Transversal**. IUDICIUM Verlag GmbH, 2008.

SENDA, Yasuko. **Bunraku – intangible cultural heritage**. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/download/12192/7760>>. Acesso em: 08 jul. 2023.

SHIODA, Cecília Kimie Jo; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (Org.). **Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

SHIVELY, Donald H.; MCCULLOUGH, William H. **The Cambridge History of Japan, Volume 2: Heian Japan**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SHOCHIKU. **Kabuki**. Disponível em: <<https://www.shochiku.co.jp/global/en/kabuki/>>. Acesso em: 08 jul. 2023.

SUZUKI, Eico. **Nô – Teatro clássico japonês**. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

SUZUKI, Eico. **Nô – Teatro clássico japonês - 2**. São Paulo: Editora do Escritor, 1993.

SUZUKI, Eico. **Nô – Teatro clássico japonês - 3**. São Paulo: Editora do Escritor, 1995.

TANAKA, Michiko. Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America. **Latin American Theatre Review**, 1994. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1018>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

TANAKA, Michiko. **Seki Sano y el teatro tradicional japonés**. Encuentros En Cadena: Las Artes Escénicas En Asia, África y América Latina. El Colegio de Mexico, 1998. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnqgv.1>>. Acesso em: 16 mar. 2022a.

TANAKA, Michiko; MILLÁN, Jovita. **Seki Sano 1905-1966** (Serie Una vida en el teatro; 10), CNCA / INBA-CITRU, México, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/35024165/LIBRO_SEKI_SANO_REPOSITORIO_DE_INVESTIGACION_CITRU>. Acesso em: 31 mar. 2022.

TEELE OGAMO, Rebecca. **From Kyoto. [mensagem eletrônica]**. Destinatário: Scarlett Siqueira Do Valle. Kyoto: 25 set. 2024, n.p.

TEELE OGAMO, Rebecca. Mochizuki. **Mime Journal**, v. 27, 2021. Disponível em: <<https://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol27/iss1/11>>. Acesso em: 11 out. 2022.

TEELE OGAMO, Rebecca. Noh: A mirror of the Spirit. **Japanese Mind**, nov./dez. 2005. Disponível em: <https://www.jef.or.jp/journal/pdf/J.Mind_0511.pdf>. Acesso em: 11 out. 2022.

TEELE OGAMO, Rebecca. **Tomoe**. Disponível em: <https://themagdalenaproject.org/sites/default/files/OP8_RebeccaTeele.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023.

TEELE OGAMO, Rebecca. **純逆の旅**. Kyoto: 国際能楽研究会, 1997. n.p.

TEELE OGAMO, Rebecca (Ed.). **Nô/Kyogen Masks in Performance**. **Mime Journal**, v. 10. Claremont, CA: Pomona College. 1984.

THE INTERNATIONAL Noh Institute. 国際能楽研究会. Disponível em: <<https://internationalnohinstitute.com/>>. Acesso em: 25 jan. 2025.

TIAN, Min. Authenticity and Usability, or “Welding the Unweldable”: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre. **Asian Theatre Journal**, v. 33, n. 2, fall, 2016.

TORIZ PROENZA, Martha. La crítica social en el arte teatral de Seki Sano. **Revista Casa del tiempo**. Universidad Autónoma Metropolitana de México, v. II, jul./ago. 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/5999556/La_cr%C3%ADtica_social_en_el_arte_teatral_de_Seki_Sano>. Acesso em: 16 mar. 2022.

TOSHI Tanaka. **Jardim dos Ventos**, 2023. Disponível em: <<https://www.jardimdosventos.art/toshi>>. Acesso em: 08 jul. 2023.

ТУЧИНСКАЯ, А. **Мейерхольд и «Театр сильных ощущений»**. Вестник славянских культур, v. 50, 2018.

UDAKA, Michishige; TEELE OGAMO, Rebecca. Behind the mask. **Kyoto Journal**, 2020. Disponível em: <<https://www.kyotojournal.org/explore-the-journal-category/our-Kyoto/>>. Acesso em: 11 out. 2022.

UDAKA, Michishige. **The secrets of noh masks**. New York: Kodansha, 2018.

YAMAMURA, Kozo. **The Cambridge History of Japan**, Volume 3: Medieval Japan. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

YONEYAMA, Shoko. **Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan**. Oxfordshire: Routledge, 2018.