

A OBRA DE SEKI SANO COMO ATIVADORA DA CENA ARTÍSTICA MEXICANA

Scarlett Siqueira do Valle¹

<https://orcid.org/0000-0002-2193-6591>

Christine Greiner²

<http://orcid.org/0000-0002-6778-516X>

Resumo:

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre o impacto da obra do diretor teatral japonês Seki Sano na cena mexicana. Sano é considerado o pai do teatro mexicano e foi fundador do Teatro de Artes, onde desenvolveu uma nova pedagogia teatral. O artigo contextualiza a sua obra, aborda a sua formação no Japão e na Rússia com foco nas suas conexões com artistas como Meyerhold e Stanislavski, entre outros. A questão principal diz respeito às singularidades contextuais e às transculturalidades no teatro, uma vez que não se trata apenas da aplicação de técnicas teatrais específicas, mas sobretudo, da emergência de algumas questões que fazem pensar a cena teatral e seus aspectos pedagógicos, tanto no Japão como no contexto latino-americano.

Palavras-Chave: Seki Sano. Meyerhold. Teatro mexicano

THE WORK OF SEKI SANO AS ACTIVATOR OF THE MEXICAN ARTISTIC SCENE

Abstract:

This article aims to discuss the impact of Japanese theater director Seki Sano's work on the Mexican scene. Sano is considered the father of Mexican theater and was the founder of the Teatro de Artes, where he developed a new theatrical pedagogy. The article contextualizes his work, addresses his background in Japan and Russia, and the connections with other artists such as Meyerhold and Stanislavski, among others. The main question concerns contextual singularities and transculturalities in theater, since it is not only about the application of specific theatrical techniques, but, above all, the emergence of some issues that make us think about the theatrical scene and pedagogical aspects, in Japan and in the Latin American context.

Keywords: Seki Sano. Meyerhold. Mexican theater.

¹ **Scarlett Siqueira do Valle** é doutoranda em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Artes da Cena na ESCH-SP. Pós-graduação em Direção Teatral pela mesma instituição. Bolsista CAPES. E-mail: scarlettdoalle@gmail.com.

² **Christine Greiner** é professora livre-docente do Departamento de Artes da PUC-SP. E-mail: cgreiner@pucsp.br.



1. A imigração japonesa no México: Uma breve introdução.

A imigração japonesa começou na Era Meiji (1868-1912) com o processo de abertura do Japão para o Ocidente, expandindo-se pelo século XX para países da América e Caribe. O objetivo dos imigrantes era buscar melhores condições de vida e trabalho em setores da agricultura e matéria-prima nos Estados Unidos que eram considerados como uma terra de oportunidades. O primeiro plano oficial japonês de imigração na América Latina foi, de fato, a Colônia Enomoto no México.

Como ocorrido no Canadá e nos Estados Unidos, as companhias de imigração japonesas foram um dos principais instrumentos de facilitação do fluxo dos primeiros japoneses no Peru e no México. A formação dessas companhias foi encorajada pelo aumento em potencial de emigrantes, muitos ex-soldados de origem camponesa que participaram da Guerra Sino-Japonesa de 1894-95. A primeira companhia emigratória privada foi estabelecida em 1891 e cerca de cinquenta foram criadas até 1908, objetivando participar deste lucrativo negócio de recrutamento e envio de japoneses para o exterior. (DEZEM, 2014, p.5-6)

O Tratado de Amizade e Comércio entre o governo peruano e o japonês ocorreu em 1875 e foi o primeiro da América Latina, tornando-se o modelo para os tratados seguintes. As relações diplomáticas com o México foram estabelecidas apenas em 1888, no entanto, a imigração japonesa só foi autorizada pelo governo nipônico em 1897. Entre 1901 e 1907, os japoneses chegaram no Estado de Colima para trabalhar em fazendas, estradas de ferro e minas³.

Sob a perspectiva mexicana o interesse pelos trabalhadores japoneses repousava em três pontos: na demanda por mão de obra barata; na rápida ascensão japonesa como potência asiática desde 1895, vista positivamente por lideranças mexicanas de inclinação positivista e na não existência de uma dogmatização racial baseada em conceitos do social darwinismo. Essas premissas irão caracterizar a relação do governo mexicano como também da população mexicana com os imigrantes japoneses como a menos xenófoba (mais tolerante), se comparada a outros países da América como Estados Unidos, Peru e Brasil. (DEZEM, 2014, p.17)

Quando eclodiu a Revolução Mexicana em 1910, a imigração japonesa foi interrompida. Vários descendentes fugiram para os Estados Unidos ou foram deslocados

³ Em vários momentos da imigração, países como o México foram utilizados por trabalhadores japoneses apenas como uma ponte para chegar em solo americano. Em 1907, os Estados Unidos proibiram a entrada de japoneses. Mesmo assim, a imigração continuou de modo ilegal. Podemos observar esse mesmo movimento ainda nos dias atuais, agora com o fluxo de imigração ilegal de pessoas dos países latino-americanos procurando melhores condições de vida nos Estados Unidos.



internamente, depois das inúmeras tentativas de reforma agrária pelos movimentos revolucionários. Uma das reivindicações da Revolução Mexicana era o reconhecimento da cultura indígena e a reforma agrária.

Outro movimento de deslocamento interno forçado ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente após o ataque japonês a Pearl Harbor em 1941. O presidente Ávila Camacho permitiu que alguns imigrantes japoneses fossem para o estado de Chiapas, mas a maioria dos japoneses foram para a Capital. Em 1942, essa comunidade foi forçada a se concentrar na Cidade do México para maior supervisão do governo mexicano e da inteligência americana.

Essa mobilidade para a capital foi crucial, pois a maioria dos japoneses que ficaram lá depois da guerra encontraram melhores oportunidades econômicas e educacionais para seus filhos. Os nissei (a segunda geração) que nasceram antes da guerra não foram submetidos à medida de concentração na capital e, portanto, permaneceram em seus locais de nascimento.⁴ (MISAWA, 2004, p.217, tradução nossa)

Embora haja muitas nuances acerca do processo migratório entre Japão e países da América Latina, a este artigo interessa, sobretudo, a migração de artistas que impactaram a cena mexicana, com destaque para o diretor teatral Seki Sano, que faz parte da geração que sai do Japão nas décadas que se seguiram após a Restauração Meiji (1968-1912). Este é o período em que o governo japonês aposta na abertura para o Ocidente e muitos artistas ficam mobilizados a se aventurar também fora do Japão. A princípio, viajam para a Alemanha, como foi o caso por exemplo dos dançarinos Michio Ito e Baku Ishii⁵, entre muitos outros. Nos anos seguintes, buscaram abrir as possibilidades para além da Europa, seguindo para países latino-americanos como foi o caso de Sano.

⁴ No original: “La Segunda Guerra Mundial influyó de una manera distinta. Debido a la presión diplomática de Estados Unidos, que había entrado en conflicto con Japón, el gobierno mexicano envió a concentrarse en la capital, primero, a todos los japoneses que se encontraban en la zona fronteriza del norte y, posteriormente, a todos los japoneses del resto del país. Esta movilidad hacia la capital fue crucial puesto que la mayoría de los japoneses que se quedó allí una vez terminada la Guerra encontró mejores oportunidades económicas y de educación para sus hijos. Los nisei (la segunda generación) que nacieron antes de la Guerra no fueron objeto de la medida de concentración en la capital y, por lo tanto, permanecieron en sus lugares de nacimiento.”

⁵ Estes dois artistas dedicaram-se a estudar dança moderna alemã. Baku Ishii retornou ao Japão e teve um impacto bastante importante na formação dos dançarinos japoneses apresentando os princípios da chamada dança de expressão.



Embora a fascinação pela estética japonesa aconteça atualmente, em grande parte através das mídias (filmes, fotografias, mídias digitais etc), a chegada de imigrantes foi, sem dúvida, um fator fundamental para o início do processo de transculturação.

2. Um encenador-pedagogo japonês no teatro popular mexicano

Seki Sano chegou ao México em 1939, antes da Segunda Guerra Mundial, e contribuiu para formação de uma geração de atores e diretores através de um sistema de preparação de atores inspirado em Constantin Stanislavski e Vsévolod Meyerhold. Conhecido como “*padre del teatro México*”, ajudou na criação de teatros populares, proletários e de esquerda abrindo uma nova vertente para a cena teatral mexicana.

No início de 1943, Sano enfrentou sérias dificuldades econômicas. Por alguma razão, Sano perdeu o apoio do MUEW, embora o próprio Teatro de Artes continuou funcionando com um novo diretor. Até então, ele não tinha apoio do governo mexicano, o Partido Comunista ou quaisquer outras fontes. É possível que a intervenção do FBI contra os refugiados de esquerda teve algum efeito em sua marginalização.⁶ (TANAKA, 1994, p.61, tradução nossa)

Apesar de tudo, Sano persistiu e acabou usando o seu sistema de treinamento para atores no teatro, na televisão e no cinema mexicanos. A sua técnica era bastante complexa envolvendo os quatro anos de trabalho com o teatro kabuki e com outros mestres que atuavam fora do Japão como os já mencionados Meyerhold e Stanislavski. Por isso, a sua pesquisa como encenador-pedagogo foi o que o sustentou durante os anos críticos da sua vida profissional e pessoal. Dessa fase até o final da vida, nunca abandonou o teatro político social e a formação de atores envolvidos com a excelência do trabalho cênico.

Assim que chegou à Cidade do México, começou a trabalhar com alguns artistas mexicanos em um projeto, bastante ousado, para o Sindicato mexicano de trabalhadores elétricos: o *Teatro de Artes* (TA), aos moldes do Teatro de Artes de Moscou (TAM) criado por Constantin Stanislavski, e o Teatro Estatal de Meyerhold (TEM).

⁶ No original: “In the beginning of 1943, Sano faced serious economic difficulties. For some reason, Sano lost support of MUEW, although the Theater of Arts itself continued functioning with a new director. By then he had no support from the Mexican government, the Communist Party or any other sources. It is possible that the FBI intervention against the leftist refugees had some effect on his marginalization.”.



O slogan deste teatro era: “Teatro do povo, para o povo”. No Boletim de TA, declarou que o grupo pertencia ao povo mexicano e anunciou a abertura de uma escola de teatro para trabalhadores e funcionários.⁷ (TANAKA, 1994, p.59, tradução nossa)

No mesmo ano da chegada de Sano ao México, o TA tornou-se uma realidade. Seu objetivo foi construir uma pedagogia teatral totalmente gratuita ao modelo dos mestres russos, com aulas teóricas e práticas. Para entender melhor o desenvolvimento do método mexicano de Seki Sano, é preciso abordar algumas questões relativas à sua formação.

Foi em 1933 que Sano decidiu estudar o método de Stanislavski e se tornou assistente de direção de Vsévolod Meyerhold, trabalhando com a sua metodologia de biomecânica. Em uma de suas entrevistas para Carballido (1976), lembra que, antes de decidir contratá-lo, Meyerhold indagou se ele tinha, de fato, vindo do Japão. Foi a partir deste momento que o diretor russo o escolheu como assistente com uma condição: ele poderia ficar e aprender o que quisesse, porém, em contrapartida deveria também ensinar o teatro clássico japonês.

Seu envolvimento com o teatro kabuki começou no âmbito familiar. Desde criança experimentava jogos infantis em ambientes do kabuki, combinando estereótipos sociais de múltiplas classes sociais e seus padrões de conduta. Apesar de não termos conhecimento se Seki Sano chegou a ser um ator profissional de kabuki, durante alguns anos da sua vida dirigiu peças desse teatro. Sabe-se que, especialmente entre os artistas que saíam do Japão, era comum apresentar treinamentos dos teatros clássicos japoneses, mesmo quando não chegavam a ser profissionais no Japão. O mesmo havia acontecido, por exemplo, com Michio Ito, que apresentou o teatro nô para Ezra Pound e William Butler Yeats, sem conhecer exatamente o treino. (GREINER, 2000)

No caso de Sano, ele conhecia a lógica e o dia a dia rigoroso do kabuki. Os atores se especializavam em apenas uma personagem durante toda a vida. “(...) acabando por absorver, quase que inconscientemente, inúmeros segredos da arte de seus ancestrais”. (KUSANO, 1993, p.148)

Assim, a partir da contribuição e experiência de Sano, entre outros artistas, Meyerhold realizou pesquisas sistemáticas em torno de muitas obras de kabuki e nô; e esses gêneros teatrais o inspiraram para a construção de uma cena poética com uma estética libertada do realismo, restabelecendo a teatralidade através da convenção teatral.

⁷ No original: “The slogan of this theater was: “Theater of the people, for the people”. In the Bulletin of TA, he declared that the group belonged to the Mexican people and announced the opening of a drama school for workers and employees”.



Meyerhold gostava de pesquisar as grandes tradições teatrais. Foi assim que encontrou a *commedia dell'arte*, o teatro de feira (*balagan*) e o próprio teatro japonês.

A gestualidade do ator, situada nos limites entre a dança e o teatro, foi um dos sinais mais evidentes do reflexo do teatro oriental na educação do ator do Estúdio. Meyerhold vislumbrava, para o ator do novo teatro, uma capacidade corporal similar à do ator japonês, que é, na visão meyerholdiana, acrobata e dançarino. O ator japonês e o chinês foram adotados como modelo da autonomia da técnica do ator, por estarem preparados para construir a cena onde e como desejassem, apoiando-se apenas na sua própria habilidade. (SANTOS, 2009, p.141)

Assim, os atores russos passaram a experimentar estes procedimentos através da biomecânica, investigando um conjunto de exercícios que conferiam ao ator a exatidão e a harmonia dos movimentos, além da leveza e da mobilidade: “(...) o rigor plástico, a precisão do gesto e a artificialidade construída eram, para ele, a liberdade do ator” (SANTOS, 2009, p.64)

Depois de várias conferências sobre kabuki, Sano e Meyerhold elaboraram um plano de estudos comparativos entre o kabuki e os estudos desenvolvidos no Teatro Estatal de Meyerhold (TEM). O objetivo foi estudar os espaços cênicos, os edifícios e suas estruturas físicas, a relação platéia-atores, o mecanismo das escadas no teatro meyerholdiano, o caminho em flor do kabuki, o centro cênico e a construção rítmica. O projeto não foi para frente como planejado, por questões financeiras, políticas e organizacionais.

No entanto, Sano realizou pelo menos parte desse projeto, pois observou as performances dos principais atores do teatro de Meyerhold de um ponto de vista comparativo com o teatro kabuki. Quando Rudnieva colaborou no laboratório ao lado de Sano anotando a encenação na estreita cabine de observação construída na sala TEM, ele comentou com ela sobre a grande semelhança entre o porte do ator kabuki com o do ator na cena do Inspetor de Gogol.⁸ (TANAKA, 1998, p.148, tradução nossa)

Embora Sano tenha entrado em contato com os procedimentos de Meyerhold e posteriormente com os de Stanislavski apenas quando chegou em Moscou, já utilizava alguns exercícios de forma intuitiva. Entre eles, o método das ações físicas que foi desenvolvido pelos dois mestres. De acordo com essas ações, o ator ativaria o processo criador interno,

⁸ No original: “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. Cuando Rudnieva colaboraba en el laboratorio al lado de Sano tomando notas de la puesta en escena en la estrecha cabina de observación construida en la sala del TEM, él le comentaba acerca de la gran semejanza entre el porte del actor de kabuki con el del actor Garin en la escena del Inspector de Gogol.”



construindo a personagem tanto de forma física quanto psíquica⁹, usando também uma série de imaginações ativas¹⁰ que seriam elaboradas pelos atores através da dramaturgia. Stanislavski utilizava também o que chamou de análise-ativa ou a análise da ação para combater uma prática da época a partir da qual o ator que não era o criador da sua personagem e suas ações eram sempre ditadas pelo texto ou por um sistema de normas rígidas.

Gerard Abensour cita um exemplo:

(...) Stanislávski pergunta-lhe um dia: ‘como procede um pássaro para levantar vôo?’ e Míkhoels responde evidentemente que o pássaro começa por abrir as asas. Contestação de Stanislavski. ‘O pássaro começa por encher de ar seu peito, sente com um isso uma imensa alegria e só então que, repleto de energia, abre as asas e se desprega do solo’. Esta atitude penetrante que aclara o jogo do ator é comparável à de Meierhold. É uma metáfora do método das ‘ações físicas’, elaborado por Stanislávski ao fim de sua vida, pelo qual ele estendia a mão à biomecânica meierholdiana. Toda ação supõe uma fase de preparação física que induz, a seu turno, a processos psíquicos necessários ao seu desencadeamento. (2011, p. 584-585)

Nesses anos (1933-1937) que passou na União Soviética, além de refinar seus estudos, Sano aprofundou sua consciência através de um fluxo constante de troca entre os teatros do mundo, respeitando as formas tradicionais, além de incentivar uma formação teatral internacionalista. Por isso, a grade curricular do TA no México era diversificada e tinha como ponto de partida, especialistas que buscavam um treinamento de atores multiculturalistas. Esses professores contribuíram para a formação de atores, diretores e artistas em geral. No currículo, havia também uma pluralidade de linguagens. Além do teatro, aulas de dança, de marionetes, de música, de pintura, de escultura e de construção de cenários, entre outros. Cucuel explica um exemplo de apresentação curricular:

⁹ Com as novas traduções do russo, alguns pesquisadores sugerem que na obra de Stanislavski talvez já se reconhecesse a fisicalidade do psíquico. Este é um aspecto que foi se tornando cada vez mais relevante para o teatro contemporâneo.

¹⁰ Ele utilizava o exercício de imaginação ativa para desenvolver o subtexto das personagens. Através da manipulação de objetos e ações imaginárias, o ator construía a vida interior da sua personagem.



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.¹¹ (CUCUEL, 1994, p.49, tradução nossa)

Podemos observar que na estrutura desta metodologia, além da incorporação da pedagogia teatral russa, Sano incorporou elementos da cultura mexicana. Ele lapidou a atuação afetada, as declamações, entre outros aspectos do estilo de teatro espanhol do século XIX que já eram utilizados no teatro mexicano. De certa forma, buscava desenvolver uma atuação realista para o teatro moderno, ambicionando a veracidade na interpretação dos atores.

É curioso notar como se dá o jogo transcultural. Meyerhold, assim como outros diretores e dramaturgos contemporâneos, ficavam fascinados com o não realismo e o simbolismo do teatro oriental. Enquanto isso, os artistas japoneses que encontravam os treinamentos e as questões desenvolvidas pelos artistas russos, pareciam encantados com o realismo político desenvolvido por eles. Foi preciso passar muitas décadas para que se tornasse evidente que o jogo ficcional também é real, assim como os sistemas sógnicos. No entanto, o mais saboroso de descobrir estas diferentes perspectivas está na potência de transcrição que ocorreu de ambos os lados.

O termo transcrição foi criado pelo poeta, semiótico e tradutor Haroldo de Campos (1992)¹². 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 transcrever sonoridades, percepções e movimentos. O mesmo parece valer para as experiências teatrais. Não se trata apenas de aplicar treinamentos mas de reinventá-los nos contextos culturais.

¹¹ No original: “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 fraseo teatral; Entrenamiento del cuerpo; Gimnasia, rítmica, ejercicios técnicos y biomecánica.”

¹² 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.



Por isso, mesmo quando os artistas não são exatamente profissionais ou mestres, como desconfiamos acerca de Sano e seu conhecimento de kabuki; isto não significa que a sua contribuição não tenha sido absolutamente fundamental no contexto mexicano.

3. O legado no México

Por conta da Revolução Mexicana, uma corrente de intelectuais e artistas começou a compreender que o teatro deveria romper com o classicismo espanhol. Para tanto, escreveram e encenaram textos que traziam uma preocupação popular, social e pragmática. Assim, a presença de Sano mostrou-se fundamental neste momento.

Ele dissolveu o convencionalismo dos atores, mediante uma interpretação realista do texto, que criava uma relação entre o público e os atores. Para chegar até os espectadores com uma certa intimidade, os atores não declamavam, mas falavam o espanhol com a entonação mexicana, sem perder a qualidade interpretativa.

Assim, Sano adaptou as metodologias dos mestres russos para a sua visão de diretor-pedagogo e para o contexto do teatro mexicano.

Seki Sano apresenta ao México, desde o início (1939), o sistema de treinamento de atuação de Stanislavski em uma versão mais desenvolvida; o método de direção e edição de Meyerhold; (...) Apesar de seu bom domínio desses legados, Sano não os idolatrava. Ele recomendou uma assimilação crítica. Ele era um inimigo de clichês e maneirismos. Cultivou a disciplina, o rigor e um amplo horizonte cultural com seu próprio exemplo. Como artista e pedagogo, sublinhou a importância da crítica criativa e exigiu a sua aplicação no trabalho teatral cotidiano.¹³ (TANAKA; MILLÁN, 1996, p.5, tradução nossa)

Há uma legião de atores que experimentaram o seu método e se tornaram seus discípulos como Marco Antonio Montero, Humberto Almazán, Rafael Villegas, Abraham Stavans, Soledad Ruiz, Ignacio Retes, entre outros. Talvez um dos traços mais importantes de seu legado tenha sido a aproximação com o público. Assim, em diversas obras de seus

¹³ No original: “ (...) el establecimiento de la conciencia del método. Seki Sano introduce a México, desde el primer momento (1939), el sistema de formación actoral de Stanislavski en una versión más desarrollada; el método de dirección y montaje de Meyerhold; (...) A pesar del buen dominio de estos legados, Sano no los idolatraba. Recomendaba una asimilación crítica. Era enemigo de clichés y del manierismo. Cultivaba la disciplina, el rigor y el amplio horizonte cultural con su propio ejemplo. Como artista y pedagogo subrayaba la importancia de la crítica creadora y exigía su aplicación en el que hacer teatral cotidiano.”



discípulos, os atores aparecem nos corredores, na platéia e no lugar onde o público se encontra, como se fizesse parte da peça.

As peças encenadas por Sano também eram marcadas por temas sociais, populares, antimilitaristas e realistas, misturando autores latino-americanos, japoneses, americanos e europeus. Alguns exemplos foram: *A força bruta* título traduzido por Víctor Moya da obra de John Steinbeck (1940); *O Coronel de Silvestre Revueltas* (1941); *A Revolução dos enforcados* de Bruno Traven adaptado por Seki Sano (1942); Agit-prop *Coroa de Sombra* de Rodolfo Usigli (1951); *Prova de Fogo* título traduzido por Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido da obra de Arthur Miller (1956), entre outras.

Seja no tratamento dos temas ou na mensagem implícita nas obras, busca-se despertar no espectador uma consciência de sua sociedade, exibindo conflitos que podem surgir no campo, na indústria, na família ou no âmbito político ou nível religioso. Mas mesmo que seu interesse fosse apenas dirigir-se ao espectador, a energia que imprimia em seus projetos irradiava sua influência para todos com quem mantinha contato. Prova disso é a marca que deixou em seus discípulos em seu trabalho pedagógico.¹⁴ (TORIZ PROENZA, 2000, p.69, tradução nossa)

A maioria desses alunos continuaram o seu trabalho com as temáticas teatrais sociais. Um bom exemplo é o do diretor Retes que em 1952 encenou sua primeira obra original.

A Ária da Loucura. Escrita em 1949, a obra pretendia ser um protesto contra a ordem social vigente; Localizada a trama no cotidiano de um bairro pobre da Cidade do México, o cronista a descreveu como “suja, dolorosa e crua”, pois se limita a expor as misérias econômicas e morais dos seres humanos que intervêm na discussão. Embora elogie a qualidade do drama, ele erra a proposta de soluções ou passagens esperanças. Diz ele: “Retes insiste no naturalismo mais sórdido, num miserabilismo -de miséria- carregado de angústia”. Não é a primeira nem a última vez que o cronista se expressa dessa forma sobre obras com o mesmo tratamento temático, o que reflete sua própria inclinação por outros tipos de obras com menos sordidez e grosseria.¹⁵ (TORIZ PROENZA, 2000, p.73, tradução nossa)

¹⁴ No original: “Ya sea en el tratamiento de los temas o en el mensaje implícito en las obras, hay una búsqueda por despertar en el espectador una toma de conciencia de su sociedad, exhibiendo conflictos que pueden presentarse en el campo, la industria, la familia o en un nivel político o religioso. Pero aunque su interés sólo hubiera sido dirigirse al espectador, la energía que imprimía a sus proyectos irradiaba su influencia hacia todo aquel con quien tenía contacto. Prueba de ello es la huella que dejó en sus discípulos en su labor pedagógica”.

¹⁵ No original: “El aria de la locura. Escrita en 1949, la obra, (...), pretendía ser una protesta contra el orden social existente; ubicada la trama en la vida cotidiana de un barrio pobre de la ciudad de México, el cronista la calificó de “sucia, dolorosa y cruda”, pues se limita a exhibir las miserias económicas y morales de los seres humanos que intervienen en el argumento. Si bien pondera la calidad de la dramaturgia, echa de menos la propuesta de soluciones o pasajes esperanzadores. Dice: “Retes insiste en el más sórdido naturalismo, en un miserabilismo -de miseria- cargado de angustia.” Ésta no es la primera ni la última vez que el cronista se expresa así de obras con el mismo tratamiento temático, lo cual refleja su propia inclinación por otro tipo de obras con menos sordidez y crudeza”.



No que se refere ao kabuki, o que mais impactou o método de Sano, foram algumas técnicas relacionadas à estética, como o congelamento de movimentos típico do chamado *mie*, quando o ator de kabuki fica aparentemente parado em frente à plateia. Sano articulou esta postura a dança moderna e elementos de dança tradicional mexicana em *La Coronela* em 1940.

Em 1948 na peça *Um bonde chamado desejo* de Tennessee Williams, surgiram outros elementos do kabuki, como o uso dos auxiliares vestidos de preto (*kurokos*) para modificar os cenários e o caminho das flores (*janamichi*) na entrada e saída das personagens. (TANAKA, 1996) Há também outros exemplos como lembra Tanaka:

Sano usou explicitamente alguns elementos do teatro kabuki quando encenou “Farsas Populares Anônimas Francesas da Idade Média” com o patrocínio do Instituto Francês da América Latina (IFAL), com os atores do Grupo dos Trezes. (...) o mais notório era o “caminho das flores” (*hana-michi*) - um corredor ligado à cena, que atravessa a sala do espectador por onde os atores entram e saem (...).¹⁶ (TANAKA, 1996, p.143, tradução nossa)

Ao longo dos seus estudos, Sano confessou ter sentido a necessidade de voltar a estudar o kabuki, como na época em que trabalhou com Meyerhold, ou seja, buscando uma retroalimentação entre o teatro contemporâneo mexicano e o teatro tradicional japonês. De fato, foi através do contato com Meyerhold que valorizou o teatro japonês pois na época em que morava no Japão, estava mais interessado nas questões políticas do teatro. Seu sonho era propor um teatro proletariado que refletisse e aprimorasse as suas formas de encenação; e um kabuki reformulando sua estética tradicional e ampliando as suas principais questões.

Em conjunto com os seus amigos Kawaradzaki Choodyuuroo, Junabashi Seiichi e Murayama Tomoyoshi da *Kokoro-dzua* (Companhia do Coração) começaram uma revolução no kabuki que consistia na sua articulação com outras vanguardas teatrais (TANAKA, 1998). Foi seguindo este caminho que Sano reuniu as suas experiências com kabuki e as novas correntes teatrais ocidentais, fundando em 1923, com outros estudantes de teatro, uma associação de estudos teatrais de Tsukiji. O foco era relacionar as peças nacionalistas e

¹⁶ No original: “Sano utilizó explicitamente algunos elementos del teatro kabuki cuando montó “Farsas populares anónimas francesas del medioevo” con el patrocinio del Instituto Francés de América Latina (IFAL), con los actores del Grupo de Trece. (...) lo más notorio fue el “camino de flores” (*hana-michi*) - un pasillo conectado con la escena, que atraviesa la sala de espectadores por donde salen y entran los actores”.



revolucionárias irlandesas, o naturalismo de Henrik Ibsen, o formalismo russo, o expressionismo alemão, construtivismo soviético e *Proletcult*¹⁷.

Para que essas novas formas de pensamentos chegassem ao teatro, Sano começou a estudar na prática esses 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. Em 1930, Sano fez uma das suas primeiras direções com atores profissionais do kabuki na peça *Supai* (Espião) que apresentava um ambiente sindical. Além disso, montou um espetáculo articulando a interpretação do teatro proletariado com o kabuki no *Taishuu-dza* (Companhia de Massa Popular). (TANAKA, 1998)

Em seu trabalho como diretor, nunca deixou de ser também um grande pedagogo como explica Tanaka lembrando o depoimento de um de seus atores:

Gan'emon, que desempenhou o papel de McGivney, escreveu: Sano, que ficou famoso por seu apelido ‘de novo’ (kogaeshi), quando não gostava de algo na performance, dava uma ou duas voltas pela sala arrastando a perna ruim, e então gritava ‘de novo’, e repetia a mesma parte quantas vezes fossem necessárias. No entanto, não funcionou para mim. Depois de trabalhar sozinho por muito tempo, quase até chegar a agonia, pedi a ele que me desse uma aula separada. “A hora que você quiser” foi sua resposta. Então trabalhamos todas as noites até muito tarde. Finalmente Sano me convidou para sua casa. [...] Passamos várias noites praticando. Esta foi a minha primeira experiência sob a direção de alguém. Ele apontou falhas para mim diretamente e eu poderia consultá-lo com qualquer dúvida. Sano costumava dizer que o meu “foi feito kabuki”. Ele repetiu para mim: “como se você estivesse carregando duas espadas”. Até o fim sofri com o papel.¹⁸ (TANAKA, 1998, p.138, tradução nossa)

¹⁷ *Proletcult* ou *Proletkult* significava “cultura proletária”. Foi um grande movimento artístico que surgiu em 1917 no ano da revolução Russa. O movimento desenvolveu uma intensa atividade pedagógica e cultural nas fábricas durante o processo revolucionário que construiu e incentivou uma cultura proletária na União Soviética.

¹⁸ No original: “Gan'emon, quien interpretaba el papel de McGivney, escribió: Sano, quien era famoso por su apodo “de nuevo” (kogaeshi), cuando no le gustaba algo de la actuación, daba una o dos vueltas por la sala arrastrando su pierna mala, y entonces gritaba: “De nuevo”, y hacía repetir la misma parte cuantas veces fuera necesario. Sin embargo, a mí no me salía. Después de trabajar solo durante un largo rato hasta casi llegar a la agonia, le pedí que me diera clase aparte. “En el momento que quieras” fue su respuesta. Entonces trabajamos cada noche hasta muy tarde. Finalmente Sano me invitó a su casa. (...) Pasamos varias noches practicando. Ésta fue mi primera experiencia bajo la dirección de alguien. Me indicaba las faltas sin rodeo y le podía consultar cualquier duda. Sano decía que lo mío “se hacía kabuki”. Me repetía: “como si portaras dos espadas”. Hasta el final sufrí con el papel.”



4. Considerações Finais

A experiência de Sano que buscou articular a vivência com os mestres russos e a sua passagem pelo kabuki, traz algumas questões importantes para se compreender a lógica das transculturalidades.

No decorrer dos diálogos entre teatro ocidental e teatro oriental, há uma diversidade de experiências. Alguns diretores ocidentais buscaram aprender uma técnica específica, dedicando-se a vida toda a encenar por exemplo, uma peça de nô com perfeição, como é o caso por exemplo, de alguns que efetivamente decidiram morar no Japão como Jonah Salz, criador do *Nobo Group*. Outros seguiram fazendo as suas experiências autorais no ocidente, mas foram inspirados por algum traço do teatro oriental, como foi o caso de Peter Brook e Ariane Mnouchkine, entre tantos outros.

E há aqueles, como Sano, que tinham uma questão fundamental a ser perseguida: a politização do teatro, a sua aproximação com o público e o fortalecimento da aptidão ativista da cena teatral.

O que Sano conheceu do teatro kabuki, como mencionamos anteriormente, não é fácil apurar. Mas certamente ele desconhecia a sua história política, assim como boa parte de seus comentadores. O kabuki foi criado como uma das práticas mais subversivas do teatro japonês em contraposição ao aristocrático nô e à soberania masculina na cena teatral. O próprio termo kabuki nasce do extinto verbo *kabuku* que quer dizer subverter, entortar. A sua criadora, Okuni de Izumo, concebeu o kabuki com um grupo de sacerdotisas trabalhadoras do sexo e ao encenar o kabuki fora do palco, mas às margens do rio Kamo em Quioto, fazia questão de se vestir com trajes masculinos, ora de missionários portugueses ora de samurais.

Como as relações de poder eram muito radicais no Japão medieval, Okuni e suas dançarinas foram proibidas de seguir e o kabuki, por ela concebido, sofrerá muitas mudanças e censuras até chegar na sua versão atual. Na década de 1970, o dançarino e criador do butô Tatsumi Hijikata, proporá um *Kabuki de Tôboku*, revisitando o aspecto mais subversivo do kabuki de Okuni. (GREINER, 2017)

No México e, particularmente, a partir do legado de Sano, ficam murmurando algumas inquietações muitíssimo interessantes até hoje. O que podemos considerar como teatro político? O que seria considerado um teatro realista hoje? Como alimentar a verdade do ator e das personagens?



Talvez Sano não tenha respondido a todas estas questões, mas certamente chamou a atenção para a importância destas inquietações que seguem conosco e encontram novos caminhos na medida em que ainda alimentam insurgências estéticas e aliam, com cada vez mais força, o teatro e o ativismo.

Referências

- ABENSOUR, Gerard. **Vsevolod Meyerhold ou a Invenção da Encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- 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 de março de 2022.
- 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 de março de 2022.
- DEZEM, Rogério Akiti. O início da imigração japonesa para a América Latina: um breve histórico. **Burajiru Kenkyuu / Revista de Estudos Brasileiros** (Universidade de Osaka) 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/10200903/O_in%C3%ADcio_da_imigra%C3%A7%C3%A3o_japonesa_para_a_Am%C3%A9rica_Latina_um_breve_hist%C3%B3rico. Acesso em 16 de março de 2022.
- GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão – e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- GREINER, Christine. **Fabulações do Corpo Japonês e seus microativismos**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- GREINER, Christine. **O Teatro nô e o Ocidente**. São Paulo: Ed. Annablume, 2000.
- GUNJI, Masakatsu. **Kabuki**, tra. John Bester. Tokyo: Kondansha International, 1985.
- KUSANO, Darci. **Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LEITER, S.L. (Ed.). **A Kabuki Reader: History And Performance**. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 2002.



- MISAWA, Tekehiro. **El caso de Chiapas**. In: Morimoto, Amelia (Directora), Cuando Oriente llegó a América. Contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos. Banco Interamericano de Desarrollo, Washington: IDB Bookstore, 2004.
- SANTOS, Maria Thaís Lima. **Na Cena do Dr. Dapertutto**: Poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- 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 de março de 2022.
- 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 de março de 2022.
- TANAKA, Michiko. **Sekio Sano y el teatro tradicional japonés**. Encuentros En Cadena: Las Artes Escénicas En Asia, África y América Latina. 1st ed., El Colegio de Mexico, 1998, pp. 131–54. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnqgv.11> . Acesso em 16 de março de 2022.
- TORIZ PROENZA, Martha. La crítica social en el arte teatral de Seki Sano. **Revista Casa del tiempo**. Universidad Autónoma Metropolitana de México, vol. II, núms. 18-19, julio-agosto 2000, p. 68-76. Disponível em: https://www.academia.edu/5999556/La_cr%C3%ADtica_social_en_el_arte_teatral_de_Seki_Sano . Acesso em 16 de março de 2022.

*Recebido em 15 de abril de 2022
Aceito em 01 de julho de 2022*

