O corpo em ruptura como espaço de diferenças

Manabu Noda

Gostaria de começar com uma afirmação: o corpo teatral é o corpo que incorpora, do mesmo modo que visualiza, forças opostas e contraditórias. Veja-se o exemplo de Charlie Chaplin. Na sua postura mais formal, o seu peito está projectado para fora, compensado pelos ombros e pela bacia numa postura mais recuada, o que cria a forma exagerada do pombo. Esta é basicamente uma postura que envolve uma grande tensão – imagine-se um novo recruta apreensivo enfrentando o seu sargento de instrução –, mas as suas pernas em arco, que levantam a sua pélvis, sugerem uma juvenilidade descontraída que se esconde por detrás daquela formalidade. Na sua postura mais vulnerável, o peito retrai-se, exibindo humildade e vulnerabilidade, mas a parte inferior do seu corpo abre-se com a pélvis mais projectada para a frente, indicando virilidade e arrogância. Combinado com o seu figurino idiossincrático, o corpo de Chaplin é feito de contradições e oposições, tanto em termos de dinâmica como de afirmações de classe, combinando vulnerabilidade e arrogância de um modo irreconciliável. Daí a sua imprevisibilidade como personagem cómico.

Nas tradições teatrais japonesas do *Nô* e do *Kyogen*, a posição neutral caracteriza-se pela postura com o peito projectado e os ombros e as ancas recuadas. Os joelhos aparecem dobrados, mas não em forma de arco, de modo que a pélvis fica voltada para baixo. Colocando ambas as mãos no colo e puxando os ombros para trás, fica-se na posição padrão do actor de *Nô/Kyogen*. Esta posição neutral força um pouco a anatomia do actor, tornando-o consciente do funcionamento dos músculos dentro do seu corpo, o que lhe permite equilibrar forças contrárias. Tadashi Suzuki, do famoso Método Suzuki, aplica este mecanismo ao seu sistema de formação de actores, servindo-se desta posição neutral para ajudar o actor a controlar o funcionamento interno do seu corpo.

A maior parte das tradições teatrais japonesas insistem na proximidade do corpo relativamente à terra. Em sentido contrário, as tradições ocidentais tendem a sublinhar mais a aspiração do corpo pelo céu. O bailado é o exemplo mais característico. O corpo é esticado verticalmente em direcções opostas entre o céu e a terra. Esta diferença nas tradições teatrais entre o Oriente e o Ocidente é muitas vezes explicada como cultural: a posição mais baixa e mais ligada à terra do Oriente baseia-se na convicção de que o actor extrai as suas forças da Mãe Terra, enquanto a posição esticada ocidental tenta resistir à gravidade, praticando uma fisicalidade mais etérea e aspirando ao céu como um domínio de pura espiritualidade. Em termos do equilíbrio consciente de tensões interiores opostas e contraditórias, contudo, as duas tradições partilham o mesmo princípio. As técnicas do *Nô/Kyogen* e do bailado incorporam literalmente as diferenças através da criação voluntária de sentidos que são gerados tanto pelo actor como pelo público. É neste momento que o corpo atravessado por fissuras e rupturas, rasgado por forças discursivas opostas e aparentemente contraditórias, se torna um espaço de diferenças. Esta reflexão debruça-se sobre três tipos de fissuras, neste plano, e das suas manifestações no teatro japonês: o género ou diferença sexual, a oposição Oriente/Ocidente e a dimensão política.

1. Fissura de género

É natural que os fazedores de teatro tirem partido das tradições bem estabelecidas que incorporam diferenças de um modo claramente visual para o seu público. A tradição do *onnagata*, ou representação do feminino, do *Kabuki* é, sem dúvida, um bom exemplo. A força teatral da representação do travestimento no *Kabuki* assenta na necessidade sentida pelo intérprete de constantemente questionar e rever a construção masculina das mulheres num plano ideal.

Manabu Noda

é Professor na Escola das Artes e das Letras, da Universidade de Meiji, em Tóquio, é também crítico e investigador, tendo publicado livros e ensaios sobre o teatro japonês e britânico.

>
Cinco dias em Março,
enc. Toshiki Okada, 2004,
fot. Toru Yokata.

>
Cartaz para
Vinte e sete noites para as
quatro estações,
enc. Tatsumi Hijikata,
1972.

Um exemplo é a encenação de *Noite de reis* por Yukio Ninagawa numa abordagem completamente dominada por um estilo *Kabuki*. Uma vez que a divisão física a nível da diferença sexual é clara no texto, a técnica do *onnagata* do *Kabuki* revelou-se extremamente eficaz na teatralização da incerteza de gênero. Pense-se, por exemplo, na cena em que Viola/Cesário, já apaixonada por Orsino, recebe instruções para ir cortejar Olívia em nome do seu senhor. Onoe Kikunosuke, que interpretava Viola/Cesário, alternava sem qualquer esforço entre os dois sexos recorrendo à representação altamente estilizada do *Kabuki*, particularmente impressionante quando, de vez em quando, a rapariga Viola não resistia em emergir à superfície do rapaz Cesário. Era uma interpretação deslumbrante, que criava uma sensação agradável e também estonteante de incerteza.

2. A fissura Oriente/Ocidente

As fissuras físicas podem aparecer ao longo da divisão Oriente/Ocidente em consequência de uma espécie de auto-imposto Orientalismo no Japão, reservando a mente ao Ocidente e o corpo ao Oriente. Numa entrevista, Ninagawa explicava porque é que ficou tão impressionado com o espectáculo de *Butô* de Tatsumi Hijikata, *Vinte e sete noites para as quatro estações* (*Shiki-no tamenô Nijūshichi-ban*, 1972). Ele sentiu uma forte identificação com o modo como Hijikata encenou a memória do Japão após o início do processo de modernização/ocidentalização:

Ele estava em busca da origem do Japão sustentada pelo intelecto europeu. (...) Cores pré-modernas eram abruptamente introduzidas nos figurinos e nos adereços. Quando vi Hijikata, com o seu longo cabelo toscamente amarrado e vestido com a sua tanga branca japonesa, com uma outra peça de tecido à volta da cintura, ele parecia exactamente Jesus Cristo. Servindo-se de ícones japoneses caracteristicamente pré-modernos, ele conseguiu alcançar a elevação

espiritual do Ocidente. Achei extremamente interessante o modo como ele ligou o Japão e o Ocidente. (Takahashi 2001: 87-88)

O corpo de Hijikata absorvia aqui a fissura entre o Japão oriental e pré-moderno (isto é, pré-ocidentalizado) e o Ocidente representado pelo seu mais forte ícone religioso. Era uma fissura criada ao longo do processo de ocidentalização do Japão, e a dupla imagem criada por Hijikata – o primitivismo japonês e o cristianismo ocidental – surgia sobreposta a uma outra dupla imagem favorita do criador japonês: a do feto e do cadáver.

3. Fissura política

As fissuras físicas em palco podem também resultar de pressões políticas exteriores. O início do século XXI ficou marcado pelo corpo constrangido no teatro japonês, sem dúvida em resultado da administração de centro-direita de Jun'ichirō Koizumi entre 2001 e 2006, que foi também o período em que a sobrevivência dos mais fortes se tornou a norma na economia de mercado globalizada, enquanto uma política mais dura e agressiva ia ganhando espaço nas relações com o exterior, especialmente no que diz

<
Ennosuke em plena
actuação.

O actor Ennosuke
preparando-se para um
travestimento rápido,
fot. Hanabusa Lyu.

>

respeito à Coreia do Norte (cf. Noda 2007). O desvio físico presente no corpo teatral japonês constrangido tende para o medo e para a ansiedade, sobretudo face à incapacidade individual de se adaptarem e assimilarem as circunstâncias politicamente duras, que conduzem à introversão e ao recolhimento em resultado das pressões do exterior.

O espectáculo *Cinco dias em Março* (2004), de Toshiki Okada, apresentava o corpo constrangido de um modo que se revelava muito sintomático do Japão sob o governo de Koizumi e da nova ordem mundial após o 11 de Setembro. O desconforto físico podia ir até ao desenvolvimento de espasmos. Numa cena da peça, dois jovens encontram-se no cinema e começam a conversar sobre se devem ir ver um concerto do grupo que fez a banda sonora do filme que acabaram de ver. A rapariga, embora tentando seduzir o rapaz, é como que possuída por um ataque de maneirismos incessantes, de tal modo que os seus movimentos se aproximam de espasmos patológicos. Podemos ver nela a frustração por se sentir tão inepta a comunicar. Após esta cena, voltamos a vê-la em casa, revoltada consigo própria e escrevendo no seu blogue sobre o seu sonho de escapar para Marte. O corpo constrangido aparece aqui associado ao escapismo.

As fissuras que discuti não são de algum modo exaustivas, mas eu ainda acredito que vale a pena sublinhar que estas fissuras no corpo – sejam elas cinéticas, técnicas ou discursivas – transformam o corpo num espaço de produção de sentido de um modo susceptível de proporcionar o *Verfremdungseffekt* brechtiano, através do qual se espera que o reconhecimento dos aspectos físicos da nossa vida seja renovado e revisto. As fissuras dividem por definição; as divisões criam diferenças; e as diferenças produzem sentidos. As fissuras são, assim, o espaço em que os sentidos são produzidos. Ao mesmo

tempo, as fissuras não são uma terra de ninguém entre uma qualquer tese e a sua antítese e, como tais, vazias de sentido. O público não pode deixar de atribuir sentido a tudo o que vê em palco, mas ao fazê-lo é também inevitavelmente confrontado com o vazio. Assim, o palco é um lugar tanto de produção como do seu contrário. Tal como a mandala de areia tibetana que tem de ser destruída uma vez concluída a sua construção, qualquer obra teatral bem concebida deverá significar para o seu público uma viagem que desafie o fechamento. Embora seja tarefa do crítico identificar as forças opostas que criam fissuras, isso não significa que o crítico possa dar uma forma final a essa obra. Continua a ser, contudo, possível tentar descrever o modo como o processo de produção – e do seu contrário – é tornado possível, sem privilegiar de forma incondicional a presença física no palco como algo que transcende o sentido.

Referências bibliográficas

- NODA, Manabu (2007), "The Body III at Ease in Post-War Japanese Theatre", *New Theatre Quarterly*, 23: 3, August, pp. 272-82.
TAKAHASHI, Yutaka (2001), *Ninagawa Yukio Densetsu [A lenda de Yukio Ninagawa]*, Tóquio, Kawade Shobo Shinsha.

Tradução de Paulo Eduardo Carvalho