

A política da violência cênica no Japão

Manabu Noda



<
The Bee (A abelha),
 de Hideki Noda
 e Colin Teevan,
 enc. Hideki Noda, Tóquio,
 2007 (Natsuko Akiyama
 e Hideki Noda),
 fot. Masahiko Yakou.

- Muitas pessoas tendem a pensar que actualmente, num tempo em que a violência é a norma, a violência no palco está mais forte do que nunca, juntamente com o sexo, as drogas e o abuso do poder. Mas, claro, a violência cênica não é nada de novo. O teatro sempre conviveu com a violência, de tal modo que não será exagerado dizer-se que a violência sempre foi a norma no teatro. Basta pensar em *Rei Édipo* e *Medeia*. Explorar o gosto do público pela violência deve ter estado na mente de Shakespeare quando escreveu *Titus Andronicus*. O Kabuki também está bem provido de violência. Quando uma companhia japonesa de Kabuki chamada Heisei Nakamura-za realizou uma digressão a Nova Iorque, em 2004, com o espectáculo *Festival de Verão: Um espelho de Osaka (Natsumatsuri Naniwa Kagami)*, Ben Brantley, do *New York Times*, comentou que ali "a violência faz-se sentir mais venenosamente concentrada do que num filme de horror ou num *thriller*". Se dermos a este teatro algum tipo de qualificativo, terá de ser "sangrento". A abundância de situações sangrentas prova que a violência cênica é um produto de consumo destinado ao sucesso.

Por isso, que tipos de teatro é que põem a violência em palco? Ocorrem-nos diversos epítetos: trágico, *agitprop*, sociológico, psicológico, melodramático, jornalístico, político, etc. Rapidamente nos apercebemos que todos estes tipos tentam contextualizar a violência que existe fora do teatro. Neste sentido, são todos miméticos. Esforçam-se por acusar, glorificar, condenar, justificar, analisar, identificar ou politizar a violência que existe na vida real e, desse modo, instar-nos a fazermos juízos éticos ou reavaliações, o que para estes tipos de teatro é a única justificação para representar a violência em cena.

Contudo, estas categorias não oferecem nenhum contexto para a encenação da violência. Não abordam a questão do que a violência, estimulando a imaginação do público, instiga a fazer. Chegamos facilmente à conclusão que o tipo mais degenerado de teatro – o sangrento – é a única variante que nos dá uma resposta clara, embora rude, sobre aquilo para que serve a violência cênica: destina-se ao prazer visual, sem precisar do apoio da imaginação. Eu acho que isto é algo a que devemos colocar algumas objecções.

É por isso que o título desta reflexão não é "A poética da violência cênica", nem "A política da violência", mas "A política da violência cênica". O teatro sério deve resistir ao consumo da violência cênica. Deve distinguir-se dos

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

modos de representação visual representacionais – ou virtual-realistas – como o cinema, a televisão, o vídeo, ou o YouTube. Neste sentido, a questão relativa àquilo que a violência cénica permite é simultaneamente pós-dramática e política. Porque não será tacticamente contraditório justificar a violência cénica defendendo que o choque da violência é necessário para transmitir algo mais importante? Se insistirmos nesse argumento, o teatro nunca poderá deixar de explorar a crueza da violência cénica, assim subscrevendo, ou até mesmo promovendo, o seu consumo. Para ser justificável, a violência cénica deve esforçar-se por evocar um sentido de dor por parte do espectador que não seja simplesmente fonte de prazer, de modo a conduzir o olhar desse mesmo espectador para a natureza do consumo visual. Falarei de dois espectáculos do teatro japonês contemporâneo que me parecem bons exemplos neste esforço de resistência e, por isso, úteis na exploração da questão da violência: *A abelha (The Bee)*, de Hideki Noda e Colin Teevan, e *Shunkin*, de Simon McBurney.

2.

A abelha, de Hideki Noda e Colin Teevan: a banalização da violência

O ano teatral de 2007 no Japão foi dominado por uma peça que acabaria por receber inúmeros prémios, mas que incluía situações de extrema violência: *A abelha*, escrita por Hideki Noda, do Japão, e Colin Teevan, do Reino Unido. A peça baseia-se num conto japonês de 1976, *Mushiriai*, escrito por Uasutaka Tsutsui, conhecido pela sua combinação de sátira sardónica e comédia exagerada. Foi favoravelmente recebido pela crítica quando estreou no Reino Unido, com um elenco britânico, à excepção do próprio Noda, no Soho Theatre, em Londres, em 2006. Quando foi reposto em 2007, no Teatro Tram em Tóquio, tanto na sua versão japonesa como inglesa, o sucesso foi fenomenal. Acabou por dominar os principais prémios do ano no Japão, o mais notável dos quais é o prestigioso Yomiuri que conferiu a Noda o Grande Prémio e ainda os prémios de Melhor Peça e Melhor Actor – uma tripla atribuição sem quaisquer precedentes na história deste Prémio já com quinze anos.

A história de *A abelha* explora o desolador abismo a que pode conduzir a vingança. Ido é um típico colarinho-branco japonês. A caminho de casa, ele dá com a sua casa ocupada pela polícia e rodeada de repórteres televisivos. O aturdido Ido é informado que um criminoso que se escapara da prisão, chamado Ogoro, raptou a sua mulher e o seu filho. Ele pede para ver a mulher de Ogoro e vai a casa dela. Contudo, em vez de fazer o papel da vítima como a imprensa e a polícia esperavam, ele decide resolver o problema pelas suas próprias mãos. É assim que acaba por derrubar o detective que o acompanhava, apossa-se da arma deste e rapta a mulher e o filho de Ogoro. "Eu era um membro dessa sociedade [decente] até muito recentemente", confessa Ido ao perturbado inspector

Dodoyama. "Mas cheguei à conclusão que não estou preparado para ser uma vítima". Chegados aqui, os espectadores percebem que o nome Ido vem do Id freudiano – essa parte inconsciente da psique que é a fonte de impulsos instintivos que exigem a satisfação imediata de necessidades primitivas. Ido começa a negociar com Ogoro directamente pelo telefone, mas a situação vai piorando cada vez mais, até os dois começarem a enviar, um ao outro, dedos dos seus reféns, todos os dias. Esta cadeia de retaliação não dá mostras de acabar, enquanto que o interesse da imprensa pelo assunto se vai diluindo.

A hiperactividade inicial de Ido, quase tipo "manga", dá lugar ao frenesim e ao choque e horror das vítimas, quando ele as rapta e começa a mutilar o filho de Ogoro. A encenação é fortemente física e dúctil. Num cenário minimalista, bandas elásticas tornam-se cordões de isolamento que emaranham Ido rodeado pelas feras da imprensa, para depois se transformarem numa espécie de massas que os inanes polícias ingerem, do mesmo modo que lápis se tornam pauzinhos e depois dentes caninos de brincadeira para o filho de Ogoro e, mais tarde, para horror do público, os dedos partidos e cortados pelo frenético Ido. A atrocidade acaba por se transformar em rotina e, no lado das vítimas, instala-se uma espécie de resignação. Quando a mulher de Ogoro está a preparar o pequeno-almoço para Ido após dias de vitimização, ela pára subitamente, chocada pelo facto de a violação e a mutilação se terem tornado uma parte da sua rotina diária semelhante à preparação das refeições ou à lavagem da roupa. Tendo-se apercebido disto, Ido viola-a por trás, de pé. A mulher de Ogoro não dá quaisquer sinais de resistência e este sexo matinal torna-se mais uma actividade do seu ritual quotidiano.

Através do uso da repetição, *A abelha* segue de perto o processo através do qual a violência é transformada em algo de banal. A banalização da violência segue dois caminhos. Um deles funciona através da exposição à violência na vida real, conduzindo à resignação apática como parte do mecanismo de auto-defesa da vítima. A banalidade, neste sentido, é um quadro de reconhecimento gerado por aqueles que foram forçados a uma vida dominada pela violência, pelo castigo, pela proibição e pelo insulto. Encarar a situação penosa em que se encontram como sendo banal não a torna tolerável, mas consegue pelo menos fazê-la parecer previsível. O outro modo de banalização é através da excessiva exposição aos meios de comunicação, que conduz à indiferença e apatia do espectador. Quando Ido, pela primeira vez, corta e friamente faz estalar os lápis que representam os dedos da criança feita refém, o choque e o horror iniciais por parte do público é tremendo. No Soho Theatre, em Londres, vi um espectador saltar da cadeira por duas vezes. Contudo, porque *A abelha* termina repetindo algumas cenas horríveis em sequências de movimento lento e sem palavras, ao som do coro da *Madame Butterfly*, a violência torna-se



<
The Bee (A abelha),
de Hideki Noda
e Colin Teevan,
enc. Hideki Noda, Londres,
2006 (Kathryn Hunter
e Hideki Noda),
fot. Keith Pattison.

parte do ritual quotidiano, enquanto o frenesim mediático se vai esbatendo. A peça aborda a política da percepção justapondo de forma efectiva os dois caminhos através dos quais a violência é tornada banal – com a implicação de que enquanto ambos conseguem criar uma atitude passiva, existe sempre uma diferença entre a violência na vida real e a violência virtual nos meios de comunicação.

Em *A abelha*, Ido obriga a mulher de Ogoro a lambe o envelope que contém o dedo do seu filho para mais um envio diário. Quando o filho morre devido às repetidas hemorragias, ele começa a enviar os dedos da mulher de

Ogoro. Quando ela vê o seu filho morto, é atingida pelo horror e pelo sofrimento, mas oferece os seus dedos a Ido e continua a lambe o envelope como uma mulher obediente. Ido começa a interrogar-se: "E ao remover o dedo anelar / brinco com a faca. / Não consigo perceber se esta mulher / Aqui de pé à minha frente / É a minha mulher ou a mulher de Ogoro. / (Ido olha para ela.) / Quem és tu?"

Na versão inglesa – na qual Kathryn Hunter interpretava o papel de Ido e Noda, o da mulher de Ogoro –, Noda reagia ao olhar confuso de Ido com um sorriso

meio empalidecido, meio tímido. Instalara-se uma espécie de fusão da subjectividade. A violência face a face rompe com a demarcação da subjectividade entre a vítima e o vitimizador – e a violência aqui tem de ser face a face porque deste modo a vítima e o vitimizador ficam ligados por uma forte fisicalidade. Dada a simetria recíproca entre os dois agressores, não é de espantar que esta diluição da subjectividade se estenda a Ido e Ogoro. Após a morte da mulher de Ogoro, e o esquecimento deste caso sensacional pelos meios de comunicação social, Ido passa a fazer um telefonema diário para Ogoro, que nós sabemos que fez exactamente a mesma coisa na casa de Ido. Ido diz que ele vai enviar o seu dedo e exhibe a faca de cozinha. *Escuro.*

3. **Shunkin, de Simon McBurney: violência, amor e memória**

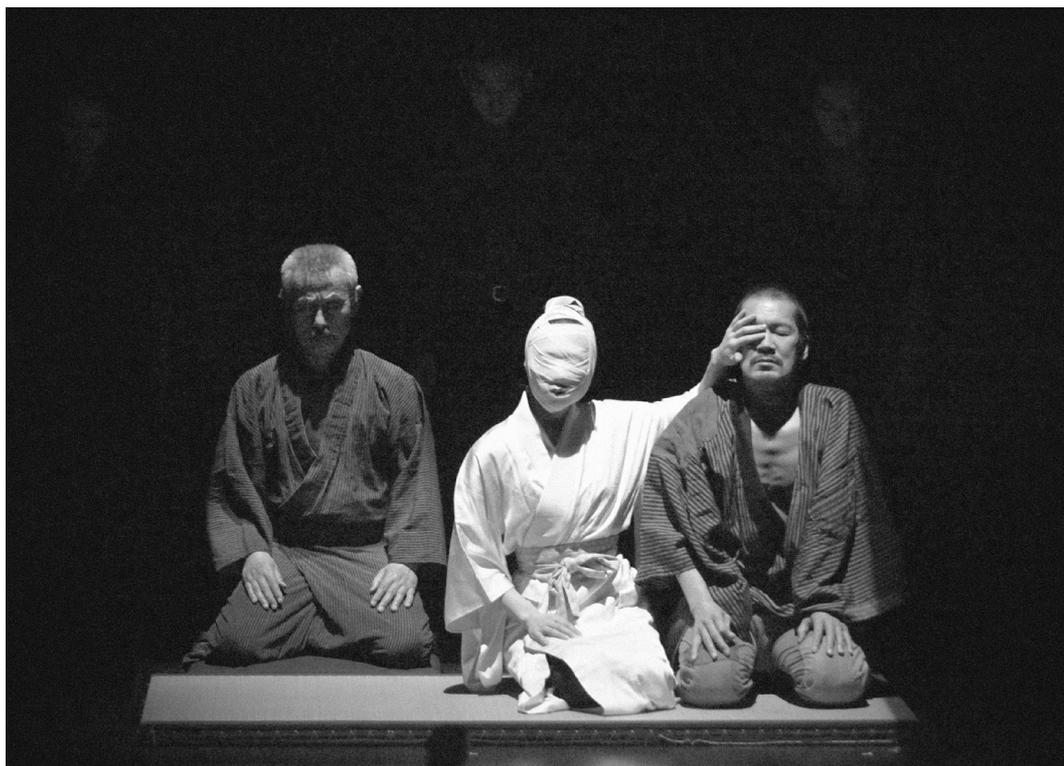
Shunkin foi um espectáculo dirigido em 2008 por Simon McBurney do Théâtre de Complicité e representado em japonês. Trata-se de um trabalho desenvolvido na sequência da realização de diversas oficinas durante um período de dez anos no Japão. Baseia-se em duas obras de Jun'ichirō Tanizaki (1886-1965). A principal fonte é a novela *A história de Shunkin (Shunkin-shō)*, com algumas ideias extraídas de um ensaio, *Em louvor das sombras (In'eiraisan)*, que é uma meditação estética sobre o contraste entre as sombras orientais e a luz ocidental no Japão modernizado/ocidentalizado da década de 30. *A história de Shunkin* foi publicada em 1933, mais ou menos no mesmo ano em que foi escrito *Em louvor das sombras* (publicado em 1933/34).

Simon McBurney identificou uma semelhança entre as palavras de Tanizaki e as de alguns escritores ocidentais da mesma década de 30. Na entrevista realizada por Hidenaga Ōtori para o programa do espectáculo, McBurney

confirma o seu interesse particular por escritores deste período. Na verdade, McBurney criou *A rua dos crocodilos (The Street of Crocodiles, 1992)* a partir de contos escritos por Bruno Schultz, um escritor judeu polaco activo por esses anos. *De uma casa saiu um homem... (Out of a House Walked a Man..., 1994)* foi também baseado em textos de Daniil Kharms, um escritor russo surrealista do mesmo período e autor de histórias infantis. McBurney associa Tanizaki a outros modernistas como James Joyce, W. B. Yeats e Ezra Pound, escritores que nesse período teriam reagido à dissociação da linguagem e da realidade – dissociação (ou deslocação) formada, em seu entender, em resultado do processo histórico de industrialização e de modernização –, fazendo experiências com a linguagem e o estilo narrativo.

O resumo da intriga de *A história de Shunkin* pode ser mais ou menos o seguinte. Shunkin nasceu em 1829 no seio de uma família mercantil rica. Tendo ficado cega aos nove anos, ela começou a dedicar-se à arte de tocar *shamisen*, um instrumento de cordas japonês. Sasuke, um aprendiz do negócio do seu pai, serve-a devotamente e cuida de todas as suas necessidades. Devido à sua adoração pela bela Shunkin, Sasuke aspira a aprender *shamisen*, e a Shunkin de dez anos começa a ensinar Sasuke, de treze, com uma dureza brutal, que se vai transformando numa estranha relação ao longo das suas vidas. Exteriormente, são uma professora e o seu leal aluno, mas a sua ligação cedo se torna um segredo aberto. O orgulho e a indulgência de Shunkin faz muitos inimigos e uma noite, em 1865, alguém derrama água a ferver no seu rosto. De forma a não ver o seu rosto desfigurado, Sasuke cega-se a si próprio com uma agulha. A imagem de Shunkin permanece bela na mente de Sasuke e ele continua a servi-la tão devotamente como antes.

Em *A história de Shunkin*, Tanizaki concebeu um complexo quadro narrativo. A história está escrita num



<

Shunkin,
 texto e enc. Simon
 McBurney,
 Setagaya Public Theatre,
 Tóquio,
 2008 (Yoshi Oida, Eri
 Fukatsu
 e Keitoku Takada),
 fot. cedida por Setagaya
 Public Theatre,
 Tóquio/Tsukasa Aoki.

estilo de falso documentário ou de paródia do documentário. McBurney declarou numa entrevista anterior à estreia do espectáculo que na primeira leitura, pensou: "Oh, esta mulher chamada Shunkin deve ter mesmo existido", e tentou fazer uma pesquisa na Internet, mas em vão". O narrador, supostamente o próprio Tanizaki, diz-nos que adquiriu recentemente um folheto biográfico chamado *A vida de Mozuya Shunkin*, que despertou o seu interesse por Shunkin. Encontra a biografia, escrita num estilo literário arcaico, idolatra Shunkin e suspeita que a fonte das informações foi Sasuke. Lança-se depois numa espécie de trabalho detectivesco e escreve a sua própria versão da biografia de Shunkin, entrevistando, entre outros, Teru, que tinha começado a servir Shunkin e Sasuke alguns anos atrás, quando Sasuke ficou cego. O seu instinto de romancista, contudo, cedo se apossa dele e aquilo que começara por ser uma investigação objectiva transforma-se numa recriação imaginativa da vida do casal pelo narrador. O ponto de vista começa a alternar entre o de um historiador objectivo e o de Sasuke, que adorava Shunkin e vivia nesse estatuto ambíguo de amante, servo e aluno. A ambiguidade é sublinhada pelo idiossincrático estilo literário da novela, na qual a pontuação é muitas vezes omitida, permitindo ao narrador deslocar-se livremente entre a linguagem arcaica de *A vida de Mozuya Shunkin* e o seu próprio estilo mais moderno, ao mesmo tempo que, em determinados passos, adota abruptamente o dialecto local em secções de discurso directo inseridas no texto sem qualquer pontuação distintiva. Tanizaki desloca-se assim quase imperceptivelmente através da memória de Sasuke, e ao fazê-lo manipula o leitor, que se interroga se deve ler o texto como um documentário ou como uma completa recriação da memória de Sasuke pelas mãos do romancista.

Reflectindo a complexidade do quadro narrativo utilizado pela novela original, o espectáculo de McBurney

apresenta-se como mais diegético do que mimético. Dito de outro modo, a violência em palco é mais dita do que representada. A voz radiofónica de uma actriz, interpretada por Ryōko Tateishi lê em voz alta excertos do original, *A história de Shunkin* (é-nos dito que se destina a um programa de rádio), e a acção é representada pela sua narração. De vez em quando, surgem interrupções de uma outra voz narrativa, supostamente a do próprio romancista Tanizaki. Aquilo que vemos é o interior da mente do velho Sasuke, interpretado por Yoshi Oida, entregue à recordação dos seus dias como guia, aluno e virtual esposo de Shunkin. Como as suas memórias tendem a idolatrar Shunkin, estão sempre sob o olhar crítico de Tanizaki. A violência entre a professora e o aluno torna-se, assim, o objecto de investigação, e através da diferença entre os comentários do velho Sasuke e a violência cénica real, embora altamente estilizada, apercebemo-nos do modo como Tanizaki reconstruiu a relação entre Sasuke e Shunkin.

Consequentemente, a violência cénica em *Shunkin* surge duplamente mascarada: primeiro, é dita e não representada; segundo, é altamente estilizada, porque a violência é uma reconstrução operada pela imaginação de Tanizaki. Através desta diferença, entre a história do velho Sasuke e a reconstrução de Tanizaki, conseguimos ver como a memória imagina o passado.

Para referir um momento episódico da peça, o jovem Sasuke (interpretado por Cho Songha) tenta aquecer o pé de Shunkin, porque ela tem tendência a ter as extremidades frias. Habitualmente, ele faz isto com o peito, mas porque está com uma dor de dentes cada vez mais insuportável, coloca o pé dela junto do seu rosto para arrefecer. Shunkin considera o seu gesto atrevido e dá um pontapé na face já dorida de Sasuke. Ele grita e rola pelo chão, acompanhado primeiro por Tanizaki, aparentemente excitado pela sensualidade da violência, e depois pelo já mais velho Sasuke (interpretado por Keitoku Takada). Rolam pelo chão

alternadamente, enquanto o cego e velho Sasuke se entrega à recordação da maciez da pele de Shunkin, dizendo que o seu calcanhar era mais macio do que a sua própria face. A voz radiofónica da actriz diz que as relações sexuais são infinitamente variadas e depois acrescenta que esta relação se estendeu durante vinte anos, até ao momento em que o jovem Sasuke dá lugar ao Sasuke de meia-idade.

Esta cena do pontapé e do rolar pelo chão sugere que a violência surge distorcida na memória. Tal como McBurney declarou numa entrevista na qual eu colaborei como intérprete, a imaginação e a memória são a mesma coisa em termos de reacções bioquímicas no cérebro. Lembrarmo-nos é, de algum modo, reviver a nossa própria experiência e no olhar do observador – neste caso, o do narrador Tanizaki –, as recordações do velho Sasuke funcionam como uma barreira que precisa de ser quebrada para se chegar aos factos. Contudo, Tanizaki vai gradualmente abandonando esta atitude crítica, identificando-se progressivamente com o objecto da sua observação, estimulado pela sensualidade do que está por detrás da sua memória, que é a dor de Sasuke, repetidamente pontapeado pela sua senhora. A distância entre o observador e o observado é aqui eliminada até ocorrer uma espécie de fusão da subjectividade entre os dois, quando Tanizaki se transforma num participante através da voluntária suspensão de incredulidade e tornando-se cúmplice do velho Sasuke, entregue à revisitação das suas adoradas memórias. O que tudo isto desperta é um forte sentido da violência e da dor, provocando um prazer sensual e masoquista.

O público reconhecerá que o mesmo tipo de cumplicidade proporcionada pela violência pode também encontrar-se na relação entre Shunkin e Sasuke. Este reconhecimento surge reforçado pelo contraste entre o estático velho Sasuke acariciando a sua própria face, deliciando-se com as suas próprias memórias, e a mais dinâmica sessão de pontapés e de gente a rolar pelo chão. Na verdade, o contraste entre o estático e o dinâmico aplica-se à relação entre o casal, bem como à relação entre o público e palco. Assim, o público é convidado a juntar-se à memória e à imaginação do velho Sasuke e, dessa maneira, é convidado também a viver imaginativamente a diluição da demarcação subjectiva.

4. Conclusão

A violência é uma forma extrema de interpelação que forma a subjectividade através de uma negação total da bilateralidade. Aquilo que *A abelha* e *Shunkin* parecem propor, contudo, é a possibilidade de a violência face a face também estabelecer uma ligação entre o vitimizador e a vítima. Atacar violentamente alguém cria uma sensação poderosa tanto no vitimizador como na vítima através do

toque. *A abelha* e *Shunkin* revelam, assim, a horrífica ambivalência da violência, porque ela liga ao mesmo tempo que quebra – ou rompe a linha de comunicação através de um acto fortemente palpável. A violência cénica permite à imaginação do espectador participar neste contacto físico, e aí, penso eu, reside a chave para compreender o seu poder. A representação da violência em *A abelha* é horrífica porque o palco envia uma mensagem clara de que ela deve ser imaginada. A utilização de lápis representando o objecto da mutilação e o ritual repetitivo da rotina diária combinado com actos horrendos não só tecem alguns comentários teatrais sobre o que é e deve ser a violência cénica; formam também parte integral da exploração do papel da imaginação na violência. *Shunkin*, por outro lado, mostra-nos a natureza criadora de laços da violência, ao mesmo tempo que nos ajuda a explorar o amor que só é tornado possível por um acto extremo de auto-cegueira. A violência pode criar rupturas no fechamento imaginado da subjectividade. É um modo de trazer o pessoal para o domínio do público. É, por isso, fundamentalmente político. Nesse sentido, a violência cénica é uma sinédoque do próprio teatro.

No Japão, temos escritores contemporâneos que escrevem sobre o sexo, as drogas e a violência: Keishi Nagatsuka, Daisuke Miura e Susuki Matsuo, só para referir alguns. A razão pela qual escolhi *A abelha* e *Shunkin* é porque estes dois espectáculos nos ajudam a perceber a questão da possibilidade da violência cénica – e eu gostaria de sublinhar que esta não deve ser confundida com a violência em sentido lato, a violência na vida real. Talvez tenha a ver com os dois aspectos da representação teatral, a realidade e a metáfora. A realidade tem uma tendência para o choque e o horror; a metáfora, para a estética e a tradição. Eu penso que as duas são necessárias. Claramente, o perigo aqui é que a realidade degenera numa espécie de metáfora banalizada, à qual chamamos *cliché*, através do processo de consumo. A violência chocante de ontem pode tornar-se algo comum e banal nos palcos de hoje. A boa metáfora, contudo, pode fazer o público sentir a realidade do tema da peça.

Referências bibliográficas

- BRATLEY, Bem (2004), "The Stuff of Nightmares in a Kabuki Carnival Maze", *The New York Times*, 20 de Julho.
- McBURNAY, Simon (2008), "Star Choices: Simon McBurney, director of *Shunkin*", entrevistado por Hiroko Mishimura, *Asahi Simbun*, versão inglesa, 22 de Fevereiro (v. , consultado a última vez em Março de 2008).