USP Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Alice Kiyomi Yagyu

Do *Kyogen* ao Qioguem?!

-um percurso Oriente-Occidente na arte do ator -

Tese de Doutorado em Artes

Orientação

Prof. Dr. Jaco Guinsburg

São Paulo

2009

Resumo

O presente estudo pretende expor e analisar as características do *Kyogen*, comédia clássica japonesa do século XIV, situando-a como uma referência, a ser considerada, na discussão do fazer teatral nos dias de hoje.

Trata-se de um teatro codificado, regido por convenções teatrais consolidadas no período medieval japonês, mas que exhibe aspectos de surpreendente universalidade e contemporaneidade, no tocante aos princípios que norteiam a arte do ator.

Embora a expressão “universo *kyogen*” possa denotar um domínio fechado ou exclusivo, uma hipótese que surge é a possibilidade de traçar um lugar para o *kyogen* como uma forma criativa e recriada do “nosso” presente ocidental e brasileiro, estendendo-se os seus experimentos no âmbito da pedagogia teatral.

Palavras chave: *Kyogen*, arte do ator, tradição, pedagogia teatral, formação do ator.

Conteúdo

04. Introdução

Parte I:

O *Kyogen*

- 08. *Nô e Kyogen*
- 11. Origens e institucionalização
- 18. Pensamento medieval japonês
- 28. Estrutura e Convenções
- 56. Repertório de Peças

Parte II:

O Ator *Kyogen*

- 69. Tratados sobre o cômico
- 77. Formação do ator
- 94. Transmissão

Parte III:

Kyogen e o Ocidente

- 102. Atualidade
Treinamento
- 112. Tradução de peças
(Contexto pedagógico)

Parte IV:

(Formar ou transmitir: o *kyogen* dentro do contexto pedagógico)

Parte V:

- 160. *Qioquem?! dois percursos de montagem*

185. Conclusão

185. 188. Bibliografia

Introdução

Para o mundo ocidental, as culturas orientais, próximas ou distantes, deixaram de ser, ao longo da história, apenas objetos de relatos e de curiosidades¹, passando a exercer influências diretas ou a contribuir para sua sensibilidade, seus hábitos e formas de pensamento. Como ilustração dessa última tendência, que nos lembremos das fontes budistas trazidas à filosofia de Schopenhauer ou dos contributos estéticos sobre as correntes modernistas européias e americanas, já a partir do impressionismo.

No âmbito teatral, o contato mais estreito e o conhecimento dos gêneros dramáticos orientais acabaram por trazer ao Ocidente novas sugestões de concepção cênica, enriquecendo diversos aspectos das propostas experimentais ou vanguardistas que têm caracterizado a trajetória artística do último século.

No que diz respeito ao teatro japonês, o relato mítico de seu nascimento nos revela ter sido ele um espetáculo criado pelos demais deuses para que Amaterasu, a deusa do Sol, saísse de uma gruta onde se houvera refugiado. A idéia aqui subjacente é a de uma hierática alegria pelo retorno da vida. Esse sentimento desdobrou-se em quatro gêneros humanos: *Kabuki*, forma épica; *Nô*, drama lírico; *Kyogen*, forma cômica e *Bunraku*, a arte das marionetes.

Criado simultaneamente com o *Nô*, o *Kyogen* contrapõe-se, na forma e no propósito, à tensão trágica do drama lírico. Sua *vis comica*, fina e elegante, representa e critica os pequenos e permanentes conflitos do cotidiano. Constitui-se de breves representações farsescas, relativas ao universo popular e anônimo, sem deixar de expressar-se por meio de normas formalizadas, também existentes nos demais gêneros. Daí o motivo pelo qual seus personagens devem se autoapresentar, mencionando quem são, o que são e para onde se dirigem, com o intuito de serem estabelecidas as bases inteligíveis da representação. As situações a que se referem podem ocorrer em qualquer lugar, predominando o recorte de um tempo presente, atual.

O despojamento cênico é ainda notável e se revela pelo palco nu, pelos poucos adereços e por figurinos fixos.

¹ De Heródoto a Marco Polo, por exemplo.

Tais aspectos tornam o *Kyogen* um gênero teatral respaldado, sobretudo, pela arte do ator, sendo este não um simples intérprete, mas um criador *sur scène*, um autêntico poeta da cena.

O presente trabalho tem, por finalidade, justamente expor e analisar as características do *Kyogen*, assim como as possíveis relações que possa estabelecer, por aproximação ou contraste, com o ofício do performer atual, a partir dos princípios que norteiam a arte do ator de *Kyogen*. Pois embora tenha ele origem nas experiências e no cotidiano do Japão medieval, pode-se afirmar que seu alcance permanece absolutamente contemporâneo, tanto pela universalização de temas, personagens e situações, quanto pela linguagem, que radicaliza a simplicidade da expressão. Aliás, de sua importância como manifestação cultural, é bastante significativo o reconhecimento que a UNESCO lhe deu como obra-prima do patrimônio imaterial da humanidade.

A Primeira Parte traz uma apresentação do *Kyogen*, enfocando as diferenças com o *Nô*, o espírito da época e o pensamento artístico filosófico do mundo medieval japonês. Desse gênero, investigam-se a estrutura, as convenções cênicas e o repertório.

A Segunda Parte tem como foco o ator *Kyogen*. Inicia-se com *O Tratado sobre o Cômico* de Toraakira Ôkura que, embora ainda não tenha o reconhecimento dos tratados de Zeami, compõe com este documentos únicos na história do teatro japonês, proporcionando exata informação dos elementos essenciais do processo atoral. Seguem-se os capítulos sobre a formação do ator com o olhar para a relação mestre-aprendiz e a questão da transmissão dos legados.

A Terceira Parte traz aproximações do mundo *Kyogen* para o Ocidente. A atualidade de seus temas, a possibilidade de incorporar elementos do treinamento à realidade ocidental e considerações sobre a tradução de peças. O que ele pode dizer de nós mesmos, gente de teatro, posicionada no século XXI, no Ocidente, Brasil?

Na Quarta Parte, trata-se o *Kyogen* dentro do contexto pedagógico. Importa compreender a sua inserção nos contextos e culturas distintas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos. O que ele tem a nos ensinar? Ou melhor, o que se pode aprender com ele?

A Quinta Parte é o percurso de *Qioquem?!*, montagem inspirada no universo cômico japonês, apresentando a proposta de direção e sua realização.

Espera-se, assim, que esse gênero teatral estimule um debate a respeito de outras estéticas, contribuindo para uma reflexão sobre a arte do ator nos dias de hoje.

A relação da autora com o mundo da tradição cômica nipônica remonta ao início dos anos 1990, quando teve contato com algumas peças de seu repertório tradicional. A linguagem característica e a comicidade singular deste gênero levou o Grupo de Arte Ponkã² a aprofundar a pesquisa. Na ocasião, foram traduzidas em torno de vinte peças, sendo que cinco foram adaptadas e encenadas na montagem intitulada *Qioguem - Loucas Palavras*, em 1991.

No mesmo ano, surgiu a oportunidade³ de conhecer e desenvolver o trabalho dos atores *Nô* e *Kyogen* no âmbito de sua cultura original, em Tóquio. O contato com mestres-atores⁴ de escolas tradicionais possibilitou o treinamento em canto, dança e o exercício de situações mais simples do interlúdio cômico, bem como acompanhar as apresentações de seu repertório nos cinco teatros de *Nô* da capital japonesa.

Além disso, o Nôgaku Shiryô Center⁵ da Musashino University e os professores-pesquisadores Seki Kobayashi⁶ e Hisashi Hata, especialistas na área, disponibilizaram-lhe, entre vários outros, materiais de difícil acesso sobre tradicionais famílias atuantes de *Kyogen*.

De volta ao país, o universo *Nôgaku*⁷ tornou-se, para a autora, a principal fonte de referência para as suas criações⁸. O *kyogen*, particularmente, vêm lhe oferecendo inspiração também para experimentos cênicos com jovens atores, cujos resultados vêm rendendo discussões estimulantes, em festivais e congressos, no âmbito da pedagogia teatral.

² Grupo de que a pesquisadora fazia parte.

³ Recebeu Bolsa Capes para o Exterior.

⁴ Mestre ator Mannojo(VIII) Nomura, do estilo *Izumi* e mestre ator Tojiro(IV) Yamamoto, do estilo *Ôkura*, ambos de *Kyogen*.

⁵ Centro de arquivos de *Nô*.

⁶ Autor, entre outras publicações, de *Nihon koten geinô to gendai: Nô Kyogen* (Artes Performativas Tradicionais Japonesas e Atualidade: *Nô* e *Kyogen*:1996).

⁷ Assim é chamado o *Nô* e *Kyogen*, juntos.

⁸ Foram realizadas três montagens, sob sua direção e interpretação, baseadas no repertório *Nô* de Zeami: "*Hagoromo - O Manto de Plumas*", com texto transcrito por Haroldo de Campos, em 1994; "*Vento da Espera*" e "*Solitude*", ambas inspiradas na peça-poema *Matsukaze*, 1999. Uma versão *Nô* de "*Morte e Vida Severina*" foi dirigida pela autora com alunos-atores da Unicamp em 2006.

Fig.1. Setsubun, O demônio apaixonado.

Parte I - O *Kyogen*

Nô* e *Kyogen

Origens

Pensamento Medieval Japonês

Estrutura e Convenções

Repertório de Peças

Nô e Kyogen - sempre juntos, mas tão diferentes

O *Kyogen* é encenado, tradicionalmente, entre duas peças *Nô*, a fim de proporcionar um alívio às tensões provocadas pela seriedade do drama. Uma rápida visada nos dispõe, entretanto, para as diferenças entre os dois subgêneros do teatro tradicional japonês⁹:

O *Nô* é um drama lírico e provém de uma concepção ao mesmo tempo religiosa e aristocrática da vida. Razão pela qual o gestual do ator é estilizado, tanto quanto sua fala, expressa em japonês arcaico, o que requer, não raro, uma tradução para as platéias modernas. A ação ocorre no passado e, por isso, a personagem surge quando o evento já se encontra terminado, às vezes séculos depois da morte do herói. A atmosfera é dúbia, de sonho e realidade; um mundo que normalmente escapa aos nossos sentidos, habitado por deuses, espíritos de homens do passado, loucos, animais e criaturas sobre humanas. As personagens possuem identidade e as peças, em geral, são denominadas pelo nome do *shite*¹⁰, que sempre porta uma

⁹ *Nô* e *Kyogen*, juntos, constituem o *Nôgaku*: a unidade possível de representação do ser humano na tradição teatral japonesa. Uma jornada de *Nô* é constituída, atualmente, de apresentação de duas peças *Nô* (50 min.cada), intercaladas por uma de *Kyogen* (em torno de 25 min.)

¹⁰ *Shite* é denominação dada ao protagonista; e *waki*, ao coadjuvante, em peças *Nô*.

Fig.2. Peça *Nô Kotchô*, com o ator Shigeo Matsumoto.

Fig.3. *Kyogen* com o ator Motohide Izumi.

máscara¹¹. A ação se desenvolve ainda na forma de poema cantado e dançado, com acompanhamento musical. O ator *Nô* não intervém em peça *Kyogen*.

Uma apresentação de *Nô* propicia uma experiência sobretudo estética, ou seja, na qual prevalecem diretamente os sentidos. A ênfase está em evocar emoções humanas de forma progressiva, numa série de eventos, permitindo ao espectador projetar-se livremente na mente e no coração do protagonista.

Ao contrário, o *Kyogen* é comédia. A ação se dá concretamente, no presente, sendo todas as suas personagens anônimas, “gente do povo, que busca nos seres ditos superiores - aristocracia, clero - aquilo que há de risível, o que pode ser satirizado¹².”

Em geral, o *shite*¹³ do *kyogen* não porta máscara, reservada a personagens não-humanas, como deuses e animais, com raríssimas exceções, caso da *mulher feia*. As situações apresentam-se, em geral, na forma de diálogos, sem acompanhamento musical. Um ator de *Kyogen* pode atuar numa peça *Nô*¹⁴, no intervalo entre os dois atos¹⁵, recontando a história do drama em linguagem coloquial¹⁶.

Desde o início, o *Kyogen* esteve comprometido com o humor popular e, por séculos, com a tradição oral e a improvisação, tornando-se mais aberto a mudanças e influxos externos do que o drama lírico. Somente no período Edo¹⁷ é que se estabilizou, com a padronização de textos, do canto, do movimento e da dança.

O riso propiciado pelas situações cômicas tipificam o senso de humor¹⁸ dos dias em que nasceu o interlúdio cômico. É um riso caloroso e zombeteiro, de

¹¹ Com raras exceções o protagonista não porta máscara; o próprio rosto, neutro, torna-se máscara. Neste caso é denominado *hitamen*.

¹² Gick, Paulo Warth. Em “KYOGEN: Uma releitura do Teatro Cômico Tradicional do Japão - O ladrão de melões”. FJ, 2004.

¹³ A protagonista do *kyogen* é também denominada *shite*. O coadjuvante recebe o nome de *Ado*.

¹⁴ Na função de *ai-kyogen*. *Ai* significa meio, no intervalo entre os dois atos de *Nô*.

¹⁵ O primeiro ato é o *maeba* e o segundo *nochiba*. No *nakaire*, entreto, o protagonista *Nô* se retira para a troca de figurino.

¹⁶ Assemelha-se aos Dramas Satíricos na Tragédia Grega, em que os atores dão a versão satírica da trama.

¹⁷ O período Edo (1603-1867) corresponde ao domínio do xogunato Tokugawa. Termina com a Restauração Meiji, com o retorno do governo imperial. É o início do período moderno no Japão.

¹⁸ Kitagawa Tadahiko descreve o *kyogen* como tendo três aspectos salientes: celebratório (*shûgen-teki*), cômico (*kokkei-na*) e satírico (*fûshi-teki*).

criaturas simples, mas astutas, sempre prontas a revelar as fraquezas de seus superiores ou tirar vantagens de suas idiossincracias. Há também um humor mais sofisticado, além da risada divertida ou do gracejo sarcástico; é o riso silencioso, de sabedoria e resignação, alcançado apenas após experienciar as vicissitudes da vida.

Uma intimidade repentina e familiar faz com que, embora provenha e reflita a sociedade medieval japonesa, o público atual possa identificar-se com suas personagens e situações.

Origens

O significado da palavra *Kyogen* tem mudado através dos tempos. Em sua origem, era uma palavra comum chinesa composta de dois caracteres: *gen*, significando *palavra* ou *fala*, e *kyo*, a *maneira de expressão dessa fala*. *Kyo*, na interpretação mais moderna, pode ser traduzida por *enlouquecer*, ou *perder a paz mental*, e ser ainda *humorístico* ou *cômico*. A associação dos dois caracteres agregou outros sentidos: *linguagem irracional* ou *extraordinária*, *palavras divertidas proferidas*, *linguagem da perturbação*, *linguagem de transtorno* e *completamente absorvido na fala*¹⁹. Somente no século XIV ela passou a designar um tipo particular de desempenho cômico²⁰.

Seus antecedentes estão no *sangaku*, uma espécie de entretenimento popular importado da China, com elementos de acrobacia, malabarismo, magia e imitação, apresentado como divertimento em cerimônias da corte. A versão japonesa recebeu o nome de *sarugaku*²¹, em meados do século XI.

Numa lenta evolução, a imitação cômica sobrepôs-se a outros elementos, recebendo a influência de cantos budistas, rituais esotéricos e atividades conduzidas pelos *jushi*²² além de peças didáticas *ennen*²³.

Entre os séculos X e XIV, o *sarugaku* dividiu-se em duas artes: o *honge*, arte principal, e o *noge*, arte refinada. O *honge* manteve o humor original do *sarugaku*, amalgamado a festivais de artes xintoístas, sem deixar de passar por alterações e por um processo de racionalização, resultando no *Kyogen*. E o *nôge*, centralizado na dança e no canto, foi acrescido de lendas e de temas trágicos da história, transformando-se em *Nô*.

Apesar da conexão com os templos, o *sarugaku* permaneceu, até o final do século XIV, como entretenimento popular de grupos itinerantes, denominados *za* (guildas), e composto de atores, músicos e demais suportes necessários às apresentações.

¹⁹ Kenny, Don. *A Guide to Kyogen*. Tokyo, Hinoki Shoten, 1990, pp.13.

²⁰ In Berberich, Junko Sakaba. "The Idea of Rapture as an Approach to Kyōgen" em *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 1 (Spring), University of Hawai'i Press, 1989, pp. 31.

²¹ *Sarugaku* significa "música de macaco".

²² Sacerdotes especiais.

²³ *Ennen*, cerimônia budista para propiciar longevidade às pessoas de classe superior. Cantos, danças e imitações seguiam-se à cerimônia, como entretenimento.

Uma clara distinção entre os *performers* de *Nô* e *Kyogen* também se configurava. Zeami²⁴, autor, ator e teórico do *Nô*, comprometido em elevar os padrões estéticos e literários dessa arte, relutava em se apresentar junto com os atores do *Kyogen*. Seu constrangimento era devido ao retrato por demais realista e às paródias obscenas, apresentadas por esses atores, em diálogos altamente improvisados, satirizando o patronato e os sacerdotes²⁵.

O ator Manzô Nomura observa a relação entre as duas artes:

O gosto altamente refinado do público medieval pedia uma separação orgânica dos aspectos miscigenados do *sarugaku*, em música e dança de um lado, e mímica e humor de outro; o que resultou no nascimento das artes gêmeas *Nô* e *Kyogen*. Os gêmeos foram vestidos de cores distintas, como branco e vermelho, além de estruturas diferenciada, uma de simbolismo, outra de simplicidade, de forma que não seriam mais confundidos um com o outro. Mas quando as personalidades *yin*, do *Nô* e *yang*, do *Kyogen* são colocadas lado a lado, o efeito de mútuo reflexo produz uma harmonia verdadeiramente prazerosa²⁶.

O patronato de *sarugaku* por grupos mais poderosos teve início no século XIV²⁷, quando o *xogum* Yoshimitsu Ashikaga²⁸ presenciou uma apresentação de rua de Kan'ami e Zeami, pai e filho do grupo Kanze Yamato. Impressionado com o talento e a presença de Zeami, o *xogum* os adotou para integrarem a corte²⁹.

²⁴ Motokiyo Zeami (1363-1443) é, reconhecidamente, o nome mais importante do *Nô*. Escreveu sobre os aspectos filosóficos, éticos, artísticos e espirituais do *Nô*, em tratados que só chegaram a ser publicados na segunda metade do século XX.

²⁵ Há relatos em que um ator de *kyogen* teria sido abatido por um sacerdote, por ter imitado um macaco numa cerimônia no templo Hieizan. O animal era considerado um deus protetor local, mensageiro do templo sede Hie, o que despertou a ira do religioso. Da mesma forma, líderes de trupes de *kyogen* eram severamente repreendidos por não discernirem o oportuno e o propício de ser apresentado nas festividades. Por outro lado, esse mesmo elemento provocativo, tornava-o cada vez mais popular. Em Fujita, Asaya em *Tarokaja Monogatari* (Contos de Tarokaja).

²⁶ Nomura, Manzo (VI). "Kyogen no Michi" (O Caminho do *Kyogen*) em *Nomura Manzô Zenshu*. Obras completas de Manzô Nomura). Tokyo, Gogatsu Shobô, 1982, pp.203.

²⁷ Na Era Muromachi (1333 ~ 1573).

²⁸ Yoshimitsu Ashikaga governou o país de 1392 a 1568. Suas ações foram decisivas para o desenvolvimento do *Nôgaku*. Tinha dezessete anos de idade quando viu Zeami apresentar-se. Este por sua vez, tinha apenas doze anos.

²⁹ Admitido no círculo íntimo de Yoshimitsu, Zeami passou a receber educação literária do chanceler Nijô Yoshimoto, homem de ascendência principesca e de fino padrão estético e literário.

Ações semelhantes de adoção e proteção se espalharam na província de Yamato³⁰ e se estenderam até a Restauração Meiji³¹, com efeitos de longo alcance no desenvolvimento do *Nô* e do *Kyogen*.

A distância entre atores e os poderosos protetores era considerável no tempo de Zeami. Os atores pertenciam ao mundo marginal *michi no mono*³² e eram vistos como *kawara kojiki*³³ devido ao espaço usual - margens de rios secos - de suas apresentações. De certa maneira, Zeami poderia ser chamado de primeiro 'novo-rico' desse grupo profissional, ao ser incorporado à corte.

O *Tensho kyogenbon* (O livro de *Kyogen*), manuscrito datado da segunda metade do século XVI, apresenta um panorama desse mundo marginal com a sua galeria de personagens *mibungai no mibun*³⁴. Zeami evita tocar sobre a base humilde de sua arte e atenta a seus pares para que não misturem níveis distintos de atuação, especialmente quando figurarem personagens nobres. Seus tratados advertem para a não inclusão de gestos e poses que revelem a arte dos dançarinos de rua³⁵, evitando absolutamente qualquer elemento vulgar. Seu alvo era romper com o *sarugaku* de base *geinin*³⁶ e enfatizar as tradições literárias da corte³⁷.

³⁰ Atual província de Nara.

³¹ A Restauração Meiji marca o fim do xogunato Tokugawa. Foi a reabertura do Japão ao comércio internacional e o início do processo de modernização e ocidentalização em todas as áreas. Segundo Takeo Kuwabara em *Japan and Western Civilization*, mais que uma troca de regime, foi uma verdadeira revolução cultural, uma tentativa de eliminação de todo traço tradicional japonês. O povo japonês mudava tudo: dos hábitos alimentares (introduziu o bife) ao vestuário (o quimono por vestidos e ternos), até a diversão. Os teatros *Nô*, *Kyogen* e *Kabuki*, e o *Sumô*, manifestações tradicionais, desapareciam temporariamente. A divisão de classes - samurais, camponeses, artesãos e comerciantes - também foi abolida.

³² Gente de rua, grupos de artistas e artesãos, nômades.

³³ Mendigos ribeirinhos.

³⁴ "Status fora de qualquer status".

³⁵ Como o *kusemai* ou o *shirabyoshi*, formas presentes na arte do *sarugaku Nô*.

³⁶ Animadores.

³⁷ Como a poesia *waka*, gênero de verso clássico japonês, emprestando slogans marciais como *michi no tame, ie no tame* - "para o nosso Caminho, para a nossa Casa" e *keiko wa tsuyokare, jôshiki wa nakare* - "treinar arduamente, nunca permitir sentimento" - pois *inochi wa owari ari, Nô niwa hate aru bekarazu* - ou seja "a vida tem fim mas na arte *Nô* não há".

Stanca Scholz-Cionca³⁸ relata a existência de duas categorias de atores no governo de Toyotomi Hideyoshi³⁹, no final do século XVI. Sob suas leis, quatro grupos tiveram proteção oficial e foram integrados nos cerimoniais da corte. Os *daimyô*⁴⁰ construíam palcos *Nô* em seus castelos e mansões. Os atores protegidos distinguiam-se daqueles que não o eram pela posse de quatro cartas estampadas com selo vermelho de Hideyoshi, símbolo que lhes davam certos direitos. Os atores fora do sistema sobreviviam apresentando os *kanjin Nô*, performances beneficentes em templos, áreas rurais ou mercados. Entretanto, nada garantiria a estabilidade desse status, que poderia alterar-se da noite para o dia⁴¹.

Os atores *Nô* não deixaram de enfrentar problemas ao passarem da vida de artistas itinerantes para a da corte Muromachi no século XIV. Sua relação com a classe guerreira permaneceu tensa e ambígua, apesar dos privilégios e favores que desfrutavam no transcorrer dessa longa convivência. Alcançou quase uma qualidade simbiótica durante o período Tokugawa, quando o *Nô* tornou-se um *shikigaku*, arte cerimonial totalmente integrada à etiqueta da corte⁴². O novo status, assegurado por decreto, permitia o recebimento de doações de terra e verbas anuais para o desenvolvimento do *Nô*, quase elevando a posição dos atores àquela dos samurais, consistindo na mais segura subvenção estatal concedida a trupes de performers pré-modernos. Os atores tinham acesso à educação de guerreiros e praticavam seriamente o *bushidô*⁴³. Mesmo os atores da família Toraaki Ôkura (1597-1662), de *Kyogen*, se beneficiaram de tal situação. Em seu tratado *Waranbegusa* (Lendas de

³⁸ Scholz-Cionca, Stanca. "Outcast Imagery in Zeami's Plays" em *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, A Casta Publication - Center for Advanced Studies in Theatre Arts, 1998, pp.29-39.

³⁹ Toyotomi Hideyoshi (1536-1598). Um dos maiores estrategistas da história do Japão; viveu numa época em que o país estava dividido entre diferentes senhores feudais - os *daimyô* - que lutavam pelo controle de suas províncias. Filho de camponeses, chegou a servir o clã Nobunaga, tornando-se general e confrontou com os Tokugawa, seu maior rival. Não se tornou xogum, devido à sua origem. Além da expansão do domínio no Japão, invadiu a Coréia e a China, sendo derrotado no final. No poder, proibiu a posse de armas por camponeses e tornou hereditárias as profissões, eliminando qualquer possibilidade de ascensão social.

⁴⁰ A mais alta hierarquia guerreira.

⁴¹ No governo de Hideyoshi, os samurais e os camponeses eram muito ligados na comunidade rural. Na confusão própria de época de guerras, samurais rurais poderosos, eliminavam os *daimyôs*, proclamando-se *daimyôs*. Este processo foi conhecido como *gekokujô*, "o mais baixo derruba o mais alto". Op.cit.,pp.32.

⁴² Na época Edo, vigorava uma certa austeridade com relação ao espontâneo da vida. O riso era comedido e censurava o riso solto. Dizia-se que o guerreiro devia sorrir uma vez a cada três anos e somente com um lado do rosto.

⁴³ Como fizera o ator Shichirô Komparu (1576-1610) a quem o famoso espadachim Tajima Yagyu outorgou parte das tradições secretas de sua arte.

Criança), Toraaki traz uma lista de disciplinas literárias e guerreiras em que foi exaustivamente treinado. Entretanto, tais privilégios eram frequente e facilmente retirados⁴⁴.

O status dos atores não era suficientemente seguro. Sob o terceiro *xogum* Tokugawa, uma de suas trupes de *Nô* chegou a receber um ataque de homens armados do *etagashira*⁴⁵, por não ter pedido permissão para uma apresentação.

De todo modo, a posição do ator lírico-dramático não se comparava à do ator cômico, que se encontrava à margem da sociedade, ao menos até o século XVII⁴⁶. Este se misturava a pessoas de espetáculos itinerantes, vagabundos, loucos⁴⁷ e outros tantos que se viam livres para expressar os desejos e as vontades reprimidas da sociedade, invertendo os seus valores, num período de transição e de mudanças⁴⁸.

Numa época em que ainda não havia a consciência de “escola”, os atores reuniam-se em *za*⁴⁹, onde imperavam o improviso e a atuação conjunta, permitindo a ampliação do repertório.

O patronato fez com que os *za* perdessem sua coesão, o que os levou a fragmentar-se em diferentes escolas, conforme o tipo de *performer*, adotando os mais habilidosos como séquitos. Como resultado, foi estabelecida a primeira escola independente de *Kyogen*, a Ôkura, na segunda metade do século XVI, seguida de duas outras, Sagi e Izumi, na virada do século seguinte.

Grupos de intérpretes da tradição cômica eram absorvidos pelas três escolas principais ou se transferiam para o novo mundo do *kabuki*. Na metade do século XVII, o *Kyogen* consistia, de fato, numa escola oficial, embora a sua função principal continuasse sendo a de elemento integrante das encenações do teatro *Nô*.

⁴⁴ Como a proibição do porte de duas espadas, restrito aos samurais do período Edo. Em Scholz-Cionca, Op.cit.pp.130.

⁴⁵ *Eta* significa corrompido, impuro. Trata-se de homens que trabalhavam com peles de animais e produtos de couro; eram considerados intocáveis.

⁴⁶ O governo Tokugawa abafava as manifestações espontâneas das pessoas. Censurava o riso gratuito, dizendo ser um comportamento indecente. Há até um ditado que diz que o guerreiro só poderia rir uma vez a cada três anos, e ainda só com a metade do rosto. Em Kobayashi, Seki. *Kyogen wo tanoshimu* (Divertir-se com o *kyogen*). Tokyo, Heibonsha, 1976, pp.115.

⁴⁷ Victor Turner define tais membros como aqueles funcionando num modo liminal, na soleira da vida normal. Seu papel é o de permitir a sociedade expressar o proibido sem se destruir e, fazendo isso, reafirmar seus valores. Em Turner, Victor. *The Ritual Process*. Ithaca, Cornell University Press, 1966.

⁴⁸ Nessa época era difícil para o *kyogen* ter outro destino, tanto é que no *Nogakukai* (associação de *Nô*) havia uma hierarquização de artistas: *shite* em primeiro lugar, seguido de *waki* (coadjuvantes); *hayashi* (músicos) e por último, os atores de *kyogen*.

⁴⁹ Guildas.

Por sinal, depois da ascensão deste último, a história e o desenvolvimento do *Kyogen* ficaram ligadas a ele, complementando e contrastando com a seriedade, a forma estética, o conteúdo literário e poético do drama lírico.

Foi nesse período que o gênero cômico alcançou estabilidade, permitindo-lhe passar da prática do improvisado para um texto fixo e padrões de ação e movimento. No entanto, conservou maior flexibilidade do que o *Nô*, dada a natureza mais realista do diálogo e a necessidade de manter um senso de humor fresco e original face à feroz competição das escolas.

A escola *Sagi* e *Ôkura* foram os servidores da família dominante Tokugawa, em Edo⁵⁰, enquanto a escola *Izumi* tomava parte nas apresentações da corte imperial em Quioto. A Restauração Meiji causou o desaparecimento de ricos patronos de *Nô* e *Kyogen*, dando a impressão de que se chegaria ao fim de sua longa história. Os grupos de *Kyogen* pelo país tiveram que unir-se aos grupos de Quioto ou de Tóquio. No início de 1880, a escola *Sagi* dissolveu-se com a transferência de seu maior ator para outras formas de entretenimento; e a escola *Ôkura* se dispersou, o mesmo acontecendo com a casa principal de *Izumi*, em 1916. Por mais de vinte anos não houve escola-líder ativa de *Kyogen*.

Apenas o esforço de duas famílias fortes e independentes⁵¹ das escolas *Izumi* e *Ôkura* fez com que o *Kyogen* se mantivesse, contribuindo para o restabelecimento dos dois *iemoto*⁵².

Desde então, as duas escolas continuaram a atuar, apesar do segundo período crítico, o da Segunda Guerra Mundial, como relata Seki Kobayashi⁵³. Segundo o autor, apesar da derrota do Japão, a recuperação do mundo *Nôgaku* no pós-guerra foi extremamente rápida, principalmente em Quioto, que escapara da destruição. O trabalho de *Kyogen* aumentou; o interlúdio cômico, como arte autônoma, independente, com sua capacidade de representação surpreendente do ser humano, foi crucial para aquecer o coração da população japonesa, através de

⁵⁰ Atual Tóquio.

⁵¹ Respectivamente as famílias Miyake (*Izumi*) e Shigeyama (*Ôkura*).

⁵² *Iemoto* é o termo usado no mundo das artes no Japão, a partir do século XVIII, para designar uma ordenação hierarquizada, chefiada por um líder artístico. Tem por missão conservar um repertório e um modo de interpretação dos quais julgam ser herdeiros. Também regula a relação mestre-discípulo no aprendizado. Possui poderes extensivos e é responsável pela preservação da arte. Autoridade máxima no mundo *kyogen*, os *iemoto* coordenam as atividades da escola, artística e financeiramente.

⁵³ Kobayashi, Seki. "Kyogen in the Postwar Era" em *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no.1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.144-177.

uma tradição que lhe oferecia alento. As escolas começaram até mesmo a utilizar os temas do *Kyogen* no material pedagógico.

Apresentações se sucediam acompanhadas de workshops e demonstrações. Produtores e diretores de teatro moderno como Takechi Tetsuji (1912-1988) desenvolviam trabalhos colaborativos com performers⁵⁴ de várias escolas e áreas artísticas; hábito, até então, pouco difundido entre eles. Associações de intérpretes de *Nô* e *Kyogen*⁵⁵ prosperavam, mas nem sempre respaldando iniciativas e experimentos dos jovens atores. Estes, apesar do risco de serem expulsos de suas respectivas escolas, estavam entusiasmados nas novas incursões. O apoio da imprensa, saudando esse novo momento, criou uma atmosfera na qual nem a Associação de Teatro *Nô* nem os *iemoto* ousaram proibir as apresentações⁵⁶.

⁵⁴ Principalmente os atores das famílias Shigeyama (de Quioto), e Nomura (de Tóquio) em projetos multiarísticos.

⁵⁵ Os *Nôgakukai*.

⁵⁶ Empreendimentos artísticos nos anos '60, em que participavam os atores *kyogen*: adaptações de musicais como o *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, obras baseadas nos escritos de Yukio Mishima, além de novas peças *kyogen*, como o *Narayamabushiko* (*Balada de Narayama*). Seki Kobayashi em Op.cit.,pp.170.

O pensamento medieval japonês

O Japão medieval foi uma época dominada por conceitos do budismo. O mundo era explicado, interpretado e julgado segundo seus preceitos, ainda que de maneira não estruturada, coerente ou unitária⁵⁷.

Numa época em que a sociedade japonesa buscava uma síntese ou sincretismo de crenças e de comportamentos, tentavam-se harmonizar perspectivas do xintoísmo, do confucionismo, do taoísmo e do próprio budismo. Este aqui ganhou ascendência por apresentar uma explicação coerente do mundo e da experiência humana; era satisfatória e compreensiva o suficiente para atender às inquietações de monges eruditos e camponeses iletrados. Simples e abrangente, o budismo chegou a ter status de ciência.

Segundo a doutrina, o universo é retratado em termos de uma taxionomia chamada *rokudô*⁵⁸ que repousa na crença de que a vida das pessoas é regida pelo princípio de recompensa e castigo cármico⁵⁹. Esse processo de transmigração classifica os seres em seis tipos: divinos, humanos, *asuras*⁶⁰, animais, fantasmas esfomeados e criaturas do inferno. Cada ser no universo encontra-se numa jornada em processo, temporariamente localizado no presente do infinito tempo cósmico. A morte o leva ao renascimento⁶¹, e este à possibilidade de progresso ou descenso na taxionomia. Tudo depende da vida vivida agora e do carma envolvido no presente, ou seja, da ação moral e de seu retorno, nesta ou em outra encarnação.

Tanto o xintoísmo quanto o budismo mantinham a ideia de que os seres considerados superiores na classificação não permaneciam no mesmo lugar. Por vezes, eles reencarnavam na forma de seres inferiores ou com características comportamentais de outras espécies: raposas que viram homens, árvores que falam

⁵⁷ O presente capítulo baseia-se nos conceitos descritos por LaFleur, William R. em *The Karma of Words*. Berkeley, University of California Press, 1986.

⁵⁸ *Rokudô*, ou *liu-tao*, em chinês, significa “seis cursos”.

⁵⁹ Os chineses chamavam-no encarnações sucessivas de uma alma, noção aceita pelos japoneses.

⁶⁰ Guerreiros.

⁶¹ Segundo o budismo, existem quatro maneiras de nascimento (*shishô*): de um ventre, como animais e homens; de um ovo, como os pássaros; da umidade, como os insetos e por metamorfose, como os deuses e demônios.

e grandes deuses que andam na água e voam no céu⁶²; mesmo Buda podia renascer como ser humano e viver incógnito na sociedade.

Respostas satisfatórias a questões da transmigração e do carma não removeram, no entanto, os temores dos indivíduos sobre os destinos pessoais. Especialmente nos períodos de guerra, a ansiedade tomava conta daqueles que se encontravam na frente de batalha, pois temiam a sua transmigração para baixo, a queda para o inferno.

Teorias de salvação, os chamados *rokudô-bakku* começaram a proliferar. E com elas, as noções de transcendência, *asobi*⁶³, *yugen*⁶⁴ e um novo entendimento sobre *bodhisattva*⁶⁵, com ênfase na expressão *Zen*⁶⁶. O elemento lúdico começa a surgir em numerosas escolas do budismo. Rituais envolvendo dança, canto e música são ampliados.

Observa-se uma profunda conexão entre o lúdico como salvação e a justificativa budista do lúdico encontrada nas artes literária e dramática. Dentre a variedade de expressões na cultura medieval japonesa estão o *Nô* e o *Kyogen*.

⁶² Deus *En no Gyoya*. "In and Out the Rokudô: Kyokai and the formation of medieval Japan" em LaFleur, William R. Op.cit., pp. 30.

⁶³ *Asobi*, termo que se refere aos elementos que compõem a celebração, "divertimento", festa e dança-júbilo. Segundo Duarte, Fernando José Carvalhaes, em "Sobre Jogos e Júbilos: o percurso de uma invocação". De Edson, Maria de L.(org.). *Arte e Cultura IV: Estudos Interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2006, pp. 69.

⁶⁴ *Yugen*, conceito essencial na estética tradicional japonesa. A tradução exata depende do contexto. Refere-se em geral à sutil profundidade das coisas que são vagamente sugeridas pelos poemas. O poeta Haroldo de Campos utilizava o termo *charme sutil* ao se referir ao sentido profundo e misterioso de beleza proporcionado pelo *Nô*. Em Campos, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993, pp.13-14.

⁶⁵ Termo do budismo que significa *ser de sabedoria*, em sânscrito. São seres que seguem uma prática espiritual visando a remoção de obstáculos para o benefício de todos os seres. Um *bodhisattva* não deve perseguir a sabedoria de forma austera e dolorosa. Somente a partir do momento que ele encontra o lúdico no ascetismo, é que será bem sucedido. Em LaFleur, W. Op.cit. pp.57.

⁶⁶ O budismo Zen, surgiu na China e está associado ao ramo Mahayana. Ele parte da ideia de que todos os seres sencientes têm uma natureza búdica e para atingir a iluminação é necessário 'apenas' descobrir o buda interior. Prega uma religiosidade mais livre, não impondo dogmas ou dependência de fé, mas pela experiência direta e a observação. No *Zen* budismo japonês monástico há duas vertentes principais: o *Sôto*, com ênfase na meditação e o *Rinzai*, que faz uso de *koans* (enigmas).

O mundo budista *Nô*

O *Nô*, drama ritualístico concebido e estruturado na perspectiva religiosa medieval, utiliza-se do sistema de transmigração através do *rokudô* - os seis domínios - e aponta para um esquema de salvação.

O sistema *rokudô* estabelece um caminho para o entendimento da tensão entre aparência e realidade. Afirma que, embora pensemos apenas em termos de vida presente, somos, de fato, seres-em-processo, movendo-nos para cima ou para baixo através de inúmeras vidas, de acordo com as leis rigorosas do carma. A transcendência⁶⁷ dos seis caminhos seria o objetivo final.

Teoricamente, o budismo Mahayana postula que, mesmo o inferno é temporário e que, eventualmente, todos os seres alcançariam domínios superiores⁶⁸. E a ascensão seria acompanhada de muitas mudanças para baixo no caminho; “principalmente quando se é iludido, desconsiderando o sistema e suas implicações para moralidade e prática religiosa, tornando-se escravo de paixões⁶⁹”.

Como forma de teatro, o *Nô* incorpora a cosmologia budista de duas maneiras.

A primeira, reconhecível no evento epifânico, quando o *shite* surge em cena e revela ser uma reencarnação. A revelação é, em geral, acompanhada de uma narrativa dramática que ensaia os eventos e as paixões vividas pelo protagonista em vida. Referências diretas ao *rokudô* e à inevitabilidade da transmigração estão presentes no conteúdo dramatúrgico, respaldado na cosmologia budista, no qual se assinala que as coisas não são realmente o que elas parecem ser.

E a segunda, estando a cosmogonia mais oculta, nas categorias de peças *Nô*. A correspondência pode não ser exata, mas a estrutura da progressão é o que importa. A classificação de peças segue a ordem de apresentação numa típica jornada:

Waki-mono ou *Kami-Nô* : peças sobre deuses.

Shura-mono : peças sobre guerreiros.

Kazura-mono : peças sobre mulheres.

Genzai-mono : peças sobre figuras contemporâneas, mistas.

⁶⁷ *Samsara*.

⁶⁸ Convém lembrar que o “eventualmente” refere-se à noção de tempo budista herdado da Índia, em que o tempo é medido em números astronômicos.

⁶⁹ In LaFleur, Op. cit., pp.117.

As peças das categorias dois, três e quatro apresentam dilemas próximos daqueles vivenciados pelo homem em sua vida; conseqüentemente, atraem mais a atenção do público e têm potencial para se constituírem em grandes dramas.

As personagens dessa categoria, de acordo com a hierarquia oficial de valores budistas, são merecedoras, de alguma forma, de retribuição cármica: derramaram sangue como guerreiros, incendiaram-se de paixão por amores ausentes ou buscaram vingança por erros cometidos. O coro, presente nas peças *Nô*, sempre faz lembrar a necessidade da transmigração desses seres para planos inferiores. Há, entretanto, um outro critério, baseado na moral, em que guerreiros e amores enfatuados podem ser vistos como leais e devotados, ou seja, possuem uma qualidade heróica. O elemento trágico reside no conflito do que Northrop Frye chamou de “epifania da lei, do que é e precisa ser”.

O herói trágico é muito grande se comparado conosco, mas existe algo ao lado dele oposto ao público que, se comparado, ele se torna pequeno. Esse algo pode ser Deus ou deuses, destino, acidente, fortuna, necessidade, circunstância ou uma combinação qualquer desses, não importa, o herói trágico é o nosso mediador com ele⁷⁰.

Adiciona-se a isso a lei do efeito cármico. Divulgado no início das peças, o carma é a razão pela qual a personagem vive a situação lastimável. A retribuição cármica é, em teoria ao menos, um sistema de justiça racional e conhecido. O herói em questão deveria saber as implicações de seus atos. Entretanto, por razões que eram “boas”, ele agiu de tal forma que o castigo cármico tornou-se inevitável.

A tensão presente em *Nô* repousa no fato de que a personagem é surpreendida entre dois códigos conflitantes de dever moral, acrescidos da instância cármica.

Ao mesmo tempo, uma profunda disparidade se revela entre os imperativos morais budistas e os objetivos éticos e os valores do xintoísmo ou do confucionismo. De acordo com essa teoria, o budismo traz um conjunto de ideais de vida e objetivos éticos que requerem uma vasta gama de auto-privação, ascetismo e rejeição de coisas consideradas “naturais”, para se alcançar o elusivo e nebuloso nirvana, algo

⁷⁰ Op.cit, pp.123.

do outro mundo. O xintoísmo e o confucionismo, em contraste, apesar da grande diferença entre eles, assemelhavam-se quanto à afirmação de coisas deste mundo. O xintoísmo não estranhava a natureza das emoções humanas comuns, a sexualidade e as paixões; e o confucionismo o complementava, afirmando as estruturas sociais, especialmente a família e as instituições moldadas nela.

A ausência de fatores atenuantes no budismo tornava a vida um fardo, pois os elementos “naturais” não eram contemplados nas estruturas sociais. Era então necessário introduzir elementos otimistas e a perspectiva de alguma possibilidade de salvação.

As peças curtas de *Kyogen*, no intervalo de peças *Nô*, eram vistas como faíscas de alívio. Representavam o surgimento de uma outra estrutura de valores e uma dimensão de protesto contra a visão única de realidade.

Uma representação mais adequada do ambiente intelectual e religioso do período sugeria a existência de uma outra versão do pensamento budista, mais dialética, menos hierárquica, mais sutil, mais afirmativa com referência às paixões humanas. Segundo este, a sabedoria seria alcançada quando houvesse identificação com o mundo do sofrimento, com seres sencientes, e não através de abnegação ascética.

De certo, os valores mais afirmativos do xintoísmo e do confucionismo para com as atitudes naturais exerceram pressão no budismo japonês. De qualquer modo, já havia no próprio budismo uma energia intelectual e religiosa movendo-se na mesma trajetória, com implicações profundas na vida artística e literária.

Nas peças e tratados de Zeami⁷¹ encontram-se palavras derivadas do vocabulário *Zen*, quando ele traça paralelos entre o treinamento em *Nô* e a apresentação real, similar à relação entre a prática e a conquista da iluminação na tradição monástica budista.

Em *Nô*, a salvação não está separada do sofrimento e de suas causas. No decorrer da trama existe uma dupla revelação. O herói é vítima de sua carga cármica pelos delitos cometidos na vida anterior. Os valores budistas aparecem em *samsara* (encadeamento trágico de causas e efeitos) e o *nirvana* (extinção do sofrimento) como antípodas. Os seis cursos estão localizados entre os dois extremos.

⁷¹ *Kadensho - Tratado de Iniciação na Flor*, um manual para atores do teatro *Nô*.

A salvação do personagem envolve uma radical relativização da hierarquia de valores na cosmologia *rokudô*. A crítica da hierarquia não está fora dele, mas é intrínseco ao próprio budismo. O alívio mental e emocional do público, proporcionado pela personagem que alcança a salvação, deriva de um claro sentido de que o personagem, mesmo se movendo abaixo na classe cosmogônica, foi de alguma maneira libertado do que parecia ser pura tragédia. Sua profunda tranquilidade revela a expressão do *yugen*, não como um princípio abstrato, mas como resultado de ações concretas da personagem em cena.

Diversamente dos conflitos encontrados nas tragédias ocidentais, a tensão em *Nô* não é entre duas personagens, e sim entre duas versões alternativas ou visões da situação e destino da personagem principal. No início da peça, uma visão sombria de seu destino é apresentada, descendo tediosa e tragicamente nos níveis da existência. A tensão aumenta, pois esta leitura simplista da retribuição cármica é inaceitável para o público. À medida que a peça avança para o clímax, a disparidade entre o que acontece em cena e a expectativa do público é superada. A trágica figura encontra iluminação e é libertada de seu destino.

***Kyogen* - O mundo às avessas**

Pode-se dizer que a lógica do mundo *Kyogen* aproxima-se da carnavalização⁷², conceito bakhtiano que se reporta a diversas formas e manifestações do riso, opostas à cultura oficial, e séria, do mundo feudal cristão.

O mundo ‘carnavalizado’, segundo o autor, traz uma visão do homem e das relações humanas distintas daquela preconizada pela Igreja e pelo Estado, caracterizando-se pela quebra de hierarquias, tabus e regras propagadas pelo mundo medieval, de modo a instaurar uma nova visão de mundo, baseada no “avesso”.

O mundo às avessas, no qual os indivíduos vivem em ocasiões determinadas, põe em relevo a conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar; da sabedoria com a estupidez; da tragédia com a comédia; do nascimento com a morte; da afirmação com a negação.

⁷² Em Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1993. Capítulo “Apresentação do Problema”, pp. 1-50.

A carnavalização permite a revelação e a expressão, de forma concreto-sensorial, de aspectos ocultos da natureza humana. Com leis próprias, ela engloba uma quantidade infinita de mudanças radicais ou de metamorfoses.

O *Kyogen* revela uma tomada de consciência em relação à sociedade de seu tempo, ou seja, a assunção de uma atitude sem subterfúgios nem dissimulações. Ele não ataca a religião em si, mas os que a representam; despreza a autoridade dos soberanos e dos senhores feudais; ridiculariza as relações de poder no âmbito doméstico e, na ausência de regras morais, investe, por vezes, com humor negro.

A comédia clássica japonesa satiriza impiedosamente o budismo, invertendo todos os valores religiosos que traz o *Nô*, sua manifestação artística. Enquanto neste último a noção de transmigração pelos seis domínios da existência é levada a sério, no *Kyogen* é ridicularizada e o seu contexto transformado em farsa e humor.

O “mundo às avessas”, analisado por Bakhtin, encontra paralelo, no período Muromachi⁷³, na noção de *gekokujo*⁷⁴, algo como “o mais baixo derruba o mais alto”. Refere-se à repentina decadência de um clã forte ou a rápida ascensão, em riqueza e prestígio, de um indivíduo ou grupo de classe inferior. Tal noção trazia um pouco de alento ao rígido princípio do carma budista, pela possível mobilidade social através do acaso.

Enquanto em *Nô* as mudanças ocorrem apenas num processo cósmico lento, de tempo infinito, através de prática religiosa e de vários renascimentos, no *Kyogen* as mudanças na sociedade acontecem de maneira mais empírica e rápida. A explanação cármica é fluida o suficiente para abranger tais ocorrências, e mesmo a irreverência do *Kyogen* não é necessariamente inimiga de algumas crenças e valores budistas.

Os próprios atores de *Kyogen* viviam um processo de mudança social, transferindo-se da área rural para os centros urbanos, alcançando reconhecimento pelos ricos patrões. Estes vinham também de ascensão recente e ambos, trupes de atuentes e patrocinadores urbanos, tinham interesses em comum. Juntos, riam às custas da velha aristocracia, em peças que a retratavam como estúpida ou tola. Mas

⁷³ Era Muromachi corresponde ao período 1334 a 1573.

⁷⁴ A noção deriva, segundo o autor, do sistema *yin-yang* e os cinco elementos (*wu hsing*) da China, em que há superações cíclicas: terra-madeira-metal-água-fogo-água-terra. Da mesma forma, o japonês era cativado pela capacidade do “inferior” superar o “superior”. Op. cit. pp. 138.

ainda havia certa suscetibilidade nesse ponto, principalmente quando se apresentavam, em caráter fechado, para os patrões.

Os interlúdios cômicos apresentavam verve satírica mais afiada em seus primórdios, se comparado ao que viria a ser mais tarde. Mais que farsa ou comédia, a sátira tinha um objeto de ataque, como comprova a coletânea de textos *Tensho kyogen-bon*. Peças de natureza satírica direta foram retiradas do repertório desde então, pois feriam a sensibilidade do patronato que celebrava o *Nô*. Mas não totalmente. Tais elementos permaneceram e ajudaram a manter a distinção clara entre o *Kyogen* e o *Nô*. Escrito por e para aqueles que ocupavam posição inferior na sociedade, as peças cômicas celebravam o humor espontâneo e a astúcia, satirizando todas as formas de credulidade, de ingenuidade, de piedade e submissão impotente ao destino.

Enquanto o *Nô* aceitava a idéia dos seis mundos e a transmigração como senso comum e estrutura da realidade, no *Kyogen* essa base é tratada de maneira irreverente, como algo fabricado para ofuscar a realidade. O princípio cármico de recompensa e castigo é substituído por poder e astúcia. Monges e sacerdotes que trafegam com venerável religiosidade são tolos ou charlatães. Estes últimos também adotam uma atitude de afirmação desse mundo, enquanto dizem piedades pomposas sobre outros mundos para iludir o ingênuo.

A cosmologia, comum e popular no budismo do Japão medieval, era receptiva pelos *xoguns* de Tokugawa que tinham todo interesse na manutenção da ordem e arranjo hierárquico da sociedade. O patronato Tokugawa dera o selo de aprovação ao teatro *Nô*, promovendo-o como a forma preferida do drama no Japão, por articular um mundo em que a ordem é um valor. Efetivou-se uma espécie de fusão entre a ordem normativa da sociedade e a ordem cósmica do budismo medieval, pela qual a mobilidade era vista mais em termos de avanço pelo renascimento positivo, do que em termos de luta, astúcia ou jogos de poder.

A emergência do *Kyogen* representa uma visão alternativa da vida e da sociedade, em que a cosmologia medieval é vista como produto de fornecedores de cegueira⁷⁵.

No *Kyogen*, os valores abrangidos são estritamente desde mundo, portanto anti-hierárquicos e modernos.

⁷⁵ LaFleur, William R. Em Op. cit., pp.144.

De qualquer modo, o *Kyogen* acompanhou o *Nô* e continuou recebendo a aprovação e a proteção dos *xoguns* de Tokugawa. Nessa época, o *Kyogen* já tinha sua força perturbadora reduzida, dada a remoção de elementos satíricos mais diretos, tornando-se mais 'refinado'. Um outro fato foi a sua ritualização, como uma forma de inversão simbólica dentro das performances de *Nô* oficialmente patrocinadas.

Assim sendo, parece sensato ter sido o *Kyogen* não apenas tolerado, mas apreciado como uma forma de inversão simbólica numa jornada de *Nô*⁷⁶. A desordem é mantida no lugar, o que paradoxalmente vem reforçar a ordem e a regularidade. Victor Turner afirma, em seus estudos de antiestrutura, que é especialmente através de ritualização que a desordem pode ser justificada e dado a ela o seu devido “lugar”, ao invés de reprimida e negada.

Cognitivamente, nada acentua regularidade tão bem quanto o absurdo e o paradoxo. Emocionalmente, nada satisfaz tanto quanto a extravagância ou comportamento ilícito permitido temporariamente. Rituais de reversão de status acomodam ambos os aspectos. Por fazer o inferior superior e o superior inferior, eles reafirmam o princípio hierárquico. Por fazer mímica inferior (a ponto de caricatura) do comportamento do superior, e por reprimir iniciativas de orgulho, acentua-se a falta de racionalidade do comportamento cultural cotidiano previsível entre os vários estratos da sociedade⁷⁷.

Nô e *Kyogen* são interdependentes em concepção e performance. Se o *Kyogen* é revelador de algo arbitrário e injusto nas distinções e ordenação da sociedade, o *Nô*, abrigando o *Kyogen* como seu interlúdio, o preveniu, por um longo tempo, de se tornar um protesto sustentado contra a maneira pela qual a sociedade era constituída. O pensamento vigente era de que se realmente existe, num certo nível, algo de arbitrário na sociedade, vista de outra perspectiva a hierarquia da sociedade teria sua legitimidade relativa, pois, de modo fundamental, todos os seres são movidos igualmente em direção a Buda.

No Japão medieval, o pensamento Mahayana seguiu um caminho de relativização e, implicitamente, nivelou uma crítica contra a cosmologia hierárquica do budismo; mas continuou mantendo versões cosmológicas e dialéticas do

⁷⁶ Constituído de peças *Nô* e *Kyogen* alternadamente.

⁷⁷ LaFleur, Op.cit.pp.146.

ensinamento budista com uma certa tensão. O colapso da divisão entre *samsara* e nirvana teve implicações devastadoras para certas versões do carma, dos seis caminhos de transmutação e para o arranjo hierárquico da sociedade que poderia ser visto como combinado a esses conceitos. Movimentos conceituais tentaram equalizar e coordenar elementos desiguais e disparatados da experiência humana. Era um tempo em que o pensamento budista, seguindo a sua própria dialética, movia-se para um igualitarismo intelectual e religioso.

É nesse contexto que certos monges, que se achavam firmes na tradição, envolveram-se em pensamentos e comportamentos de diversão, impiedosos em tempos anteriores, não ortodoxo e perturbador. Histórias de excentricidades e trapanças de tais monges abundam na China e no Japão, especialmente provenientes da tradição *Zen*. No entanto, eram apenas representantes de uma maneira livre de pensar e de criticar modos antigos de piedade budista. O *Kyogen* é repleto de monges bem humorados, desinibidos e loucos.

No período Muromachi, essa tendência foi mais prontamente expressa. Uma figura paradigmática é o sacerdote Rinzai Ikkyu (1394-1581), um monge que lançou um modo de vida com vistas ao pensamento dialético Mahayana.

Em contraste, o período Tokugawa e seus representantes foram mais conservadores. Ambos representaram uma reversão do paradigma anterior budista, com respeito renovado para a verdade do carma e o medo dos efeitos terríveis ao ignorá-lo. Em tal clima social e intelectual, o papel do *Nô* foi regulado por noções de ordem e de hierarquia; e o *Kyogen*, a alternativa desordenada, seria o momento lúdico. Ele contava a fábula de um mundo idiota e sem ordem e, em seguida, não era mais ouvido, ou ao menos este era o objetivo do *Nô*, ao envolvê-lo no mundo da ordem e do lugar estabelecido.

Estrutura e Convenções

Por séculos o *Kyogen* era improvisado. Sua estrutura e as convenções teatrais que o caracterizam foram estabelecidas e identificadas apenas no século XVII. Elas estão presentes em vários elementos materiais e intelectuais da forma cômica, a começar pelo espaço cênico.

1. Espaço Cênico

O espaço cênico do *Nô*, em que acontece também a cena *kyogen*, é único; ele é reconhecido de imediato por suas características: é limpo, de linhas retas, com colunas e vigas cruzadas. O telhado é uma incorporação, dentro do edifício teatral, da forma arquitetônica existente nos templos do período Edo; simboliza a santidade do espaço debaixo dele e também a unidade do espaço teatral.

À esquerda tem-se o *hashigakari* (passarela, no.3), por onde surgem as personagens⁷⁸.

⁷⁸ E os músicos, em algumas peças que têm acompanhamento musical.

Fig 4. Palco *Nô*.

No centro o *hon butai* (palco central, no.16), onde acontece a maior parte das ações. Pelo *kiridô* (portinhola, no.8) entra o *koken*, ajudante de palco⁷⁹. Um pequeno jardim de *shirasu* (cascalho no.14), uma escada e três pinheiros (o primeiro no.5; o segundo, no.4 e o terceiro, no.2) fora do espaço cênico.

Um local não visível pelo público antecede a passarela, o *kagami no ma* (sala de espelho, no.17). É utilizado pelo ator, com a máscara, para visualizar a imagem de sua personagem antes de entrar em cena pela cortina de cinco cores (no.1).

O palco central não traz nenhum cenário, apenas a pintura de um pinheiro ao fundo. O elemento pictórico representa o elo de ligação dos deuses com os humanos e indica a santidade do espaço.

Poucos adereços são introduzidos e retirados a cada apresentação.

As posições no espaço cênico são denominadas por colunas: *metsuke bashira* (coluna de referência, no.7), *shite bashira* (coluna do protagonista, no.6), *waki bashira* (coluna do coadjuvante, no.15) e *fue bashira* (coluna da flauta, no.8)⁸⁰. Todas as ações da peça desenvolvem-se em traçados no espaço, que têm, nas colunas, as referências do ponto de partida e de chegada⁸¹.

O palco *Nô* abriga os espaços positivo e negativo segundo a descrição de Kunio Komparu⁸².

O negativo é a imobilidade e o vazio antes ou depois de uma unidade de performance; o espaço positivo é produzido por propriedades de palco e por atividades dramáticas - incluindo o público. Os dois tipos de espaço estão conectados no tempo.

⁷⁹ E os membros do coro, presente em algumas peças. Posiciona-se no *jiutai-za* (lugar do coro), fora do palco central, à direita.

⁸⁰ A coluna da flauta é apenas uma referência de posição, visto serem raras as peças a utiliza.

⁸¹ Explicitado no item “Estrutura da Ação”, a seguir.

⁸²KOMPARU, Kunio. *The Noh Theater - Principles and Perspectives*. New York and Tokyo, Weatherhill/Tankosha, 1983, pp.xx.

2. Estrutura da Ação

As convenções da ação foram se definindo a partir do século XVI, durante o xogunato Tokugawa, e foram consolidadas no século seguinte com demais elementos da cena. Até então a improvisação permitia a introdução de temas e canções da época.

As peças, em sua maioria, desenvolvem-se na seguinte estrutura:

2.1. *Tôjo*⁸³ (Entrada)

A personagem surge pela passarela, em postura básica *kamae*⁸⁴, e em *hakobi*, caminhar característico. Apenas por esse movimento se estabelece um novo espaço-tempo⁸⁵.

⁸³ Fig 5. Palco Nô com indicação de Tôjô.

⁸⁴ Descrição no capítulo sobre *kata*.

⁸⁵ "As palavras pesam, cada uma tem seu peso, sua necessidade, sua urgência. É pelo corpo que elas passam primeiro, corpos que se desenham em linhas nítidas no espaço, que atraem desde sua entrada em cena, que cativam a imaginação do espectador e o levam a fazer esta viagem em direção a outro lugar." Citado por Ariane Mnouchkine, em entrevista.

2.2. **Nanori**⁸⁶ (Apresentação)

A personagem chega ao *jô-za* e se autoapresenta; introduz a atmosfera da cena e relata o que vai fazer. Personagens de status elevado dirigem-se até a frente do palco central ou ao primeiro pinheiro da passarela. Há peças em que não há o *nanori*, como em *Kamabara* (A foice na barriga), em que o marido entra correndo, perseguido pela mulher com uma foice.

Exemplos de *nanori*:

Criado *Sou um morador dessas redondezas. Por esses dias...*

Patrão *Sou um morador destas redondezas. Tenho um criado chamado Tarokaja e ...*

Daimyô⁸⁷ *Sou um daimyô conhecido nas províncias do leste...*

Homem *Esta pessoa que aqui se apresenta é um morador das redondezas...*
(marido)

⁸⁶ Fig.6. Palco Nô, com indicação de *Nanori*.

⁸⁷ Hierarquia máxima de um guerreiro.

2.3. *Yobidate*⁸⁸ (Chamada)

Nas peças onde o criado é protagonista, o patrão surge antes, faz o *nanori* (apresentação) dizendo a que veio e anuncia a chamada do criado para ordenar-lhe um serviço.

Em *Suehirogari* (O Abanico), o patrão chama o criado, *Tarokaja*, para pedir-lhe que vá a capital para comprar o *suehirogari*, uma espécie de leque.

Patrão *Vou chamar o Tarokaja. Ei Tarokaja, você está aí?*
(Move da posição 1 para a 2)

Tarokaja *Haaa!* (Move da posição 5 para a 3)

Patrão *Ah! você está aí.* (Move da posição 2 para 4)

Tarokaja: Às ordens. (1)

Patrão *Peço que vá a capital comprar ...* (Ficam frente a frente, em diagonal. Posições 1:Criado e 4:Patrão)

Tarokaja *Entendido.*

⁸⁸ Fig.7. Palco *Nô*, com indicação de *Yobidate*.

2.4. *Michiyuki*⁸⁹ (Caminhada)

Trata-se de um passeio, uma viagem ou uma missão⁹⁰.

A personagem sai do *jô-za*, no início do palco central, e caminha para frente em direção à coluna do *waki*, voltando ao *jô-za*, efetuando um traçado triangular. Essa caminhada indica que a personagem saiu de um lugar - casa do patrão - e chegou à capital.

Criado *Vou me apressar. (Posição 1) Em verdade, sempre quis ir à capital. Essa viagem veio em boa hora. (Posição 2). Vou visitar vários lugares, dar uma volta aqui e ali. (Posição Waki bashira) Ah já devo estar bem próximo, pelo movimento. E eis-me aqui na capital! (Posição 1)*

⁸⁹ Fig.8. Palco Nô com indicação de *Michiyuki*.

⁹⁰ Agustin Berque em "Vivre l'espace au Japon", distingue a cultura ocidental (cultura do lugar), da cultura japonesa (cultura do caminho). O elemento matricial do espaço Nô é uma passarela (*hashigakari*) e um caminho (*michiyuki*). O *hashigakari* é o caminho concreto e o *michiyuki* é o abstrato, criado pela personagem.

2.5. *Annai*⁹¹ (Guia, condução).

Quando a personagem visita alguém, dirige-se até o primeiro pinheiro e se anuncia. Surge a outra personagem pela passarela que responde, no terceiro pinheiro.

No traçado abaixo, o criado sai da posição 1 e, na caminhada, diz que vai visitar alguém e chega à posição 2, que representa o local onde a segunda personagem se encontra. Pela passarela surge a outra personagem.

Criado	<i>Ó de casa!</i>
Monge	<i>Há alguém lá fora. De quem se trata?</i>
Criado	<i>Sou eu.</i>
Monge	<i>Olá Tarokaja. Do que se trata?</i>

⁹¹ Fig.9. Palco Nô com indicação de *Annai*.

2.6. **Tome** (Paradas ou Finalização)

Finalização da situação. Geralmente se dá através de uma partitura gestual acompanhado de fala, canto, bailado, risada, bronca ou espirro.

Eis algumas possibilidades:

Shikari dome - para arrependimento, repreensão, pedido de perdão.

Shagiri dome - com acompanhamento musical, em geral flauta. Neste caso, o flautista da peça *Nô*, que antecede a peça cômica, permanece no palco.

Warai dome - em gargalhada.

Kusame dome - em espirro, como em *Tsukimi zatô* (O cego que admira a lua):

Cego	<i>Agora entendo o canto do inseto no meio do outono, um cego, vagando se perdendo no areal, no coração da noite, e solitário a chorar e solitário a chorar Ha, ha, ha, hat-chim!</i>
------	---

Oikomi dome - em perseguição. Como em *Busu* (O veneno poderoso), em que o patrão persegue os dois criados que haviam quebrado os seus potes de cerâmica, em sua ausência. Os criados fogem pela passarela, seguido pelo patrão:

Patrão	<i>Yarumaizo, yarumaizo!</i> ⁹²
--------	--

Serifudome - o término é pela fala. Traz uma atmosfera melancólica como em *Mizukake muko* (O genro que jogava água), em que ocorre uma discussão entre o genro e o sogro, e a esposa-filha precisa tomar partido na situação. Ela escolhe ficar do lado do marido. No final o sogro fica sozinho e vê o casal indo embora...

Sogra	<i>Não vou chamar vocês para a festa do ano que vem.</i>
-------	--

Observa-se o domínio da convenção na estrutura de ação. Mas, por outro lado, a improvisação torna-se mais livre em outros lugares. O desafio é fazer com que a convenção se dilua na ação.

⁹² “*Não escapam! Não escapam!*”

3. “Onomatopoéticas”

Muitas ações em *kyogen* são acompanhadas de *giongo* - verbalização onomatopéica, para expressar esforço humano e materialização de objetos, propiciando uma experiência sonora. A sonoridade está tão conectada com o movimento expressivo que se torna desnecessária a sua tradução.

As onomatopéias se salientam na língua japonesa, tanto pela quantidade e originalidade, como também pelo emprego constante, no dia-a-dia, na escrita e nos diálogos. As mais interessantes são as que repetem duas vezes o mesmo som, as chamadas *kasane kotoba*, que substituem os verbos e os advérbios numa frase.

Eis alguns exemplos:

- Pode-se rir ***niko niko***, (sorridente de felicidade); ou ***niya niya***, (maliciosamente);
- Fala-se ***hiso hiso***, (cochichando), (confidencialmente); ***pecha kucha***, (alegremente); ou ***gaya gaya***, (ruidosamente, com muitas pessoas, ao mesmo tempo);
- Chora-se ***waa waa***, (em prantos); ***shiku shiku***, (silenciosamente, intimamente); ***meso meso***, (choramingando, lamuriando). Esta última exprime também desânimo, estar sem coragem para nada.
- A chuva pode cair ***shito shito***, (fraca); ou ***zaa zaa***, (um temporal). E se alguém sai na chuva sem o guarda-chuva vai ficar ***bisho bisho***, ou seja (molhado).
- Algumas pessoas são ***gari gari***, (magérrimas); outras estão ***buku buku***, (engordando) ou ***koro koro***, (obesas).
- No momento, posso dizer que estou ***doki doki***, (com o coração disparando); pois a situação está ***gucha gucha***, (desordenada, caótica); e sinto ***appu appu***, (como que afogando/com a corda no pescoço) pela falta de tempo. Não devo ficar ***ira ira***, (impaciente, nervosa); pois isso só vai me deixar ***boro boro***, (esgotada).

Em *Setsubun* (Demônio apaixonado), uma mulher que se encontra sozinha em sua casa, ouve bater à porta:

Mulher	<i>Espere um instante, já vou abrir. Sara sara</i> (Abrindo a porta, em mímica) <i>Não vejo</i>
--------	---

*ninguém... Deve ser uma brincadeira dos moleques da vizinhança. **Sara sara patari.*** (Fechando a porta)

Em *Boshibari* (Atados a um bastão), dois criados, na ausência do patrão, vão até a adega cheio de saquê e tentam abrir o portão de correr:

Tarokaja ***Guarari guarari guarari guarari
guara guara guara guara***

Em *Kaminari* (O Deus Trovão), a entrada do *shite*, dá-se em onomatopéia:

Deus trovão ***Pikkari pikkari guarari guarari guarari***
(Entrando).

Em *Kanenonê* (O Som do Sino), numa situação cheia de equívocos, o criado sai à procura do melhor som de sino para levá-lo ao seu patrão. E descobre que cada templo possui um som de sino particular.

Criado (Começa a andar e pára) ... *Andei tanto que já me encontro em Godaidô. Vou tocar o sino. **Ei ei yattona*** (quando demanda algum esforço) ***Gwan yattona gwan.*** *Puxa, é um sino quebrado! (Anda um pouco mais.)... Tanto andei e eis-me aqui no templo Jûkufuji. Então, atiro a pedra.. Ei, ei, **yattona chiiim!** Mas que som tímido! (Volta a andar) ... E falando, falando, eis-me no Gokurakuji. Alguém se aproxima, parece ser um sacerdote, creio que ele vá tocar... **kooon kooon...** Mas que som opaco, sem vibração...(Andando um pouco mais) ... Tanto andei e eis-me aqui em Kenchôji. É só tocar, com este toco enorme. **Ei ei yattona! Jam mon mon mon mon yattona.** É este! não há outro que o supere!*

4. Figurino e adereços

Os figurinos de *kyogen*, assim como os de *Nô*, recebem denominação especial - *shôzoku* - em vez de *ishô*, utilizado para figurinos em geral. São versões estilizadas de vestes do período Muromachi (1336-1658).

Não importa a obra nem a época da qual pertença a personagem, o figurino permanece o mesmo, servindo para indicar a classe social, a profissão, a idade, o sexo da personagem, em mais de 30 tipos⁹³.

O servo veste um quimono colorido *kosode* (mangas menores), com *hakama* (espécie de saia-calça) e *kataginu* (sobretudo sem mangas, com ombreira)⁹⁴.

O patrão veste um quimono com cores sóbrias e *hakama*. O *daimyô* vem caracterizado de chapéu alto, listras grossas horizontais no quimono, *hakama* longo

⁹³ Fig.10. Exemplos de figurino de personagens masculinas.

⁹⁴ Fig.11. Figurinos de *Tarokaja* (criado), patrão, *yamabushi* (asceta da montanha), *zatô* (cego) e *oni* (demônio).

e uma pequena espada. A personagem feminina usa o *binan*, um adereço de cabeça com duas pontas laterais, quimono e *obi* (faixas).

A cor vermelha indica uma mulher jovem; a marrom, o sacerdote; a amarela, um nobre; a preta, a de classe inferior. A cor do *tabi* - espécie de meia - difere do branco usado em *Nô*, em *kyogen* é amarelo. O ajudante de palco usa o *tabi* branco.

Há figurinos especiais para personagens bem-humoradas como vegetais, cogumelos, peixes e algas. O *yamabushi*, o cego, o ladrão e o demônio⁹⁵ possuem também seus respectivos trajes.

No *denshō*⁹⁶ da família *Izumi*, há detalhes sobre o traçado de linhas cruzando pelo corpo de cada personagem. Para os *daimyô* e personagens que usam o *suô*⁹⁷, a parte posterior da cabeça e o calcanhar estão em linha reta. A abertura do cotovelo e das axilas está definida em 30 cm e a dos tornozelos em 21 cm.

Para os que vestem *nagagamishimo*⁹⁸, como o patrão, o queixo e a ponta do pé traçam uma linha, com a abertura distinta do cotovelo e axilas em torno de 27 cm e os tornozelos em torno de 12 cm. Para quem usa *kamishimo*⁹⁹, o *hakama* (saia-calça) e o *kataginu* (sem mangas) são da mesma cor como a veste dos criados, traçando uma linha reta do pescoço até a ponta do pé. O cotovelo distancia do tronco em 15 cm e a abertura dos tornozelos é de 9 cm.

⁹⁵ Sacerdote eremita.

⁹⁶ Escritos.

⁹⁷ Fig 12. Personagem feminina.

Fig.13. *Daimyô*.

Fig.14. *Daimyô*, na foto com o criado *Tarokaja* com *kataginu* (sem mangas).

⁹⁸ Quimono e *hakama* (saia-calça) longos.

⁹⁹ Traje usado na época Edo.

O leque é um objeto neutro que se transforma em outros, de acordo com a situação: aberto, é um vasilhame para servir e beber saquê; fechado, pode virar um pincel, o arco da flecha, um talher para comer algo.

Os adereços minimalistas apresentam o todo pela parte, como o cavalo representando por um bastão com pêlo branco, e a vaca, com o pêlo preto.

Diz-se tradicionalmente que, se um figurino afrouxa no pescoço do ator durante a cena (não importa quão violento seja o seu movimento), é sinal que ele ainda não atingiu boa postura e a organicidade dos elementos técnicos. Cumpre sentir o figurino como uma presença ‘envelopante’ em torno do corpo, oposto a estar apertado, ou preso; como relata o ator Mansaku Nomura¹⁰⁰. É quando se tem a certeza de que o figurino está retendo seu próprio formato no transcurso da performance. Chegar a esse estado requer um grande número de apresentações, para descobrir e aprender a controlar com precisão.

¹⁰⁰ Nomura, Mansaku. *Tarokaja wo Ikiru (Viver Tarokaja)*. Tokyo, Hakusuisha, 1984.

Fig.15. Personagem feminina com adereço de cabeça *binan* em *Suminuri* (Lágrimas de Crocodilo).

Fig.16. Coro de personagens femininas, *daimyô*, com chapéu característico.

5. Máscaras

As máscaras de *Nô* e *kyogen* possuem uma denominação especial, *omote*, distinta da *men*, da máscara genérica.

Em *Nô*, a máscara revela aspectos internos da personagem, portanto ela é utilizada numa fase mais madura do ator. Em *kyogen* ela é um disfarce ou reveladora de aspectos externos. É usada principalmente quando as personagens são não-humanas - demônios, animais, vegetais - ou mulheres feias.

Mannojo (VIII) Nomura¹⁰¹, neto de um mestre-ator e mascareiro, sempre conviveu com a máscara, inclusive, de tradições europeias. O ator expõe os mistérios da máscara:

Não há nada tão honesto quanto à máscara. Não há nada tão falso quanto rosto humano.

Não há nada tão expressivo quanto a máscara, não há nada tão inexpressivo quanto o rosto humano...

Não há nada tão honesto quanto a máscara nem tão expressivo.

Não há nada tão falso quanto o rosto humano nem tão inexpressivo.

¹⁰¹ Em entrevista.

Fig.17. O ator Mannojo Nomura, apresenta duas máscaras femininas: a *Oto*, de *kyogen* e *ko-omote* de *Nô*, esta usada de maneira inadequada, pois o corpo do ator não está na fisicalidade de um corpo *Nô*.

A máscara exerce um fascínio especial para o intérprete. Ele quer ser possuído por algo, quer ser levado por algo. Trata-se daquela condição em que o ator esquece totalmente que o teatro é um mundo ficcional, que está usando técnicas teatrais. Nesse ponto ele entra no que Zeami chama de “grau esvaziado de coração e mente”. Em *Nô* o ato de tomar a máscara para si é o elemento primeiro que liga ao fenômeno da possessão (*hyoi*). Este ato é mais que apenas usar a máscara (*kamen*) como disfarce. A máscara (*omote*) torna-se integral com o corpo do ator¹⁰². A máscara também tem um poder enorme de direção, criando uma relação de mutua resistência (oposição) entre ator e máscara. Em outras palavras, a máscara precisa ser capaz de sustentar o espaço interno do ator. Portar a máscara traz a possibilidade do ator sair do eu ordinário e se transformar em algo mais; ela cria algo. Ela tem esse poder e deve contribuir com sua energia, sendo densa¹⁰³ o suficiente para dar ao ator a magia apenas sugerida, para que o ator possa se confiar nela. E a máscara responderá afirmativamente a essa dependência.

O disfarce na máscara *kyogen* aparece em peças como *Shimizu*, em que o criado finge ser um demônio e ameaça seu patrão, para conseguir melhores condições de trabalho. Ou em *Busshi* (O falso escultor), um farsante disfarça-se de escultura, colocando e retirando a máscara, enganando um camponês, que deseja comprar uma escultura de Buda. Em *Rokujizô* (As seis estátuas), o *shite* tenta ser ao mesmo tempo o escultor e a escultura, novamente tentando enganar alguém. Em todas essas peças, a máscara tem a função de *kamen* (disfarce), mas não é a chave para se tornar outra personagem.

O outro uso da máscara é para personagens não humanas. Dentre as mais representativas encontram-se:

Buaku¹⁰⁴ - uma deformação da máscara de *Nô obeshimi*. É um *tengu*, alguém que aparenta ser forte, sinistro, com toque de estupidez e placidez; mas por dentro é tímido, covarde e choroso. Provoca empatia pela melancolia e por um ar de criança tentando chorar e sorrir ao mesmo tempo.

¹⁰² Em *Kanze Hisao Chosakushu (2) Kamen no Engi (Escritos de Hisao Kanze (2) Atuação com a máscara)*. Tokyo, Heibonsha, 1980.

¹⁰³ A máscara feminina não pode ser somente bela, pois seria apenas decorativa, sem função cênica. A máscara precisa ser funcional, este é o foco do mascareiro.

¹⁰⁴ Fig.18. Máscara *Buaku*, presente em *Setsubun* (Demônio Apaixonado). Tradução da peça na pp. 119.

Oto: Com saliências na testa e nas bochechas, um nariz chato e baixo, e uma assimetria geral de feições. Há muitas variações¹⁰⁵, cada uma delas altamente individualizadas, o que dá um certo charme encantador¹⁰⁶. Presente em peças como *Kusabira* (Os Cogumelos), *kubihiki*.

Usobuki - uma das mais usadas; aparecem como espírito do pernilongo em *Kazumo* (Luta de sumô com o mosquito); espantalho em *Urinusubito* (O ladrão de melões); além de polvo, cigarra, espírito do cogumelo, este em *Kusabira* (Os cogumelos)¹⁰⁷. Na peça *Kinomi araso*i (A batalha de frutas e legumes), as frutas cítricas medem forças contra castanhas, batatas e outros frutos da montanha.

Os cítricos são *usobuki* e os outros são **Kentoku**¹⁰⁸, utilizada para personagens animais - cavalo, vaca, cachorro e caranguejo.

¹⁰⁵ Fig.19. Máscara da personagem feminina jovem *Oto*.

¹⁰⁶ Fig.20. Máscara da personagem feminina madura *Fukure*.
Fig.21. Variação da máscara feminina jovem.

¹⁰⁷ Vide tradução da peça na página xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx.

¹⁰⁸ Fig.22. Máscara *kentoku*, à direita. Foi confeccionada uma máscara similar para a cena de *Kusabira* (Os cogumelos) na montagem *Qioguem?!*

A máscara de **macaco**¹⁰⁹ está presente em *Utsuozaru* (O macaco e a aljava) e em *Sarumuko* (O noivo macaco). Este trata do casamento de dois clãs de macacos, das montanhas *yoshino* e *arashiyama*. Um coro de macacos canta para a dança dos noivos. Uma parte da festa acontece em onomatopéia [kyakya,kya,kya].

A máscara da **raposa**¹¹⁰ tem em *Tsurigitsune* (A raposa içada), a sua representante mais conhecida. Na primeira parte, aparece como *Hakuzôsu*, a raposa disfarçada de sacerdote eremita; na segunda, a máscara da raposa surge mais realista, em momentos de calma e equilíbrio, alternados de tensão e ferocidade.

Há ainda as máscaras usadas em *ai-kyogen* que se assemelham muito às máscaras de *Nô*. Em geral, tenta-se harmonizar com o *shite* do *Nô*, mas ao mesmo tempo ser interessante. Na peça *Nô*, *Kurama tengu*¹¹¹ há uma cena em que os *tengu* saem e praticam a arte da espada enquanto o *shite* ensina ao jovem Yoshitsune, as artes da guerra. O líder *tengu* é um *ai-kyogen* e usa a máscara *usobuki* enquanto o *tengu* subordinado usa a máscara *kentoku*.

Os mascareiros do período Tokugawa recebiam um salário do *daimyô* pelo seu trabalho e podiam passar seis meses ou mesmo um ano na confecção de uma máscara. Esculpiam a gosto, expressando sua própria personalidade. A partir da metade do período, escultores foram forçados a seguir certas características para diferentes tipos de máscaras. De alguma forma essas cópias não parecem ser tão boas quanto às originais dos mestres que as conceberam, não possuem a mesma alma¹¹².

O vocabulário básico de movimentos da cabeça consta de *inclinação* para cima, baixo, esquerda e direita; *movimentos cortantes* esquerda-direita-esquerda, e

¹⁰⁹ Fig.23. Máscara de macaco para *Utsuozaru* .

¹¹⁰ Fig.24. Máscara de raposa pertencente à família Nomura.

¹¹¹ *Tengu* são entidades folclóricas, uma espécie de duendes da montanha.

¹¹² Segundo o ator Manzô (VI) Nomura. Em *Nomura Manzô Zenshu* (Obras completas de Nomura Manzô). Tokyo, Gogatsu Shobo, 1982.

circular, traçando um oito. Manter o queixo recolhido e o tronco alinhado aos quadris e pés. A energia precisa fluir da máscara para o corpo todo. Ao traçar o oito, os ombros e os quadris estão conectados. Surge um sentimento de *tamaranaí*¹¹³ e a personagem mostra-se amorosa, envergonhada, embaraçada, à beira da loucura, ou mais além.

A postura básica *kamae* é essencial para manter a unidade máscara e corpo. Um mau trabalho em máscara resulta quando o ator olha pra cima ou para baixo, sem nenhum foco real ou intenção, apenas com os olhos. O corpo e a máscara devem trabalhar juntos com precisão.

Distinta da máscara para disfarce, a máscara de transformação demanda do ator a consciência da imagem da personagem. Ao colocar a máscara na sala de espelho, o ator vê o seu reflexo, contempla a expressão da máscara e com olhar interno observa a personagem em ação. E então vai para a cena.

Não tenho consciência do meu rosto atrás da máscara. A única coisa que sou consciente é se a máscara adapta-se bem ao meu rosto. Preciso estar seguro que a minha voz esteja isenta de obstáculos; que o ângulo da máscara: *teri* (luminar) e *kumori* (escurecer) esteja correto. Se o intérprete é realmente habilidoso, o público verá a máscara mudando de expressão e a expressão do ator vindo através da máscara. Ela reflete a própria expressão do ator ou seu caráter¹¹⁴.

O ator *kyogen* pode, por vezes, sentir que sua habilidade não é ainda suficiente para portar uma máscara particular, mas eles nunca se sentem dominados, como acontece frequentemente com os atores de *Nô*. É claro que as condições são diferentes; os atores *kyogen* não precisam atuar com a máscara por duas horas seguidas; nem o público concentra o olhar totalmente na face da personagem principal como fazem em *Nô*. Em *kyogen*, o público tende a olhar para aquele que conduz a fala. A distância entre o ator e a máscara é menor em *kyogen*.

¹¹³ Agitar a cabeça como quem diz “*Não aguento mais*”, é um movimento que exprime desejos internos.

¹¹⁴ Em “The Face and the Mask”. In *Nô/Kyogen Masks and Performance*, *Mime Journal*, Pomona College Theater, 1984, pp.194~199.

Don Kenny revela que na preparação para um papel, quando o ator descobriu a vida de seu figurino e/ou da máscara, ele ganhou a maior parte da batalha necessária para a criação daquele papel.

Há os que advogam instilar vida no figurino e na máscara, assumindo que o performer deva colocar toda sua energia e que o figurino e a máscara seriam meros recipientes passivos de seus esforços criativos. Acredita-se que já exista uma vida na máscara e nos figurinos dispostos e capazes de ajudar o performer e fazer seu trabalho de forma menos exaustiva, mais natural e efetiva¹¹⁵.

¹¹⁵ Em "The Face and the Mask". In *Nô/Kyogen Masks and Performance*, *Mime Journal*, Pomona College Theater, 1984, pp.194~199.

6. *Kata*

A fábula teatral *kyogen* necessita, do ator, uma corporeidade particular mas concreta, para que ela aconteça. O caminho para a constituição dessa corporeidade passa pela incorporação dos *kata*.

Termo amplamente usado para descrição do movimento no teatro tradicional japonês, *kata* significa “modelo” ou “forma”¹¹⁶. São formas fixas ou padrões de performance, mais referentes à ação, mas aplicável a outros elementos de uma peça¹¹⁷.

O *kata* surge quando um ator cria uma interpretação apropriada do espírito de uma personagem - seja em termos de movimento, fala e/ou aparência - e essa interpretação é transmitida como uma convenção, através de gerações, contribuindo para dar existência a uma teatralidade particular. Os *kata* são, antes de tudo, legados preciosos de performers conceituados.

De natureza simbólica ou abstrata, esses códigos de atuação¹¹⁸, ao serem incorporados, adquirem organicidade¹¹⁹ e desaparecem na ação. O público responde à forma e compreende o espírito.

¹¹⁶ Segundo Mori, Mitsuya, o *kata* em *kabuki* é mais “modelo”, enquanto em *Nô* e *Kyogen* é mais “forma” ou *Forma*, no sentido próximo à ideia de essência de Platão. O *kata* como modelo pode ser mudado, mas *kata* de *Forma* não. Se o *kata* do *Nô* for alterado, não será mais *Nô*. Em *The Structure of Theater: A Japanese view of Theatricality*. Substance 98/99, vol.31, University of Wisconsin Press, 2002, pp.97.

¹¹⁷ No arranjo de um programa, de cenas, do cenário, da música e de figurinos.

¹¹⁸ A estilização já foi considerada como algo pejorativo na performance ocidental, trazendo a ideia de artificialidade e uma falta de verdade e realidade. Mas as objeções para performance não realista eram baseadas na falsa premissa de que uma escolha devia ser feita entre o que é real (representação teatral que reproduz realidade fenomenal) e o que não é real (abstrações estilizadas ou formalistas que partem da realidade observável). O teatro asiático provê exemplos infinitos de que essa escolha não tem de ser feita. Os códigos carregam mensagens e fazem a ponte para o mundo real. Os *kata* estão muito além de formas externas sem sentido. Em Banu, Georges. *L'acteur qui ne revient pas*. Paris, Aubier, 1986, pp. 167-70

¹¹⁹ “A eficácia de uma performance depende do efeito orgânico obtido pelo ator junto ao espectador”. Barba descreve o *efeito orgânico* como a capacidade de fazer a experiência do espectador um corpo-em-vida atuando ações reais, que pode ser não inteligível, mas é coerente. A tarefa principal do ator não é ser orgânico, mas parecer orgânico *para os olhos e sentidos do espectador*. Stanislavski introduziu esse termo na linguagem de trabalho teatral do século XX. Para o reformista russo, *organichnost* (Organicidade) e *organicheskiy* (orgânico) era uma qualidade essencial na ação dos performers; a premissa para o espectador perceber ações fictícias como real e vivo. Para os atores, a busca pelo efeito orgânico é frequentemente acompanhado por um sentimento de apreensão, por um senso de caráter inorgânico de seu próprio corpo e de ações. Somente depois de um longo e árduo processo, é possível um encontro entre a nova qualidade orgânica (segunda natureza) de suas ações e a percepção do espectador.” Em Barba, Eugenio. “The Ripe Action”. In *Mime Journal*, Academic Research Library, 2002/2003, pp. 236~251.

Kata e Katachi

Em japonês, as palavras *Kata* e *Katachi* estão intimamente ligadas. *Katachi* significa forma, figura ou condição de algo ou alguém; perceptível através dos nossos sentidos. A forma (*katachi*) possui natureza própria, seja pelo seu aspecto particular, seja pelo movimento ou ação apresentado.

O *kata* deriva do *katachi* na sua abstração máxima. Enquanto a forma (*katachi*) possui a força e a vitalidade do original, o modelo (*kata*) é sem vida, artificial, ou seja, é apenas “fôrma”.

A fôrma, no entanto, é a maneira pela qual o indivíduo se relaciona com a forma original. Contudo, a utilização do *kata* deve ocorrer em ‘técnica viva’, na qual o performer ‘molda-o’, através da plena disposição do corpo e espírito, para alcançar o *katachi*.

A característica de uma arte cênica é a força do corpo vivo em ação. O *kata* só adquire vida e torna-se *katachi* pela força viva do ator. O performer só alcançará um desempenho vivo e pessoal na sua arte, ao assimilar e superar a fôrma artificial e impessoal do *kata*.

No aprendizado, o discípulo possui a forma viva (*katachi*) do mestre como referência para a sua Imitação, obtendo-se o *kata*. A tarefa do praticante é tornar o elemento exterior (*kata*) em interior, incorporando-o até que irá tornar-se forma (*katachi*) ao adquirir vida.

A incorporação dos *kata* consiste também na neutralização de si, em busca de objetividade. O elemento subjetivo perde autonomia e encontra seu lugar nos trânsitos dessa objetividade.

O *kata* do drama lírico é de natureza simbólica e *naimen teki*¹²⁰ e o do *kyogen* é mais realista e *gaimen teki*¹²¹. É mais livre, mas sem excessos, dentro da teatralidade pertinente a ele ¹²².

¹²⁰ Interior.

¹²¹ Exterior.

¹²² Grotowski relata que não existe contradição entre técnica interior e artifício (articulação de um papel por signos). Um processo pessoal que não for apoiado e expressado por uma articulação formal e por uma disciplina estruturada de papel não é uma liberação e irá colapsar por ausência de forma. Em “Around Theatre: The Orient - The Ocident”. In *Asian Theatre Journal*, vol. 6, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1989, pp.1~11.

Os *kata* não possuem significado inerente e, por esta razão, são ricos em expressão. A base para a realização desses modelos está no *Kamae* e no *Hakobi*:

1. **Kamae**: posição básica.

Estar de pé, em equilíbrio, sentindo e emanando o *ki*¹²³ para todas as direções. Controlar a respiração, observando o momento da inspiração e da expiração¹²⁴.

Os braços descrevem um círculo, o tronco em pequena inclinação para frente, os joelhos levemente flexionados, o centro de gravidade deve estar no *hara*¹²⁵. A postura deve ser estável e natural.

O ator Hisao Kanze explica o que é estar em *Kamae*.

Quando o ator está de pé no palco, precisará imaginar uma série de vetores de força invisíveis atuando sobre o seu corpo, puxando-o em várias direções: para frente, para trás, para cima, para baixo, para a direita e para a esquerda. O ator encontra-se no centro de equilíbrio dessas forças. Aqui nasce o *Kamae*, ou seja situar-se no ponto de equilíbrio de forças resultante da infinita energia centrada no ator¹²⁶.

Para se conseguir este equilíbrio, um esforço e treinamento sistemático são requeridos a fim de reunir a energia necessária com o objetivo de unificar corpo e espírito no ponto específico do quadril (*Koshi*), readaptando as possibilidades de movimento e respiração. A imagem de fios invisíveis que puxam o praticante para os quatro cantos também é válida. Se um dos fios for cortado, ele perderá o equilíbrio. Para mantê-lo, o performer terá de administrá-lo através da postura correta e da utilização direcionada da musculatura e da respiração. Alcançado tal

¹²³ Energia primordial.

¹²⁴ Foi o ator de *Nô* Hisao Kanze quem introduziu a consciência da respiração para a execução dos *kata*. Em *Kanze Hisao Chosakushu* (Escritos de Hisao Kanze). Tokyo, Heibonsha, 1980.

¹²⁵ Baixo abdomen.

¹²⁶ Fig.26. Postura *Kamae*.

equilíbrio, segundo o próprio Hisao, o ator sentirá a força do *kamae*, que o protegerá mesmo se o treinamento ocorrer num dia de frio intenso.

O *Kamae* é a 1a. posição do *kyogen*. Daqui partem todos os movimentos e os trabalhos vocais.

2. *Hakobi*: caminhar, carregar, conduzir-se¹²⁷

Da posição adquirida *kamae*, o praticante deverá locomover-se em *suriashi*, como se traçasse uma linha, atentando para que o seu corpo não oscile vertical (cima-baixo) nem horizontalmente (direita-esquerda). Esse andar deslizante, numa posição em que nada se assemelha ao movimento cotidiano, é o *Hakobi*.

Como no *kamae*, o controle da respiração é muito importante, principalmente ter a noção dos momentos em que a prende (*Tsume*) ou a libera (*Hiraki*).

No *hakobi* o deslocamento acontece em linha, enquanto no andar normal o mesmo evolui em pontos (um passo e outro). Na primeira forma de andar a contenção de energia é infinita, possível pelo trabalho do *koshi* (quadril).

Hakobi é princípio de toda ação.

Sem fazer absolutamente nada, ao traçar um círculo no palco; o ritmo e a energia empregadas no caminhar podem expressar várias instâncias da personagem, constituindo uma parte importante da técnica de atuação: alguns passos rápidos sugerem alegria ou excitação, enquanto passos para trás indicam tristeza ou desapontamento¹²⁸.

Como todo movimento, o *hakobi* é regido pelo princípio do *jo-ha-kyu*, isto é, a ação começa lenta e suave, crescendo gradualmente em velocidade e tensão, para atingir finalmente o clímax, em que rapidamente se absorve a inércia, e conclui-se com uma parada rápida.

¹²⁷ O andar em *Nô* e *kyogen* é distinto do *aruku*, que é o andar cotidiano.

¹²⁸ Em Yagyu, Alice K. Dissertação de Mestrado HANA-A Flor: A arte do ator *Nô*, ECA-USP, São Paulo, 1995.

Kamae e *hakobi* formam as bases para todos os padrões de movimento. Se o *kamae* não for preciso, o *hakobi* deixará igualmente a desejar. O *hakobi-kamae* constitui o primeiro corpo a ser construído, uma espécie de corpo-mãe onde a fala encontra o seu lugar¹²⁹.

3.Sashikomi-hiraki: Contração e liberação.

São movimentos opostos e complementares. De execução extremamente simples e aparentemente suave, no entanto, interiormente ocorre um vigoroso trabalho de contração e liberação¹³⁰ da respiração; além de uma concentração intensa de energia¹³¹.

O *Sashikomi* consiste em alguns passos à frente, estocando-se em seguida. O braço esquerdo pode não acompanhar fisicamente o movimento, mas a sensação interna é como se avançasse junto com o braço direito.

O *Hiraki* consiste em recuar três passos iniciando-se o movimento pela esquerda, e depois direita-esquerda. Simultaneamente, ambos braços se abrem na lateral, retornando à posição *kamae*.

¹²⁹ O ator japonês busca-se apoiar no solo. Ele varia seus passos, alterna ritmos e sonoridades em seu pisar, golpeia, sapateia; sua arte passa por sua relação com o chão. No Japão, diz-se que o caminhar pode revelar a identidade de alguém; pode-se medir um artista pelo poder de dominar o chão. Há trinta anos quando Grotowski ou Barba descobriram o Japão, eles notaram primeiramente os passos, e somente em seguida a voz. Especialistas japoneses explicam de várias maneiras essa ligação como o chão: a natureza anatômica - uma constituição corporal diferente do europeu; a natureza antropológica - o trabalho nos arrozais, cuja ação está no deslizar dos pés, bem como a arte dos samurais que pede o afastamento dos joelhos. Também sua natureza espiritual ao manter o contato com a terra e a energia da qual ela é depositária. Em Raposo, Paulo. Artaud e a (re)descoberta do Oriente. ISCTE/Antropólogo, Universidade de Coimbra.

¹³⁰ Contração (*Tsume*) - Liberação (*Hiraki*).

¹³¹ Ou retenção (*Tame*).

Fig.28. *Sashikomi*.

Fig.29. *Hiraki*.

Numa sequência *sashikomi-hiraki* há uma série de forças invisíveis de tensão-liberação, interferindo no espaço ao redor, incluindo o público. Um mesmo padrão de movimento, com a consciência do performer, pode alterar o espaço em que se move.

Quando se move para frente em *sashikomi*, trazendo o braço à frente, concentra-se a também a atenção para frente. Ao parar e permanecer imóvel, há um jogo de forças que impele o corpo frente-trás, esquerda-direita, parecendo perfurar com sua transparência – o espaço à frente.

Um movimento abstrato pode alcançar uma expressão de êxtase ou tensão emocional, ao direcionar ou controlar a respiração em si.

Se o ator faz o movimento no tempo de dança quando as palavras cantadas dizem “*É certamente esse pinheiro ali...*” então o gesto *sashikomi* dirá “*esse pinheiro ali*”; independentemente de se o pinheiro estiver distante a centenas de metros ou se o ator consegue sequer vê-lo. Por meio do *sashikomi hiraki*, ele poderá estimular a imaginação do público.

Neste caso, dependendo da distância em que se encontra a personagem do objeto imaginário, ela concentra a sua energia de maneira diversa: o movimento é o mesmo, a qualidade de energia é diferente. Ou, dito de outra maneira, a atuação é diversa quando se concentra numa força infinita e localizada no interior de si mesma. Além disso, o ângulo de sustentação do braço, a energia interior para a condução do mesmo para frente, o número de passos e o ritmo, podem produzir expressões completamente diversas. Evidentemente, os movimentos não terão sentido se forem apenas executados.

O *kata* não é um simples movimento mecânico ou gesto esvaziado de sentido; ao contrário, constitui uma ação física, no sentido mais pleno da expressão, ao mobilizar a energia existente entre o corpo e o espaço que o circunda; entre os movimentos do corpo e o intervalo, *ma*, entre esses movimentos, assimilando toda a imagem sobre a existência do “eu” e a sua infinita capacidade de expansão.

4. Fundamentos básicos

Muito embora existam centenas modelos de movimento, em cada peça se utilizam em média de trinta combinados numa estrutura regular. Os *kata* abstratos¹³² estão presentes em momentos de *komai*, coreografias curtas, de cenas *kyogen*.

Age-ogi (Levantar o leque: Preparação)

Age-ogi (Movimento utilizado para expressar alegria)

Sayu (Evolução para esquerda e direita)

¹³² Fig.30. Série de *kata* principais.

5. Uso do leque

O leque é um objeto que a personagem anuncia ser. O criado que vai beber o saquê do patrão abre o leque como que despejasse o saquê; neste momento o leque tornou-se o recipiente que contém o saquê. Na peça *Bonsai*, um ladrão resolve entrar na casa de um homem e se utiliza do serrote (leque fechado) para cortar a cerca. Antes da ação ele anuncia: “Com este serrote (mostra o leque fechado) vou cortar a cerca”. Em geral, a ação é combinada com efeitos sonoros vocais: “*dobu-dobu-dobu*”, para despejar o saquê ou “*zuka-zuka-zuka*”, cortando uma cerca.

Exemplos de posições do uso do leque¹³³, que podem chegar a mais de cem:

¹³³ Exemplos básicos de *kata* do leque.

Fig. 31. Acima: *kasashi* (ao abrigo da luz); *tsuki no ôgi* (leque da lua); *gashô* (prece) e *heiga* (repouso). No centro *jô mochi* (segurar pela cavilha) e *tsuna mochi* (empunhar corda). Abaixo: *yawo hiku* (estendendo o arco) e *sorikaeri* (torção).

6. Evolução

Exemplos de *kata* de movimento.

- *Deru* - Saída para frente.
- *Issoku dê* - Um passo para frente com a perna direita e junta o outro.
- *Ukiaruki* - Andar flutuante.
- *Haidashi* - Sair após quatro palavras.
- *Sagaru* - Recuar.
- *Hiku* - Recuar um ou dois passos.
- *Somuki kudari* - Acenar com a cabeça e com a mão, dizendo [Iya, iya] (não, não).
- *Nidan kudari* - Deslocamentos do canto do palco para o centro e do centro para o canto.
- *Ei ashi* - Andar de bêbado.
- *Mawaru* - Uma volta no palco, pela direita ou pela esquerda.
- *Ôomawari* - Uma volta grande no palco.
- *Komawari* - Uma volta pequena no palco.
- *Sashimawari* - Apontar e dar uma volta no palco.
- *Ukimawari* - Uma volta no palco com os passos de flutuação.
- *Oshimawari* - Uma volta no palco com impulso.
- *Sankakumawari* - Uma volta no palco em traçado triangular.

Giros (*kaiten*) e saltos (*chôyaku*).

- *Kyû mawari* - Giro rápido.
- *Sori kaeru* - Giro cruzando a perna.
- *Mawari kaeshi* - Retorno do giro rápido.
- *Tobimawari* - Gira saltando.
- *Issoku tobi* - Salto com dois pés para frente.
- *Tobisagari* - Salto com dois pés para trás.
- *Tobikomi* - Salto com o pé esquerdo ou direito para cima.
- *Kata ashi tobi* - Salto para cima com um pé atrás.
- *Sankaku tobi* - Salto para esquerda-direita-atrás, traçando um triângulo.

Repertório de Peças

Existem várias formas de classificação das duzentas e cinquenta e sete peças que fazem parte do repertório tradicional de *kyogen*. Os pesquisadores tendem a classificar por conteúdos ou temas. As escolas classificam-nas por tipos de personagem: *waki kyogen*, *daimyô*, *shomei* e *Tarokaja*, *muko*, *onna*, *oni*, *yamabushi*, *shukke* e *zatô*¹³⁴. Os atores ordenam-nas por dificuldade no aprendizado¹³⁵. Outros pela preponderância de um dos elementos: canto, dança ou *katari*¹³⁶.

As peças também podem ser classificadas por tipo de riso ¹³⁷ ou por personagem-tipo principal¹³⁸ :

1. *Waki kyogen* - As peças deste grupo assemelham-se às de *Nô*, quanto ao aspecto de promover uma atmosfera de felicitação¹³⁹. Tem como *shite* deuses, homens ricos ou fazendeiros. Apresenta um humor tranquilo, suave, com elementos de canto e dança. Ex: *Fuku no Kami* (Deus da Boa Fortuna).

Dois devotos fazem uma visita de final de ano ao templo Izumo para prestar homenagem ao Deus da Felicidade. Oram para desejar boa

¹³⁴ Respectivamente *kyogen* de felicitações (*waki*); guerreiros (*daimyô*), patrões (*shomei*) e criado (*Tarokaja*), genro (*muko*), de mulheres (*onna*), de demônios (*oni*), de ascetas da montanha (*yamabushi*), de sacerdotes (*shukke*) e de cegos (*zatô*).

¹³⁵ Do mais fácil para o mais difícil: *hiramon* (a iniciação), *konarai* (o pequeno aprendizado), *omonarai* (o aprendizado principal); *goku omonarai* (o aprendizado mais que principal), *naishinmon* (o interno), *honshinmon* (o verdadeiro).

¹³⁶ Monólogo recitativo.

¹³⁷ *Oorakana warai*: riso generoso, magnânimo, desprendido, como em *Higeyagura* (A torre de barba); *Mujaki no warai*: riso ingênuo, inocente, como em *Kagyu* (O Caracol); *Nonsense no warai*: riso mal assombrado, sinistro, como em *Kusabira* (Os Cogumelos); *horokurushii warai*: riso tocante e angustiante, como em *Mizukake muko* (O genro que jogava água).

¹³⁸ A arte do ator *kyogen* repousa em criar uma personagem-tipo e repetidamente desmantelá-lo para revelar o homem dentro do mito. Um processo referido por Mansaku Nomura como “deslizando dentro e fora da personagem”. A personagem-tipo é criada em cena por meio de uma série de padrões de atuação. Constitui-se de sequências reconhecíveis de fala e mímica que se repetem de uma peça a outra. O ritmo interno dos padrões de atuação é regulada pelo princípio de *jo-ha-kyu* e consistem de um gradual aumento de ritmo e complexidade. Quando um ator quebra o ritmo, ele é capaz de projetar sua persona cênica para o público. Então, o ator infunde a personagem com sua própria personalidade e é capaz de transpor o intervalo de tempo das origens do *kyogen* no século XIV até o presente. A personagem-tipo protagonista é denominada *shite* e a coadjuvante *ado*. São denominações de funções. Outros papéis são denominados *koado*.

¹³⁹ No período medieval cada cidadão levava o *nengu* (o tributo) para o *buke* (casa do xogum) e nessas ocasiões havia apresentações propícias à ocasião.

fortuna e jogam grãos para afastar os maus espíritos dizendo “*Oni wa sotô, Fuku wa uchi*”¹⁴⁰. De repente, ouve-se uma gargalhada e aparece o deus da felicidade: um beerrão. Ele lhes pergunta se sabem como encontrar felicidade e eles respondem “Pelo dinheiro”. E ele declara que não é pelo dinheiro e sim pela maneira de viver cada momento da vida: no trabalho, com a esposa e com os outros. O deus da felicidade diz estar sedento e eles oferecem saquê. Terminam cantando e dançando todos juntos.

A ação da peça dá um salto repentino do mundo real dos homens jogando grãos¹⁴¹, para um mundo fantástico, no qual as vontades adquirem forma concreta: o aparecimento e a bênção de deus, cuja gargalhada vem, abruptamente, do nada. A peça concretiza uma fantasia e a sua ação começa a desenvolver-se a partir dessa nova realidade.

2.*Daimyô*¹⁴² *kyogen* - O guerreiro do interlúdio cômico é menos poderoso, mas é arrogante e indelicado. Por falta de inteligência, o *daimyô* sempre se dá mal com os servos. Ex: *Futari daimyô* (Os dois *daimyô*).

Dois *daimyô* saem juntos, mas nenhum deles tem um criado para acompanhá-los e segurar a sua espada. No caminho encontram um homem da classe do servo e, mesmo sabendo que ele está com pressa, obrigam-no a servi-los. Em troca, o passante ameaça-os com as espadas deles próprios, forçando-os a entregar não apenas suas adagas, mas suas roupas também. Os *daimyô* ficam apenas com as roupas de baixo e com os imensos chapéus que os caracterizam. O homem força-os a lutar como cachorros, galos de briga e a rolar no chão como João-bobos. Eles se divertem rolando de um lado para o outro e se divertem. O homem aproveita-se da situação e foge com todos os pertences deles.

¹⁴⁰ “Demônio para fora, felicidade para dentro (de casa)”

¹⁴¹ Há um costume de se jogar grãos para afastar os demônios das casas e templos.

¹⁴² *Daimyô* significa literalmente “grande nome”, denominação usada para membros da classe guerreira que controlava grandes parcelas de terra.

3. *Shômyô*¹⁴³*kyogen* e *Tarôkaja*¹⁴⁴*kyogen* - Os protagonistas são, respectivamente, patrão e criado, que vivem uma estreita relação, como se fosse pai e filho, pois se conhecem há muito tempo. O servo critica o amo livremente e o trapaceia roubando saquê, o melado ou as castanhas. Ele sempre consegue safar-se de trabalho duro, mas é repreendido, ameaçado e perseguido no final da peça. O *Tarôkaja* possui caráter multifacetado, em geral é preguiçoso, cheio de malícia, mas é muito empático. Tem alma e espírito independentes. Por seu senso de humor inocente, tornou-se uma espécie de herói para as pessoas comuns no sistema feudal do Japão medieval. As duas personagens estão em *Boshibari* (Atados ao Bastão), *Busu* (O Veneno Delicioso) e *Kakushidanuki* (Escondendo o Texugo):

Toda vez que o patrão sai de casa, os dois criados tomam o seu saquê sem permissão. Para evitar novamente esse dano, o amo resolve amarrar os braços de *Tarôkaja* num bastão e as mãos de *Jirôkaja* antes de sair de casa. Privados da liberdade de movimento, os dois criados ficam mais tentados a beber saquê e dirigem-se à adega. Usando de astúcia, os servos bebem todo o saquê e ficam embriagados. Estão dançando e cantando quando o patrão volta para casa... (*Boshibari*)

Os servos *Tarokaja* e *Jirolkaja* são alertados pelo patrão a não se aproximarem de um barril, em sua ausência. Ele contém um poderoso veneno, que só de se sentir o seu cheiro pode ser fatal. Em verdade ele contém um melado delicioso. Os dois curiosos não resistem e, mesmo sendo veneno, irão prová-lo. O patrão volta para casa e os repreende. (*Busu*)

O patrão ouve dizer que o seu criado está vendendo texugo para obter um dinheiro extra. Chama o criado e pergunta se ele está vendendo e ele nega. O patrão pede para que compre um texugo no mercado para fazer um caldo. Tarokaja caça alguns texugos em volta da casa e vai ao mercado vender. O patrão percebe isso e dá meia volta para chegar ao mercado. Sem saber de nada, o criado encontra-se com o patrão e esconde o texugo atrás de si. O patrão trouxe um saquê consigo e irá fazê-lo confessar, ao beber. (*Kakushidanuki*)¹⁴⁵

¹⁴³ Patrão.

¹⁴⁴ (*Tarô* significa primogênito) e *kaja* (emancipado)

¹⁴⁵ A peça foi interpretada em português, com os atores de *kyogen* Tadashi Ogasawara (*shite*) e Hisakatsu Taniguchi (*Ado*), sob direção e adaptação de Alice K., Sesc Vila Marina, 1998.

4. *Muko*¹⁴⁶ *kyogen* - A peça está centrada no jovem recém-casado e nos incidentes com a família da mulher, que vive implicando com ele por sua ingenuidade e fraqueza de caráter. Ex. *Mizukake muko* (O genro que jogava água).

Um genro vem cuidar do seu arrozal e descobre que a água que irriga o seu plantio foi desviada para a plantação do vizinho, seu sogro. Ele redireciona a água e sai para cuidar de outros afazeres. Surge o sogro e, novamente, vai desviar a água, quando aparece o genro e começam a discutir. A filha-esposa chega para apaziguá-los, sem sucesso. Depois de muito conflito, ela terá que apoiar um dos dois. Ela escolhe ficar do lado do marido e saem, deixando o pai-sogro sozinho.

5. *Yamabushi kyogen* - Originalmente considerados como detentores de poderes místicos e terríveis, os ascetas da montanha mostram-se, no entanto, inúteis, impotentes e charlatões. São figuras conhecidas por apresentarem as suas próprias versões de *Nô* e *kyogen* no final de seus longos retiros nas montanhas. Eles são, portanto, tanto temas como sujeitos das peças e estão profundamente envolvidos no mundo da transformação e magia. Em *Kusabira* (Os cogumelos)¹⁴⁷ há trechos de sutras budistas na oração contra os cogumelos.

Um homem chama um *yamabushi* para ajudá-lo a livrar-se de alguns cogumelos que brotaram em sua casa. Não são cogumelos normais, são enormes, lúgubres. O *yamabushi* começa a orar tentando exorcizá-los, mas os cogumelos só tendem a multiplicar...

A meditação, as orações, a pregação e a piedade são alvos, no *kyogen*, de chacota e escárnio. O fascínio está em utilizar elementos textuais originários de clássicos como o *Shaseki-shu*, coleção de lendas budistas do século XIII¹⁴⁸, e parodiá-los.

Em *Kagyû* (O Caracol), o riso pode mostrar-se ingênuo com o *yamabushi*:

Um patrão pede ao servo procurar um caracol, pois deseja enviá-lo a seu pai, a fim de servir de remédio para vida longa. O

¹⁴⁶ Genro.

¹⁴⁷ Peça na íntegra na pp. 110.

¹⁴⁸ In LAFLEUR, William R. *The Karma of Words*. Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 135.

servo afirma nunca ter visto um caracol e o patrão diz ser fácil de encontrar em qualquer moita: tem uma coloração escura no topo da cabeça, carrega uma concha nas costas, tem dois pequenos chifres e pode chegar ao tamanho de um ser humano. O criado sai em busca do caracol e vê um *yamabushi* descansando numa relva. Pelo traje deste e pela descrição ouvida anteriormente, ele acredita ter encontrado o tal caracol. Aborda-o e pergunta-lhe se ele é mesmo um caracol e explica-lhe o motivo da pergunta. O *yamabushi* resolve tirar vantagem da ignorância do servo, afirmando ser ele um caracol. Aceita o convite de acompanhar o servo até a morada do patrão, mas no caminho, pede para o criado dance e cante, para tornar a viagem mais alegre. O servo começa a dançar e logo vai se excitando, respondendo automaticamente e sem parar, como que hipnotizado, pelo ritmo da dança.¹⁴⁹

6. *Wawashii*¹⁵⁰ *Onna* - As peças que trazem a relação marido-mulher exibem características femininas denominadas **wawashii**, presente nas esposas audaciosas, fortes, astutas, briguentas, com seus maridos tímidos e simplórios. Essas esposas expressam sua devoção aos patriarcas fracos com quem estão casadas, por fidelidade inquestionável e não medem esforços para levar seus maridos preguiçosos à ação. Ex: *Kamabara* (A foice na barriga), *Chigiriki* (Bravura Cautelosa) e *Okō Sako*, esta uma peça cheia de ambiguidades:

O fazendeiro *Okō* anuncia, de modo festivo, a colheita abundante de arroz daquele ano, dizendo “*yo no naka yôte*” (“que vida boa”), que pode significar também felicidade na relação amorosa. *Okō* diz que se encontra em uma situação desagradável com *Sako*, seu vizinho, pois este vive deixando sua vaca pastando na sua grama. Sem conseguir chegar a um acordo, *Okō* decide levar a questão à promotoria local. Por conta de sua pouca habilidade para defender seus direitos, sua mulher resolve prepará-lo para a audiência. Iniciado o treino, *Okō* detém-se em coisas sem importância, bajulando funcionários da ‘promotoria’, sem chegar verdadeiramente no assunto. Ao mesmo tempo, a esposa mostra-se dominadora no papel de promotor. *Okō* perde a noção de que está num ensaio, fica temeroso e desmaia. Ele reclama de não

¹⁴⁹ BERBERICH, Junko Sakaba. “The Idea of Rapture as an Approach to Kyōgen”. In *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 1 (Spring), University of Hawai'i Press, 1989, pp. 31~46.

¹⁵⁰ Ruidosas.

estar recebendo um julgamento justo e que sua mulher está do lado do *Sako*. E chega a lançar suspeitas quanto a um possível caso amoroso entre o vizinho e sua mulher, relatando que vira, outro dia, os dois numa casa de chá, e ela estava “*shippori to ase wo kaku*” (“encharcada de suor”)¹⁵¹ conversando intimamente com *Sako*. A mulher fica furiosa e diz que encontrara casualmente *Sako* e que a desconfiança dele é infundada. Os dois discutem.

Diferente de outras peças *wawashii*, em que as esposas estimulam os maridos fracos a encarar os obstáculos, a esposa dessa peça desencoraja o combate.

A maneira como *Okō* se atrapalha na preparação é um humor típico de *kyōgen*. *Okō*, com sua queixa de não receber um julgamento justo, critica o sistema de justiça medieval¹⁵².

Um humor sutil é exposto através do deslocamento de registros entre *Okō* e sua mulher. Antes do ensaio da audiência *Okō* usa o termo “*sonata*” (querida) ao se dirigir à mulher. Durante a sessão, emprega o termo “*wagoryō*” (você)¹⁵³, menos educado. No final da peça, quando discutem, *Okō* recorre ao termo mais pejorativo, “*onore*” (sua babaca), ao passo que a esposa dirige-se a ele como “*konata*” (meu querido).

Mais ainda, a peça expõe comicamente a opressão da justiça feudal, ao exhibir a esposa no papel de um promotor arrogante. *Okō Sako* expõe características mais complexas de uma mulher do que o *kyōgen* normal.

7.*Shukke*¹⁵⁴- A comédia tradicional satiriza impiedosamente o budismo, ao inverter todos os valores religiosos apresentados pelo *Nô*, a sua manifestação artística. A noção de transmigração pelos seis domínios da existência é ridicularizada e, seu contexto transformado em farsa e humor.

A peça *Esashi Juo* (O Caçador de pássaros no inferno), traz um homem que passou a vida inteira caçando pássaros e portanto, segundo a crença budista,

¹⁵¹ Expressão que sugere um caso amoroso..

¹⁵² Savas, Minae Yamamoto em *Okō Sako* (*Okō and Sako*): *Wawashii Woman in the Kyōgen Okō and Sako*, *Asian Theatre Journal*, Volume 24, No.1, Spring 2007, pp. 74-86.

¹⁵³ Forma antiga.

¹⁵⁴ Sacerdotes.

acumulou carma negativo. O seu destino após a morte seria o inferno, entretanto a personagem diz:

Parto sem a menor culpa,
Sem uma ponta de remorso,
Abandono o mundo da impermanência.
E vagando por aí sem guia,
Já cheguei ao Encontro dos Seis Caminhos,
Realmente, isso aqui já é o Encontro dos Seis Caminhos
da Existência. Após devida consideração, desejo
ir para o Céu.¹⁵⁵

O caçador oferece a Emma¹⁵⁶ a carne de pássaro, algo que ele nunca havia provado. E Emma declara:

Bem, bem! Eu provarei.
Munch-munch! Crunch-crunch!
Que delícia!

Satisfeito, Emma envia-o de volta ao mundo terreno para que ele continue caçando.

Em outra peça, *Sakon Ziburô* (O Caçador Sakon Ziburô), se discute a prática *zen* e os fenômenos da religião medieval japonesa¹⁵⁷.

Num dia chuvoso, o caçador Sakon Ziburô encontra-se com um monge budista na estrada. Sakon decide provocá-lo, tentando fazê-lo admitir ter quebrado os preceitos budistas contra o álcool, a carne e o sexo. Ambos argumentam também sobre a justeza de matar animais na caçada. O caçador leva a melhor na discussão, refutando conduzindo com astúcia os argumentos do monge. No final, os dois vão embora, reconciliados.

¹⁵⁵ In Furukawa, Hisashi. *Kyogen-shu. Nihon Koten Zensho*, Asahi Shinbun Pub. 1974, pp. 110-112. Tradução livre.

¹⁵⁶ Deus regente do inferno.

¹⁵⁷ In AUERBACK, Micah. "Sakon Ziburô (Sakon Ziburô, the Hunter)". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 35-49.

Apesar da simplicidade e leveza da trama, surpreende o diálogo ágil, o engajamento intelectual com pensamento religioso e a abordagem de rituais e cultura do Japão medieval e moderno.

8. *Zatô*¹⁵⁸ - O objeto do humor *kyogen* não se limita a sacerdotes, *daimyô*¹⁵⁹ e patrões; estende-se à parcela mais desafortunada da sociedade - o pobre, o idoso e o fisicamente incapaz. Na categoria de peças denominada *zatô*, as vítimas de zombaria são invariavelmente os cegos, como em *Saru Zatô* (O cego e o macaco).

Um cego vai com sua esposa apreciar as cerejeiras em flor no templo *Kiyomizu*, em Quioto. No templo, cantam e bebem. Um homem com um macaco, atraído primeiramente pela voz da mulher, surpreende-se com a beleza dela. Aproxima-se e sussurra-lhe dizendo ser pena alguém tão bela estar casada com um cego que não pode nem apreciá-la. O homem a seduz e propõe que fuja com ele, no que ela concorda. O cego pressente algo estranho e, por precaução, amarra a esposa com uma corda à sua cintura. O homem substitui a mulher pelo animal e desaparece com puxa a corda e o macaco salta em cima dele e arranha-lhe o rosto. Os dois desaparecem pela estrada.

9. *Animais* - A humanização dos animais, pode chegar ao absurdo, reforçando o efeito cômico. O animal desempenha um papel especial nas fábulas e nos contos maravilhosos populares.¹⁶⁰ No *kyogen*, os animais mais frequentes são:

- o macaco, em *Utsuozaru* (O macaco e a aljava), *Sarumuko* (O noivo macaco);
- a raposa, em *Tsurigitsune* (A raposa içada);
- o cavalo e boi em *Gyuba*, *Shidohogaku* (*Shidohogaku*, o cavalo);
- o pernilongo, em *Kazumo* (O *sumô* de pernilongo);
- o siri, em *Kani yamabushi* (O *yamabushi* e o siri);
- o texugo, em *Tanuki no hara tsuzumi* (O tambor de pança do texugo)

¹⁵⁸ Cegos.

¹⁵⁹ Soberanos.

¹⁶⁰ A percepção do elemento cômico nos animais encontra-se desde a Grécia Antiga. Aristófanes intitulou algumas de suas comédias com nomes de animais: As aves, As vespas, As rãs.

O *Kyogen* em peças *Nô*

Não há uma linha clara sobre as funções do intérprete *kyogen* em peças *Nô*. Numa extremidade estão os papéis nos quais ele se apresenta junto com as personagens do drama lírico e que são parte inseparável da peça em si. No meio da linha estão as peças *Nô* em que os performers *kyogen* têm um tênue envolvimento na ação, mas, de fato, apresentam o que é virtualmente uma cena separada no curso da peça. No outro extremo acha-se o papel mais comum, que consiste no ator cômico, sozinho e sem se envolver diretamente na ação, estar só, no palco vazio, entre os dois atos de *Nô*.

O papel mais notável do primeiro extremo encontra-se nas peças cerimoniais chamadas *Okina* (ancião). Trata-se de um conjunto de canções e danças que tem suas raízes em antigas crenças folclóricas e aparece numa variedade de formas, em festivais locais e cerimônias em partes do país. De forma desenvolvida e requintada, *Okina* ocupa um lugar único em *Nô* como peça auspiciosa apresentada em ocasiões especiais de celebração e seu caráter é tão sagrado que apenas atores não maculados por qualquer profanação tomam parte nele e, mesmo assim, seguem rituais de purificação antes das apresentações. O intérprete *kyogen* atua no papel de *Sambasô*, que entre outras, parodia *Okina*, interpretado por um performer *Nô*, invocando os deuses da prosperidade e da boa colheita.

Embora *Okina* seja claramente um caso único de peça cerimonial, existem exemplos de papéis *kyogen* que possuem conexão mais ou menos direta com a ação das peças *Nô*.

Em *Funabenkei* (Benkei no Barco), o intérprete cômico aparece como barqueiro nos dois atos e, é responsável, junto com o *Benkei* (o *waki*¹⁶¹), pela ligação entre as partes distintas da peça. O cômico atua como *Ai-kyogen*, a função mais comum dos performers cômicos numa peça *Nô*.

Em *Dojoji* (O sino do templo *Dôjô*), aparecem dois comediantes como servidores do templo, que vão avisar o monge; a dançarina, tomada pelo espírito da ira, havia derrubado o novo sino do templo.

¹⁶¹ Coadjuvante.

Em ambas peças, o *ai-kyogen* desenvolve a sua fala em linguagem coloquial do final do século XVI. A existência desse papel nas peças *Nô* deve-se ao fato de, no início do desenvolvimento de *Nô*, as peças serem de difícil compreensão pelo público, devido à complicada linguagem poética, às alusões literárias e clássicas além da distorção causada pelo uso de máscaras. E uma outra função, não menos importante, é manter a atmosfera enquanto o *shite* de *Nô* muda o figurino entre os dois atos. Nestes casos o *ai-kyogen* surge como um habitante do local onde a ação se passa.

Muitas peças cômicas desapareceram no decorrer dos séculos. Em *Tenshobon*, a obra denominada *Konoedono mōshijō*, que denunciava o confisco, pelo imperador, da produção local, ficou fora da publicação. Tal fato coincide com a época em que o *kyogen* se tornou um *shikigaku*, arte dos cerimoniais do xogunato. Nessa época também a improvisação sai de cena, constituindo-se os libretos e a partir daí o *kyogen* deixa de refletir os acontecimentos e a linguagem de sua época. De contemporânea, a arte cômica passa a ser tradicional. A força demolidora, característica do *kyogen*, modifica-se para *okashi* - humor refinado, elegante. A gargalhada dá lugar ao sorriso no canto da boca¹⁶².

Em geral, não se conhece o autor de peças *kyogen*. O *Toraaki bon* atribui ao religioso Genei (1269~1350) a autoria de quase sessenta peças do repertório atual. No entanto, estas não passavam de indicações, ou de um pequeno roteiro; os detalhes eram acertados no palco, em *kuchidate*¹⁶³. As improvisações bem sucedidas eram depuradas e registradas. Desta forma, os libretos formavam uma espécie de síntese da produção coletiva de atores¹⁶⁴, mais do que obra da imaginação de dramaturgos.

¹⁶² Como relatado em *Suidoshō*, de Zeami, que condena o aspecto vulgar do *kyogen* ao promover o riso rasgado, a gargalhada. O *kyogen* deverá propiciar um sorriso leve, interessante e reconfortante, tocando no coração dos indivíduos.

¹⁶³ Combinação verbal, “acerto de boca”.

¹⁶⁴ No teatro ocidental a estrutura-personagem literária é criada pelo escritor, mas a estrutura-personagem da peça é criada pelo ator (ou diretor com o ator). O ator pode criar uma personagem baseada em sua observação dos outros, mas muito frequentemente irá dizer, “Sou eu, o ator, com minha vida, minhas experiências, minha inteligência. Sou eu e ‘deste eu’ estou criando esta personagem”; o que é natural, pois a cultura ocidental se preocupa com a noção do “eu”. Precisamos de nossa consciência para fazer um auto-retrato. A consciência conta histórias sobre si. Nas culturas orientais é geralmente crível que a consciência deveria não perturbar-se sobre o seu “eu” (no sentido de criar seu próprio auto-retrato) se não quer devanear sua vida, como um louco. GROTOWSKI, Jerzy. “Around Theatre: The Orient - The Occident”. In *Asian Theatre Journal*, vol. 6, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1989, pp.1~11.

Peças Novas

Escritores e atores vêm compondo peças novas para *kyogen*. Um dos mais conhecidos é Junji Kinoshita¹⁶⁵, autor de *Hikoichi Banashi*¹⁶⁶, baseada numa lenda do norte do Japão. A obra faz parte do repertório da Família Nomura de *kyogen*.

A outra obra é *Susugigawa* (Rio de enxágue), baseada na farsa medieval francesa *La farce du cuvier*¹⁶⁷, que foi adaptada ao estilo cômico japonês, em 1952, pelo escritor Tadasu Iizawa para a família Shigeyama.

Um marido adotado (*Yôshi*) passa os dias ocupado com os afazeres da casa e está lavando roupa no rio atrás de sua casa. Sua mulher e sua sogra surgem para repreendê-lo por ser lerdo e ordena-lhe mais afazeres. Ele as convence a listar todos os seus deveres, o que elas fazem com crescente complacência. Quando ele, “acidentalmente” joga um quimono no rio, a mulher se atira na água para resgatá-lo. A sogra pede para salvá-la, mas o marido se recusa a fazê-lo, pois isso não está consta da lista. A sogra diz que ele é agora e para sempre o “dono da casa”, mas logo que sua mulher é resgatada, ela persegue o marido.

Versões modernas acrescentam falas do marido em *nanori*¹⁶⁸, ao se referir à mulher, declarando que “ela é mais conservadora do que o Talibã”; ou quando ele descreve sua ação, observando que “existe um monte de ‘5 a sec’ no bairro”, referindo-se às lavanderias, “mas ela afirma que tem de lavar à moda antiga, ou seja no rio”; ou ainda que ele “poderia deixá-la a qualquer momento, mas ela é responsável pelo meu visto”.

O ator Shigeyama Sengoro com sua trupe *Kyogen Za*, montou *Nijuyamachi* (Vinte e duas noites de espera); levou ao palco um outro conto de Junji Kinoshita em estilo cômico; criou um solo, o *Hitori Matsutake* (O Cogumelo solitário), restaurado de um enredo da Era Edo e encenou *Myoon Henohen Monogatari* (A lenda de sons

¹⁶⁵ Autor do conto *Pássaro do Poente*.

¹⁶⁶ A história de Hikoichi.

¹⁶⁷ Farsa da tina.

¹⁶⁸ Apresentação. Vide Capítulo Estrutura e Convenções.

singulares da flatulência) entre os trabalhos de criação colaborativa mais bem-sucedidos.

Don Kenny, niponólogo americano, aprendiz de *kyogen*, escreveu “Ligeira Impressão” ou “*Shinigami*”¹⁶⁹, baseada na narrativa de *rakugo*¹⁷⁰ homônima. Na obra introduziu elementos do *lazzi*, da *commedia dell’arte* e introduziu mais canções e danças, resultando numa espécie de “comedia musical *kyogen*”.

De todo modo, as quase duzentas e sessenta peças do repertório tradicional, dão conta da amplitude e diversidade das situações humanas básicas, fazendo com que qualquer tentativa nova pareça redundante, e mais imitativa do que inovadora.

¹⁶⁹ “Deusa da Morte” uma livre-adaptação de *Kekkan Shinigami (A Slight Flaw or The Deputy Death Deith)* de Don Kenny. O autor começou a praticar *kyogen* com Nomura Mansaku e hoje possui um grupo chamado *kenny & ogawa kyogen players*. A peça faz parte do repertório *Qioquem?!* e a tradução se encontra na pp.125.

¹⁷⁰ Contador de histórias

Fig. 32. *Utsuozaru* (O macaco e a aljava)

Parte II - O Ator *Kyogen*

Tratados sobre o Cômico

Formação do Ator

Transmissão

Tratado sobre o Cômico

(...) eu não imaginava que rir me dispensasse de pensar, mas que rir me levaria mais longe do que o pensamento". (Georges Bataille)

Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e do cômico que, por vezes, é incompreensível e inacessível em outras culturas e épocas¹⁷¹.

O elemento cômico pode estar presente naquilo que é desagradável ou que tem defeitos¹⁷²; ou quando há uma espécie de contradição entre a expectativa e a realidade¹⁷³; uma incongruência entre uma ideia e o objeto real¹⁷⁴, ou na contradição entre forma e conteúdo¹⁷⁵.

Também foram descritos amplamente os mecanismos da comicidade, tratando-a como um fenômeno dirigido à inteligência e enfatizando o seu significado social¹⁷⁶; além de ser um meio de obtenção de prazer e de superação da dor¹⁷⁷.

(...) o riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, agradável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despuído e embaraçado. E ainda, divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Ou tétrico!¹⁷⁸

¹⁷¹ PROPP, V.I. Em *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ática, 1992.

¹⁷² Aristóteles, ao tratar da definição da essência da comédia, partia da tragédia como seu oposto. Mas para Propp, o trágico não é oposto ao cômico. O oposto do cômico é o não cômico.

¹⁷³ Para Kant, a incoerência é tida como matriz de toda situação cômica. O humor surge da "transformação repentina de uma grande expectativa para o nada".

¹⁷⁴ SCHOPENHAUER, citado por PROPP, V.I. em *Comicidade e Riso* (1992). O riso surge, de repente, quando descobrimos que os objetos reais do mundo à nossa volta, não correspondem aos conceitos e às representações que dele fazemos.

¹⁷⁵ PROPP, V.I. Op.cit.

¹⁷⁶ BERGSON, Henri. *O Riso*.

¹⁷⁷ FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro, 1977.

¹⁷⁸ R. Iurêniev, citado por PROPP, V.I. Op.Cit.

As Teorias de Comédia têm sido formuladas com ênfases num ou noutro desses aspectos, e a escolha tem sido determinada pelo tipo de comédia para a qual a teoria era escrita. A tradição cômica ocidental traz vários exemplos: Aristófanes, Plauto, Goldoni, Molière, Shakespeare, Tchekov, Shaw e Martins Pena, entre os mais conhecidos.

A ideia de comédia¹⁷⁹ concebida por Toraaki Ôkura (1597-1662) é condicionada pela natureza do tipo particular de drama, do qual ele era um ator profissional: o *Kyogen*.

Nascido numa família de atores *Kyogen*, Toraaki estreou aos quatro anos de idade. Tornou-se líder da escola *Ôkura*, em 1646, após a morte do pai. Polemizou com a escola *Sagi*, que possuía uma atuação mais livre e impulsiva, defendendo um estilo mais ortodoxo. Receando a perda do material mais tradicional, ele registrou pela primeira vez os textos de *Kyogen* - o *Toraaki bon* - e compilou um guia - o *Waranbegusa* - dedicado a jovens atores, em 1651¹⁸⁰.

Em *Waranbegusa*, o autor segue Zeami, reconhecendo a *imitação* como o princípio elementar da arte do *Kyogen*.

Antes de tudo, o *Kyogen* é a arte da imitação. Ele imita tudo o que existe neste mundo.

Há, no entanto, diferenças de imitação em *Nô* e no *Kyogen*: no primeiro caso, refere-se a papéis mais ilustres ou divinos, enquanto no segundo, recai no homem comum e em deuses, que aparecem humanizados.

Toraaki alerta para que a imitação não seja indiscriminada, pois comprometeria a atmosfera *yugen*¹⁸¹ propiciada pelo *Nô*. O ator deve ter o discernimento do que é ou não apropriado. Toraaki cita o exemplo de um ator que havia exagerado no gesto de um homem que, sonolento, caía no chão. O público veio abaixo, em gargalhada, destruindo irrevogavelmente a atmosfera refinada do *Nô*. Tal ator foi duramente repreendido e repudiado pelo colega *Nô*. O relato vem

¹⁷⁹ UEDA, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Ohio, Western Reserve Press, 1967, pp. 101-113.

¹⁸⁰ Publicado apenas em 1944. Equivalente ao *Kadensho*, de Zeami, para atores *Nô*.

¹⁸¹ *Yugen* é definido como algo profundo, misterioso, de beleza transcendente, revelado através de uma performance elegante, sublime. Os atores desvelam *yugen* através de intensa concentração, e o público experimenta-o como uma conexão psíquica com o universo. O público é mais profundamente tocado quando numa performance surge o *myô*, o inesperado, o surpreendente e o maravilhoso.

confirmar que o *kyogen*, embora possua independência de estilo, estaria submetido às regras cênicas do *Nô*.

Ainda segundo elas, estão banidos o riso vulgar e o realismo de mau gosto. O respeito à atmosfera fundamental *yugen* permanece como norma para distinguir o que é ou não aceitável no palco *Nô*.

Embora o ator deva expressar emoções fortes, ele nunca deve, conscientemente, criar uma expressão, mas deixar a expressão vir naturalmente do conteúdo da peça, como uma resposta natural para a situação.

Toraaki alerta para que o ator atente às palavras que profere, mesmo no cotidiano, para evitar imprevistos desagradáveis, visto que o *Kyogen* era improvisado na época. Ele pode recorrer a coloquialismos e dialetos, mas deve tomar cuidado quanto ao aspecto rústico, vulgar e indecente.

A *imitação* e o *yugen* são os dois princípios dramáticos comuns ao *Nô* e ao *Kyogen*; mas este vai além, como traz o epigrama de Toraaki:

O *Nô* transforma o irreal em real e o *kyogen*, o real em irreal.

Dito de outra forma, o *Nô* torna o invisível e o abstrato em algo visível e concreto. Deuses, demônios e espíritos errantes aparecem e desaparecem de acordo com as leis transcendentais. O *kyogen*, por outro lado, torna “irreal” o mundo concreto e inequivocadamente humano. Mulheres surgem excessivamente tirânicas, servos inescrupulosamente espertos, patrões demasiado abobalhados; todos altamente estilizados, apresentando defeitos ampliados. Mesmo as personagens não-humanas comportam-se como humanos e agem de acordo com as leis da humanidade. Sob esse aspecto, o interlúdio cômico também manifesta o fenômeno universal da antropopatia¹⁸², típico dos mitos e das fábulas.

Toraaki também aconselha os jovens ao desapego; se a vida é cheia de contradições e irracionalidade, não vale a pena encará-la com seriedade. Para se esquivar de desilusões e desapontamentos, deve-se aprender a ignorar coisas triviais e olhar indiferentemente para as coisas. Só assim é possível rir desse mundo, cheio de pesar.

Ainda assim, os interlúdios cômicos não pretendem dar lições de moral. Em seu núcleo há uma qualidade humana, a busca da verdade de senso comum, prática e universal.

¹⁸² Atribuição dos sentimentos humanos aos deuses, a animais ou objetos.

O *kyogen* torna as coisas verdadeiras, engraçadas; e as coisas engraçadas, verdadeiras. Sem o verdadeiro ou o real, não seria verdadeiramente cômico. *Kyogen* sem verdade, não é *kyogen*.

Essa busca pela verdade elimina a comicidade grosseira, inferior ou indecente que extraia uma risada fácil, mas fraca e superficial, desprovida de compaixão profunda e de compreensão do ser humano.

Um outro equívoco muito comum, ressalta Toraaki, é pensar que palavras divertidas são todas tolas, sem sentido e seriedade. Palavras ditas em tom de brincadeira podem conter uma profunda verdade sobre a vida. E o *Kyogen* observa essas verdades através do olhar divertido; a verdade está sempre latente no cômico.

Palavras divertidas são produto de uma mente pensante. (...) Homens puros e sábios proferem palavras divertidas. Isso é central no *Kyogen*.

O segredo do sucesso de um *kyogen* está em gerar uma verdade trivial, com o frescor do novo; uma sensação que surge quando, repentinamente, percebe-se uma antiga verdade em aparência nova.

É essencial o uso do velho e conhecido para transformá-lo em algo que seja percebido como novo e recém descoberto.

O rápido reconhecimento, pelo público, de uma verdade familiar é necessária para uma performance bem sucedida.

Toraaki sustenta que existem três tipos de riso: o alto, o médio e o baixo. Ele lamenta o fato do riso baixo ser mais receptível pelo público e, assim, apto a espalhar-se rápida e amplamente em círculos teatrais.

Inescrupuloso, confuso e selvagem¹⁸³.

Afirma Toraaki do *Kyogen* tornado agora popular. Nesse tipo de atuação, o ator diz palavras vulgares, contorce o corpo, faz caretas, revira os olhos e distorce a boca, além de exibir gestos desprezíveis e apelativos. Tais manifestações podem divertir o humilde, mas é constrangedor para o público pensante. O riso resultante seria da mesma espécie do provocado pelo *Kabuki*, considerado pouco mais que um

¹⁸³ Toraaki descrevendo a atuação do estilo *Sagi*.

show burlesco na época. É o que ele considera uma “doença da comédia”, um clown que não faz *kyogen*, mas um rosto cômico, algo bem distante da arte dramática.

Ao descrever o tipo alto de comédia, o autor considera-o tão elevado que o termo prazer, em si, não se aplicaria. O prazer de olhar para uma velha árvore não se iguala a olhar para um rosto ou um gesto engraçado. O tipo mais alto de comédia exige postura austera; e ser engraçado não é o objetivo último da comédia.

Isso nos faz recorrer ao conceito de comicidade “fina”, citado por Propp¹⁸⁴, que existe para pessoas cultas, aristocratas de espírito e de origem.

Alguns atores não dão o devido valor ao elemento cômico do *kyogen*. Tentam ser engraçados a todo custo para não desapontar o público. Mas essa atitude não é a apropriada. Ser encantador é melhor que ser engraçado.

Ser soberbo e tocante é melhor ainda. Este é um princípio fundamental. Todas as artes repudiam uma tentativa de divertir. Tudo termina em *pathos*¹⁸⁵.

Este é o ponto que Toraaki visa alcançar ao perseguir a verdade como sendo mais importante do que o cômico.

Existirá um espaço para o riso desde que a verdade permaneça na esfera das verdades práticas da vida humana; mas se vai além dela e segue a eterna verdade do cosmo, cedo ou tarde irá encarar o triste fato da imperfeição humana, surgindo o *pathos*..

Assim o *kyogen* aproxima-se novamente do *Nô*. A imitação da natureza verdadeira das coisas, ou seja, da realidade humana e dos aspectos sociais da vida, revelaria os constituintes básicos da realidade, frequentemente escondidos sob a superfície da vida.

Imitar não meramente a aparência visível, mas a essência invisível do objeto.

Toraaki explica essa idéia citando uma anedota chinesa.

¹⁸⁴ UEDA, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Ohio, Western Reserve Press, 1967, pp.108.

¹⁸⁵ PROPP, Op. cit. pp.110.

Hsi Shih, uma mulher da época Chou, conhecida por sua beleza, sofria de uma doença no coração. As mãos pressionando o seu peito e a testa franzida de dor tornavam-na mais bela do que antes. Uma certa mulher, tentando imitá-la, fingiu ter doença similar, pressionando o peito com as mãos, franzindo a fronte, numa mímica deplorável. Uma imitação de superfície apenas, um ato risível. Ao imitar uma mulher atraente, aprenda mais o que repousa dentro do seu coração do que o que aparece externamente. Procedendo assim, sua aparência e comportamentos irão automaticamente se parecer com ela, embora possam ser diferentes exteriormente.

O tipo ideal de imitação seria, então, uma união do imitador com a alma dos objetos que imita. O ator de alta ordem não terá nenhum desejo consciente para imitar ou sequer teria qualquer consciência da imitação ao atuar. Toraaki explica este tipo de imitação por uma série de metáforas adequadas.

Nossos olhos podem ver milhares de coisas; mas seria porque nossos olhos vão e pegam coisas, ou porque as coisas vêm e entram em nossos olhos? A lua está refletida na água; mas é por que a água amplia e espelha a lua, ou por que a lua cai e afunda na água?

Um tipo ideal de imitação se dá quando não se sabe se o homem está imitando a coisa, ou a coisa entrou no homem. O ator e seu objeto estão unidos; ele cresce no objeto.

O ator dissolve sua alma no nada; apenas assim ele será capaz de penetrar em qualquer objeto externo sem resistência. A alma do artista deve ser como água, sem forma, podendo assim adquirir qualquer forma que o recipiente lhe dê:

Deixe sua alma ser tão informe como a água. Redondo ou quadrado, deixe o seu recipiente tomar sua forma.

Se a água é uma metáfora budista, Toraaki pode oferecer uma outra mais ocidental.

Deixe sua alma ser um espelho que reflita todas as leis do universo.

Uma vez que o artista se torna um claro espelho, ele pode imitar todas coisas no universo, sem esforço consciente.

Não importa quão amplo seja o universo, ele estará contido em sua alma.

O *Kyogen* é uma arte baseada no princípio das *mil mãos e mil olhos*. O ator, como alma-espelho, é onisciente como um *Boddhisattva* que possui mil mãos e mil olhos. Ele pode ver todo do universo através delas¹⁸⁶.

Na concepção de Toraaki, o ator ideal é um homem perfeito em termos espirituais e morais. Nenhum homem inescrupuloso pode tornar-se um grande ator. E ele faz distinção entre um ator habilidoso e um grande ator. Um ator habilidoso é aquele que nasceu com o dom da arte, estudou ostensivamente a arte de atuar e tornou-se um ator bem-sucedido, reconhecido com o apoio de muitos patronos. Um grande ator, entretanto, vai além disso; ele não é apenas “habilidoso” na arte e familiarizado com todos os seus fundamentos, mas sabe a natureza das coisas; tem amplo aprendizado e qualidades de um mestre, cuida de seus filhos e netos, e treina bem seus pupilos. Por esta razão, grandes atores são raros, enquanto atores habilidosos existem muitos. Cada aprendiz do *Kyogen* deveria tentar ampliar não somente a sua arte, mas, sobretudo, aperfeiçoar o seu caráter moral, objetivando tornar-se, mais do que um ator habilidoso, um grande ator.

Ao escrever sobre o *Kyogen*, Toraaki insiste na importância da integridade moral do ator como base da realização artística. Recorre a todos os tipos de preceitos morais à disposição, seja os de origem budista, confucionista ou xintoísta, fazendo com que muitas dessas passagens pareçam mais parte de um manifesto ético ou religioso. A qualquer momento, falaria de um princípio moral geral, como “uma luta com o eu”.

Aquele que possui um inimigo mortal treina duro para abatê-lo, mas alguém que não tem nenhum inimigo torna-se ocioso e negligente em autodisciplina. Neste caso, deve-se considerar um inimigo para dominar. O *eu* é um formidável inimigo.

E dá conselhos de ordem prática como regras a serem adotadas no camarim: abster-se de comer e beber excessivamente, da tagarelice, de falar e rir alto; além de estender as experiências adquiridas nas práticas do xintoísmo e do budismo.

¹⁸⁶ Op. cit. pp.110

De tudo, pode se dizer que Toraaki toca em inúmeros pontos sobre a natureza do cômico no Ocidente. O *Kyogen* imita as ações dos homens, e com isso provoca o riso. Não se deve, no entanto, aproximar-se daquele tipo encontrado na farsa ou no burlesco, rir dos fisicamente inabilitados e das deformidades dos desafortunados, mas ser generoso e ilimitado com as fraquezas humanas. O riso a todo custo é deplorável; deve ignorar ser engraçado e buscar ser encantador. Mais ainda, almejar o sublime. O riso, então, não é o de um otimista sincero, mas limitado pelo *pathos*¹⁸⁷; inevitável, se o *Kyogen* persegue o real e o verdadeiro da condição humana¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador. Em PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1996.

¹⁸⁸ No final de *Waranbegusa*, Toraaki diz: No aprendizado, considere o inimigo pequeno, grande; e o inimigo grande, como pequeno. Se tiver muito apego às coisas, as perderá. Para as personagens solenes, treine bem antes; no dia, só o coração. Cuidar-se demasiadamente pode, ao contrário, machucar-se. Não há guerra sempre, a arte também não. Não há diferença entre os conselhos de guerra e os do *Nô* e *kyogen*.

A Formação do Ator

A história do *Kyogen* é a da educação dos gestos e das intenções psíquicas por uma constante repetição. É a comunicação do físico pela imitação do físico. Em longos anos de mudanças e flutuações, essa arte cômica refinou-se e se tornou aquilo que o ator *Kyogen* de hoje busca aprofundar ao longo de seu aprendizado.

Do Macaco à Raposa - o caminho do aprendizado em Kyogen

Na formação do ator *kyogen* existe uma tradição: “Começar com o macaco e terminar com a raposa”. O macaco em questão é a personagem de *Utsuozaru* (O macaco e a aljava) e a raposa, a protagonista de *Tsurigitsune* (A raposa içada). São os extremos de um percurso em que o aprendiz passará por uma centena e meia de personagens em mais de duzentos temas, formas, conflitos e ensinamentos. Esta progressão animal-humano-animal revela que o ator deve progredir da inocência para o conhecimento, e deste para a inocência que transcende o conhecimento.

Ninguém escolhe ser um ator de *kyogen* na infância. Mas se a criança nasceu numa família de atores *kyogen*¹⁸⁹, pisará o palco pela primeira vez aos três anos, no papel do pequeno macaco de *Utsuozaru*:

¹⁸⁹ Fig.33. As quatro gerações da família Shigeyama, de Quioto. Em sentido horário, sentados o bisavô Sengoro e o pai Masayoshi, em pé; o avô Sensaku III e o neto Masakuni, de três anos, numa sessão de *keiko* (treinamento).

Um *daimyô*¹⁹⁰, que gosta de caçar, encontra em seu caminho um adestrador com um pequeno macaco. Ele quer a pele do animal para revestir a sua aljava e se o adestrador não concordar em cedê-lo, diz que vai tirar a vida dos dois. Ameaçado, o adestrador diz que ele mesmo dará o fim e levanta a bengala para abater o animal. Ao ver o seu dono brandir a bengala, o macaco acha que é o momento de fazer arte; toma-lhe o bastão e imita remar um barco. O adestrador vê a inocente figura e desata a chorar. O *daimyô*, ao vê-los, se compadece e desiste da pele. O adestrador, agradecido, canta e faz o macaco exhibir os truques. O macaco aponta a lua, encosta no ombro do *daimyô*, salta nele e brinca. O *daimyô*, encantado, oferece o leque, a espada e o robe para o adestrador. Dançam e cantam e saem com o adestrador carregando o macaco nas costas.

Primeiramente, ensina-se o *koutai* e o *komai*¹⁹¹ curtos, de um minuto de duração. A criança coloca-se à frente do mestre e repete as palavras ditas por ele, sem ainda saber o significado delas. Isto lhe desenvolverá a dicção e a pronúncia.

Logo que aprende a canção, passa-se ao vocabulário básico de movimento, com noções de ritmo e postura correta.

A seguir, coloca-se a máscara pela primeira vez. O uso da máscara, desde o início do aprendizado, revela a diferença com o *Nô*, onde é permitida apenas aos iniciados. O ator Mannojo Nomura conta a experiência de seu filho, que estava sendo treinado pelo avô:

Meu filho estava ensaiando há meses com o avô. Eu estava meio apreensivo por ele não ter ainda colocado a máscara, pois já era tempo. Um dia meu pai me chamou e disse: “Hoje vamos colocar a máscara. Venha você também.” Mostrei a máscara e lhe disse. “Esta é a máscara do macaco. Coloque-a”. “Não quero!”, reagiu gritando, e começou a chorar. No segundo dia também não quis colocar. Querendo ou não, este é um mundo espartano, e obriguei-o a colocá-la. No terceiro dia, ele foi até a frente do espelho e, vendo a sua imagem refletida, passou a imitar o macaco. Colocava o dedo no buraco do olho... Algo havia mudado¹⁹².

¹⁹⁰ Guerreiro de alta hierarquia.

¹⁹¹ Respectivamente o canto e a dança.

¹⁹² “Quando o ator olha atentamente nas pupilas através do buraco dos olhos na figura do espelho, nasce uma espécie de vontade, e a imagem - um outro *eu*, que é um *outro*, começa a aproximar o eu interno cotidiano do ator, e eventualmente o eu e este outro absorve um outro para tornar uma única existência transcendendo *eu* e *outro*”. Komparu, Kunio em *The Noh Theater*, New York and Tokyo, Weatherhill/Tankosha, 1983, pp.7.

- Olhe a lua!... (Diz o adestrador.)
- Agora com a outra mão!

Distante da mística que se cria em torno da máscara solene do *Nô*, o pequeno ator *Kyogen* vê nela a possibilidade do lúdico. Na peça, o adestrador faz um gesto e o pequeno macaco o segue. O adestrador imita o macaco que, por sua vez, imita o homem. Enquanto o *daimyô* e o adestrador travam um longo diálogo, o macaco realiza pequenas ações: pega pulgas, dá cambalhotas, giros, saltos; coça a mão, as costas e as nádegas. E acompanha o ritmo do tambor, erguendo as pernas, as mãos, encolhendo e se alongando. Não há propriamente fala textual, apenas algumas onomatopéias [kya,kya,kya] do guinchar de um macaco. Mais do que dominar o texto, é importante que o pequeno aprendiz movimente-se em *hioru*, o andar rítmico do macaco.

Busca-se desenvolver a criança em jogos que são imperceptivelmente disciplinados e exaltados. É através do jogo que as crianças imitam mais ou menos conscientemente todas as atividades humanas e os sentimentos, constituindo um caminho natural para a expressão artística. Em *Utsuozaru*, a impaciência e a agitação natural da criança são reconduzidos para as palhaçadas de macacos. É importante exercitar o imaginário da criança¹⁹³ nesta idade e fazê-la dominar as regras de um jogo sério que a acompanhará por toda sua vida. *Utsuozaru* é também um momento especial na vida do mestre, geralmente o pai ou avô do aprendiz. É quando se semeia a perpetuação dessa arte.

¹⁹³ “A criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada, um tigre (...) mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”, no sentido original do termo.” Em Huizinga, Johan. *Homo Ludens*, São Paulo, Perspectiva, 2004, pp. 17.

O aprendizado do pequeno ator pode iniciar-se também com *Iroha*¹⁹⁴ que tem pequenas falas numa trama sobre aprendizagem.

O pai chama o filho e diz que já havia chegado a hora dele ir para a escola e que, antes de mais nada, ele deveria aprender o alfabeto. O filho pergunta porque é necessário aprender o alfabeto, no que o pai responde: “Para ser capaz de distinguir o branco e o preto”. O filho diz que há muito tempo ele já sabe que uma cegonha é branca e que um corvo é preto. O pai diz que ele está falando de papel e tinta, isto é, da capacidade de ler. O pai diz o alfabeto todo num fôlego só e o filho diz que parece água transbordando, e que é impossível lembrar sequer uma letra, por isso ele devia gentilmente ensiná-lo como faz um velhinho que sobe uma montanha: um passo por vez. O pai tenta então ensiná-lo, letra por letra, mas o garoto fixa-se em coisas completamente irrelevantes. Aborrecido, o pai vê que isso não levará a lugar algum e ordena-lhe para que repita tudo, exatamente igual. O menino não apenas repete cada palavra dita, mas imita toda ação do pai, inclusive as correções e as repreensões. Exasperado, ele grita: “Você, seu malandro!”; gira-o e derruba-o no chão. O menino, bom aluno que é, grita e o derruba também. E foge. O pai se levanta e o segue gritando, “É assim que você trata o seu pai?! Vai se dar mal!”¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Iroha* (O Alfabeto) é a peça de estréia do aprendiz do estilo *Ôkura*. Trata-se das quarenta e oito sílabas do alfabeto antigo japonês.

¹⁹⁵ Fig. 35. Pai e filho da família Shigeyama, em apresentação de *Iroha* (O alfabeto). O avô observando-os como *koken*, assistente de palco.

A auto-ironia do *Kyogen* começa desde a primeira peça, ao tratar da imitação. O personagem-mestre pede à criança que repita cada letra do alfabeto¹⁹⁶, “...iiii...roooo...haaa...niiii... alto e bem articulado” e a criança repete “...iii...roooo...haaa...niiii... alto e bem articulado”. “Somente até o niiii...” diz o mestre e a criança repete: “Somente até o niiii....”. “Seu malandro!”, diz o mestre, e derruba a criança, que, sendo um bom aluno, repete: “Seu malandro!”, derrubando-o. A peça é prodigiosa ao trazer, de forma lúdica, a criança para o universo do *Kyogen*, o da imitação.

Entre os três e seis anos, a criança aprende a importância da presença cênica e a imitação. Ela aprende jogando, com atenção energética, seguindo as regras e observando o que acontece quando as quebra. Tanto em *Iroha*, como em outras peças nas quais a criança é a personagem principal, o ensino se dá por imitação, palavra por palavra. Em *kouta*¹⁹⁷, a pausa e o ritmo são enfatizados, bem como a voz forte e a articulação clara de cada sílaba. Nos *koma*¹⁹⁸ atenta-se para o conhecimento dos fundamentos básicos: *sayû*¹⁹⁹, *makisashi*²⁰⁰ e *hakobi*²⁰¹.

Paralelamente ao aprendizado dos fundamentos, a criança é imbuída de um senso de respeito e gratidão pelo *Kyogen*. Mesmo antes das primeiras lições, as mães informam as crianças sobre a disciplina nos *keikoba*²⁰², nos bastidores e camarim dos teatros de *Nô*, imergindo-as na atmosfera da profissão. A incorporação desses elementos se dá no dia a dia, no gesto de reverenciar os mestres antes dos treinos e ao cumprimentar os atores mais experientes. Aos poucos, o corpo aprende como permanecer nos treinamentos e a posição correta para vocalizar, cantar e dançar numa variedade de ritmos. As convenções vão se tornando mais claras para o pequeno aprendiz introduzido no mundo *Kyogen* e *Nô*.

¹⁹⁶ É o alfabeto clássico que tem as primeiras sílabas: *i ro ha ni ho he to chi ri nu ru wo*.

¹⁹⁷ As canções nessa fase desenvolvem técnicas de respiração e vocalização com ondulação específica do *kyogen*.

¹⁹⁸ Danças curtas praticadas como treinamento paralelo, com formas básicas de peças *kyogen*.

¹⁹⁹ Lateralidade.

²⁰⁰ Direção.

²⁰¹ *Hakobi* é caminhar básico do *Nô* e *kyogen*. É distinto de *aruku*, que significa o andar do cotidiano.

²⁰² Salas de treinamento

O aprendizado prossegue nas dezenas de peças e personagens, os quais compreendem sete tipos: deuses, nobres, servos, sacerdotes, mulheres, cegos e demônios.

A chegada do período de mudança de voz, em torno dos quatorze, quinze anos de idade, é vista com certo cuidado, a fim de que o jovem ator não perca o interesse pelo aprendizado. A voz, nessa fase, é débil, irregular, gerando insegurança no jovem ator. É um período em que ele aparece menos em cena, auxiliando os mais experientes nos bastidores. Uma vez estabilizada a voz, ele se prepara para o desafio de *Nasu no yoichi*, um *ai-kyogen*²⁰³ da peça *Nô Yashima*²⁰⁴.

Nasu no yoichi é um *katar*²⁰⁵, no qual o ator passa por três personagens de idades e classes diferentes: um guerreiro maduro, um velho e um jovem de vinte anos. São quinze minutos de solilóquio em *jo-ha-kyu*²⁰⁶ e movimentação com figurino específico. Demanda controle cuidadoso da respiração²⁰⁷, entonação

²⁰³ Ator *kyogen* em peça *Nô*.

²⁰⁴ Peça baseada num dos episódios das batalhas entre os clãs Heike e Minamoto. No bailado, que se utiliza dois leques, representam-se cenas da batalha em Yashima, entre Yoshitsune e Noritsune.

²⁰⁵ Narrativa recitada.

²⁰⁶ Princípio de modulação e movimento espaço-temporal que rege a ampla variedade da arte tradicional japonesa. Pode ser traduzido como lento-médio-rápido (em música); introdução, exposição, resolução (em *Nô*); resistência-ruptura-aceleração (na ação ou gesto).

Fig.36.Motoya Izumi em *Tauê*, é um sacerdote na na cerimônia do plantio de arroz.

Fig.37.Motohide e Motoya Izumi, em *Kagyû*: um sacerdote da montanha é confundido com um caracol gigante.

²⁰⁷ Utiliza-se também a inspiração para falar o texto.

precisa, com domínio do *Ma*²⁰⁸, em intervalos sutis de tempo e espaço. É também pleno de convenções e de formas, variação repentina de velocidade, com deslocamentos difíceis, apoiado-se nos joelhos. Até então, o público via o jovem ator como criança, fazendo papéis de coadjuvante. A partir de agora, ele terá de caminhar para o mundo adulto e a entrada é pelo monólogo, sozinho.

Terminada esta etapa, seguem-se as peças em que as falas e as situações são mais concretas. Até então, a interpretação estilizada ou realista era fruto da imitação. A partir de agora, o ator parte do texto do libreto e tenta compor sua interpretação.

Aos dezesseis anos, o adolescente chega à idade para celebrar o seu *genpuku*²⁰⁹, com o enérgico, rítmico e exigente *Sambasô*, peça e rito de passagem para a vida adulta no mundo dos atores *Nô* e *Kyogen*.

Sambasô é uma dança de purificação e de celebração; festeja a cooperação harmoniosa do homem com a natureza, o preparo do campo para o cultivo e o plantio do arroz. O ator dialoga com os ritmos da flauta e da percussão de dois tamborins que o acompanham. Porta a máscara do deus negro *Kokushiki-jô*²¹⁰, e é acompanhado por instrumentos musicais. Canta e baila ritmando com os pés, em resposta à tensão criada pelos instrumentos. Movimentos coreográficos complexos e rápidos tendem a desestabilizar o *koshi*²¹¹ e estremecer as pernas. Exige-se do ator “um coração forte e uma expressão suave”.

Durante a preparação para o *Sambasô*, os atores entram no chamado *bekka*²¹², afastando-se do lar, como se fosse uma espécie de concentração. Deve cozinhar sua própria comida e se cuidar, sem auxílio de ninguém. É neste momento que ele recebe o seu primeiro *kuden* - transmissão oral secreta - e submete-se à “prática dos cem dias”²¹³.

²⁰⁸ Pausas e intervalos.

²⁰⁹ *Genpuku*, também conhecido como *Kakan* é uma cerimônia histórica no Japão e comemorar a passagem a fase adulta de um jovem. Essa cerimônia acontece entre os 12 e os 16 anos.

²¹⁰ Correspondente à máscara Okina do *Nô*. É a segunda vez que ele usa a máscara, desde a estréia como macaco.

²¹¹ Região dos quadris.

²¹² Literalmente “Fogo distinto”, onde ele cozinha sua própria comida; utilizando um fogo diferente.

²¹³ Ensaiar a peça por cem dias.

Em cada etapa de formação há o *hiraki*²¹⁴, peça que desafia as capacidades física, psíquica e emocional do ator. Exige-se que ele apresente outras qualidades que não apenas a habilidade para imitação ou demais aspectos externos; que ele tenha noção de calma e equilíbrio, imobilidade e movimento; que encontre a farsa na expressão do vazio, pelo canto e bailado. Algumas peças enfatizam a memorização ou a expressão vocal única; outras, canção rítmica e dança; ou ainda a investigação na atuação. Poucas testam os três ao mesmo tempo. Cada peça desafia o ator com uma oportunidade para provar a técnica adquirida e, ao mesmo tempo, dissolver-se nela e sair renovado, como um ator capaz de ir mais fundo em sua arte .

Tsurigitsune (A raposa içada) encerra o ciclo de aprendizado do ator *kyogen*. Repleta de ensinamentos secretos da arte do ator, a peça é, de longe, a mais desafiadora do rito de passagem; o requisito final no aprendizado. O aprendiz deve encontrar-se, nessa época, na casa dos 21 anos de idade²¹⁵.

²¹⁴ *Hiraki* literalmente significa “abertura”. São peças que enfatizam aspectos específicos que precisam ser adquiridos antes de proceder ao próximo estágio; chaves que abrem as portas da fortaleza da arte do ator.

²¹⁵ Os atores de *kyogen* não cursavam faculdade anteriormente. Hoje em dia os jovens atores cursam-na. É possível se envolver profundamente nos ensaios de *kyogen* até os 10 anos e depois, ao entrar na faculdade. O importante é que os fundamentos básicos estejam incorporados até os oito anos de idade.

Fig. 38. Motoya Izumi na primeira aparição da raposa, como monge-eremita *Hakuzôsu*.

Fig. 39. E na segunda parte, em que aparece sem o disfarce de monge e cai na armadilha.

Uma velha raposa perde toda a família e os amigos nas armadilhas de um caçador. Triste e solitária, ela finge ser o monge eremita *Hakuzôsu*, tio do caçador, para convencê-lo a parar com o extermínio. A raposa está bem disfarçada, mas não totalmente; a sua cauda aparece por baixo de seu traje.

No início, a personagem apresenta-se e anuncia a sua missão: advertir o caçador de que o Grande Caçador do Inferno Budista aguarda os assassinos de seres sencientes. Ansiosa, ela parte em direção à cabana do caçador. Durante o percurso, salta assustada ao ouvir o latido dos cães à distância, e relembra as jovens raposas que se foram. Chega à cabana do caçador e numa longa narrativa relata as histórias lendárias de vingança de raposas-espíritos que vêm castigar aqueles que violam as leis budistas de matança de animais. Temeroso, o caçador promete desistir, mas estranha as atitudes de *Hakuzôsu*. Segue-o e descobre tratar-se de uma raposa. No caminho de volta, a raposa é atraída por uma isca, armada pelo caçador. Ela não resiste e cai na armadilha do caçador, içada.

Com uma tensão entre a selvageria e o auto-controle, a peça exige vigor físico e domínio psíquico. Com uma hora de duração, a arduidade começa já no traje.

No primeiro ato, o ator veste o figurino de pele de raposa por baixo do traje de eremita. No segundo ato, exhibe virtuosismo acrobático, ao surgir como raposa artilosa e selvagem.

Tudo em *Tsurigitsune* é paradoxal. Para começar, ela não é uma peça cômica. Além do mais, todos os fundamentos parecem invertidos. O ator Mannojo Nomura afirma sobre a peça:

Tudo que você aprendeu até então é contradito²¹⁶.

Ou inútil. O ator Akira Shigeyama²¹⁷ sugeriu, irônico, que o aprendizado anterior até constituiria um obstáculo. *Tsurigitsune* seria até mais fácil para um ator que não conhecesse o *kyogen* anteriormente.

A postura regular, *kamae*, por exemplo, exige um centro baixo de gravidade, quadris forçados para baixo, cotovelos levemente arqueados, o queixo recuado e o

²¹⁶ Em Salz, Jonah. Op.cit. pp.180.

²¹⁷ Op. cit pp.181.

esterno projetado. O que se sucede em *Tsurigistsune* é exatamente o oposto: os cotovelos são mantidos eretos contra o abdome relaxado e distensionam-se o esterno. O centro de gravidade é alto e para frente; o tronco inclina-se sete décimos para frente, três décimos para trás, fazendo-o parecer angular, afinado e pequeno. O *suriashi*²¹⁸ cede lugar a um “andar animalesco”, alternando ponta do pé e calcanhar. Os pés parecem flutuar no espaço, ou conectado a uma corrente invisível. Essa difícil postura é mantida pelos vinte e cinco minutos iniciais.

Pede-se para que caminhe como se tivesse um ovo entre as pernas, sem quebrá-lo ou derrubá-lo; ou com uma folha de papel debaixo dos braços, apertando-o contra o tronco²¹⁹.

Os deslizamentos regulares e as viradas, que ajudam a manter uma linha horizontal e tranquila, são destruídos por mudanças bruscas e tensas, verticais; *Hakuzôsu* salta quando vira; seu movimento esquivo, surpreendente, trai a fera que existe nela. Os movimentos com a máscara são agudos, com torções angulares da nuca.

A vocalização sofre também uma inversão. A projeção clara, seca, típica do *kyogen*, é substituída por um som engolido, criando um eco vazio e sinistro dentro da boca e trazendo um ar selvagem e subumano de emoções suprimidas, internalizadas, inerentes ao duplo disfarce: o ator atuando como raposa, disfarçada de monge.

Tsurigistsune requer, portanto, duas corporeidades distintas. Na primeira metade, o sacerdote encurvado, virando-se em saltos, emitindo gritos agudos, reclama um ritmo cuidadoso e alta carga de tensão. Na segunda metade, é a raposa enérgica e brincalhona, que, inicialmente, parece mais fácil de conduzir. Mas, adverte Mansaku Nomura:

Uma apurada estilização é necessária para que a interpretação não caia na mera imitação. Mimesis natural, somente, não é suficiente para conduzir a mágica desta fera mutante, trapaceira²²⁰.

²¹⁸ Andar deslizante característico.

²¹⁹ Akira Shigeyama em entrevista.

²²⁰ Salz, Jonah. Op. cit., pp.182.

Momento único na vida do aprendiz, *Tsurigitsune* exige preparação especial. De início, é necessário obter permissão do mestre para ensaiá-la. Concedida, o discípulo dedica-se ao menos um ano no treinamento. Uma nova permissão é solicitada para apresentação, passando por um ritual de preparação²²¹.

Muita energia é despendida também para se ensinar a peça. É vital que o mestre seja vigoroso, pois não se pode transmitir os ensinamentos de *Tsurigitsune* somente por orientação verbal²²². O ator Motohide Izumi se lembra de quando disse ao avô que não estava preparado para fazer *Tsurigitsune* e foi repreendido severamente. O avô dizia que a prontidão não dependia do aprendiz, mas da condição do mestre. O mestre, não o discípulo, detém as condições para determinar o momento adequado.

Por outro lado, não basta apenas uma boa condição física para o domínio da peça. Muito do sucesso de *Tsurigitsune* repousa nos ensinamentos de transmissão secreta, os *kuden*²²³. Os mestres proibem as instruções por escrito, um respeito renovado na relação mestre-discípulo.

Essa barreira final para a maestria, tal como em *Sambasô*, peça-desafio precedente, requer quase uma total dependência do mestre. É dele a responsabilidade de conduzi-lo ao sucesso. Vencido o desafio, o aprendiz é considerado um *itinin mae*²²⁴. O ator, então, torna-se o novo membro de um clube secreto de iniciados nos mistérios da Raposa²²⁵.

²²¹Inclui alimentação específica, condicionamento físico e sem banho por dias anteriores à apresentação.

²²² Os atores em geral dizem ser de no máximo 50 anos, a idade ideal do mestre para se ensinar *Tsurigitsune*.

²²³ Transmissão secreta oral, detalhes no capítulo sobre Transmissão.

²²⁴ Ator profissional.

²²⁵ Uma situação próxima ao que Huizinga, Johan, dizia acerca do jogo: "(...) sensação de estar 'separadamente juntos' numa situação excepcional, de partilhar algo importante, afastando-se do resto do mundo (...) conservando sua magia para além da duração de cada jogo". em Op.cit. pp.15.

Fig.40. O mestre ator Motohide Izumi orienta seu filho Motoya em *Tsurigitsune*.

Interessante é observar como o *Tsurigitsune*, uma peça sem humor, de melancolia quase trágica, possa estabelecer o marco para a maturidade do ator cômico.

Para Jonah Salz²²⁶, o ator precisa incorporar o mistério da “raposa” como uma fera lendária, dotada de poder transformativo, com um oxímoro denominado *chushōteki shajitsu*²²⁷, para que a verdade se revele. Quanto mais graciosa e bela a maneira pela qual o ator tenta conduzir a Raposa, mais este espírito sinistro lhe escapará. Então ele descobre que a única maneira de expressar essa misteriosa criatura é através de suas formas torturadas. A lição definitiva para o amadurecimento do ator *Kyogen* é respeitar as formas. Se ele as negligencia, com intuito de obter o riso, seu *Kyogen* tornar-se-á mera comédia pastelão²²⁸. A liberdade para sair de formas ortodoxas é admitida apenas a partir de 60 anos de idade. Até lá, as técnicas fisicamente dominadas confrontam-se com seus opostos, resultando numa síntese integrada de imitação “natural” com técnica estilizada consciente.

Tsurigitsune prepara o ator para futuros desafios, por exigir muito mais do que a repetição de fórmulas restritivas. Ela requer um equilíbrio fino de energias internas e externas; um realismo de superfície e profundidade espiritual; um refinamento humano e selvageria animal; o patético e o trágico no Sacerdote e o sério-cômico na descontrolada Raposa. Tudo é contrastante em relação às comédias leves que a antecederam.

Tsurigitsune marca também uma linha divisória na relação entre o mestre e o discípulo. O treinamento regular, a partir de então, é substituído por práticas ocasionais com o mestre, geralmente para peças raras, especiais.

Uma nova etapa inicia-se na vida do ator. Espera-se que ele tenha adquirido instrumental suficiente para se expressar e atuar em todo tipo de situação e personagem possíveis. Agora ele conta com libretos que trazem o *katatsuke*²²⁹, além do exercício de observação de atores mais experientes.

²²⁶ Salz, Jonah. Op. cit. pp.188-190.

²²⁷ Denominado ‘realismo abstrato’.

²²⁸ Diz ser “*Dotabata*”.

²²⁹ Modelos de movimento.

O ator também pode especializar-se em determinados papéis, condição improvável durante a formação, quando os papéis lhe vinham impostos de cima. Agora, é sua a escolha para atuar em suas especialidades²³⁰.

Pode-se dizer que *Tsurigitsune* é a própria metáfora do trabalho de ator *kyogen*. Trata-se de uma Raposa que aprende o autocontrole dos desejos profundos ao perseguir um objetivo racional. Para a disfarçada raposa, a perda de controle pode ser fatal. Ao mesmo tempo, o ator está aprendendo a controlar suas próprias tendências nos estreitos confins de formas rígidas e dolorosas. Quando a Raposa, incapaz de suportar o disfarce, retorna para o seu ser selvagem, é quase capturada.

O ator jovem é também repreendido ao aderir a formas solicitadas, mesmo quando tentado pela “isca” da imediata gratificação do “riso barato”, ou por aquela outra das “pequenas emoções”. A reversão ao instinto e/ou imitação muito realista irá destruir a arte e deixá-lo apenas com uma comédia rasa e superficial; ele será “pego” na armadilha.

De todo modo, a peça é um papel de passagem, sua realização denota apenas o início do verdadeiro domínio. O ator ainda não é considerado um mestre, restam-lhe ainda os papéis raros, árdios e delicados.

Esses momentos são também como luzes ocasionais numa longa carreira, uma chance para levar atores talentosos a se desafiarem publicamente e os mestres a provarem sua maestria continuada.

As expectativas do professor, do aprendiz e do público infundem nessas peças uma tensão dinâmica e fascínio, fazendo com que a carreira do ator, feita por marcos pessoais e prova pública de sua realização, se concentre em conjunturas vitais. E as ferramentas básicas para a jornada ao longo do caminho da vida são providenciadas na infância.

Maestria

Após o árduo *Tsurigitsune*, o ator prepara-se para a maestria, com as peças *Hanago* (Hanago) e *Tanuki no hara tsuzumi* (O tambor da pança do texugo).

Hanago é apresentada quando o ator se encontra entre os vinte e cinco e os trinta anos de idade.

²³⁰ De fato, após *Tsurigitsune*, o ator Akira Shigeyama parou de atuar o senhor feudal (*daimyô*) e papéis de deuses, visto que o seu corpo esbelto e técnica delicada não eram aptos, e agora atua quase que exclusivamente em peças de servos, mestres tolos, e mulheres ruidosas. Op.cit.pp.186.

Um homem vai visitar sua amante, Hanago, e diz à sua mulher ciumenta que ele vai passar a noite fazendo meditação zen num templo. Deixa seu criado Tarokaja em seu lugar, com o rosto coberto com um capuz. A mulher descobre que o criado está sob o capuz, fica em seu lugar e escuta, com grande interesse e ira explosiva, quando seu marido volta para casa ao amanhecer, cambaleante, e conta para o criado os cantos, as danças e os prazeres da noite anterior, a tristeza de partir e a insatisfação em lembrar o rosto da mulher.

Hanago desafia o ator a demonstrar habilidades simultâneas no canto, dança e atuação.

Tanuki no haratsuzumi é similar ao *Tsurigitsune*:

Um caçador sai à noite para caçar texugos e se esconde, à espera de um. Uma texugo fêmea, disfarçada de freira, surge à procura do marido, que não volta há dias para casa. Ela vai pela estrada sozinha, cantando, quando surge o caçador e pergunta o que ela está fazendo àquela hora, fora do templo, e ela diz que está exatamente voltando para lá. Ela percebe que ele é um caçador e faz um sermão em *katari* - narrativa cantada - sobre os horrores do inferno para quem passa a vida na terra matando seres vivos. O caçador fica temeroso e promete não matar mais qualquer ser. Eles partem, e a freira feliz em seu caminho, ouve o latir de cães e se esconde numa moita. O caçador que continua caçando texugo, vê a freira na moita e percebe que ele foi enganado e prepara-se para atirar nela. A texugo roga por sua vida, dizendo que tem filhos e que não terá ninguém para cuidar deles. O caçador a deixará partir contanto que ela toque o haratsuzumi - o tamboril da barriga. Enquanto ela toca, o caçador muda de idéia e a persegue com a flecha.

Aqui, o ator lida com duas máscaras, uma usada em cima da outra, com o desafio de retratar uma freira e um texugo fêmea, grávida. A peça era originalmente ensinada apenas ao primogênito das famílias, mas atualmente estende-se aos demais.

A maturidade do riso - O riso da maturidade

O ator Manzô Nomura relata que o verdadeiro *Kyogen* só aparece aos 60 anos. Até essa idade, o ator estará apenas imitando. No *Kyogen*, o que importa é a fala e o riso, mas para se conseguir rir verdadeiramente, só depois dos 60.

Até os 40 anos, o “*wa ha ha*” está sendo dito porque consta no libreto. Aos 60, fica-se mais refinado, limpo, e consegue-se rir naturalmente. O verdadeiro riso aparece aos 60²³¹.

Nessa idade, três peças ainda desafiam o ator *Kyogen*: *Makura monogurui* (Louco do travesseiro), *Bikusada* (A velha freira Bikusada) e *Iori no Ume* (A cabana de ameixa).

Makura monogurui apresenta um idoso apaixonado por uma jovem e que vive sonhando em encontrá-la. Seus dois netos, *Tarokaja* e *Jirokaja*, tentam concretizar o seu sonho.

Em *Bikusada*, um pai leva seu filho para uma velha freira, a fim de receber um nome e pede-lhe uma cerimônia de nomeação. Ela usa partes de seu nome e do nome da família do menino e dá-lhe o nome de *Antarô Bikusada*, presenteando-o com arroz e ouro. Todos ficam felizes; bebem, cantam e dançam.

Iori no Ume apresenta um grupo de mulheres que canta para uma freira eremita, vendo as ameixeiras em flor no início da primavera.

São peças que, se de um lado, não contêm técnicas extraordinárias, de outro, são especialmente estáticas e de finais abertos, dependendo do domínio técnico acumulado pelo ator e do amadurecimento de sua personalidade para expressar graça refinada e humor leve.

A formação dos não descendentes

O percurso descrito “do macaco à raposa” aplica-se aos nascidos dentro de uma família *Kyogen*. Os ‘adotados’ pelas famílias cumprem um ritual mais tortuoso, conforme a idade e a situação no aprendizado. Sem relação de parentesco, mas nem por isso menos talentosos, os aspirantes à profissionalização necessitam igualmente passar pelos “três pilares” da profissionalização: *Nasu no Yoichi*,

²³¹ NOMURA, Manzô(VI). Em *Nomura Manzô Zenshu (Obras completas)* Tokyo, Gogatsu Shobo, 1982.

Sambasô e Tsurigistsune. Os ‘adotados’ sofrem a disputa ingrata com os ‘legítimos’, pela disponibilidade de tempo dos mestres-atores. Para estes, a dedicação com aqueles se torna necessária, visto que as famílias recorrem cada vez mais aos novos atores com o intuito de suprirem a demanda de apresentações por todo o país.

É o caso do ator profissional Yasushi Maruishi, discípulo de um dos mestres-atores da família Shigeyama²³². Por conta de inúmeros homens de sua idade da família Shigeyama, ele teve poucas oportunidades para atuar em peças ditas ilustres, nos eventos promovidos pela família. Ele e outros discípulos profissionais formaram então o *Sanshō Kai* (A trupe dos três risos)²³³, produzindo apresentações de peças maiores e promovendo o lançamento de suas carreiras.

A preparação de Yasushi para *Tsurigistsune* começou com seu mestre Sennojo Shigeyama, mas este adoeceu e o treinamento foi transferido para os seus três irmãos. O aprendiz relata que os três eram muito diferentes, sem que se soubesse a razão, pois todos tinham sido ensinados pelo mesmo mestre e pai. O ator comenta o fato:

Poder-se-ia dizer que isso talvez seja a fascinação pelo processo de transmissão tradicional ou, por outro lado, apenas descuido total²³⁴.

De todo modo, o fato deste ator estar na casa dos quarenta anos, por ocasião do *Tsurigistsune*, tem suas particularidades. Com certeza, o vigor físico não é o mesmo de um ator aos vinte anos, mas, por outro lado, a experiência de ter feito muitos *ai-kyogen* (interlúdios do *Nô*), algo que um ator não teria normalmente a chance de fazer antes, desenvolveu nele uma maior compreensão da peça.

Tsurigistsune está sendo interpretado cada vez mais tardiamente. O costume de se apresentar antes dos vinte anos era praticado quando a expectativa de vida das pessoas era de cinquenta anos. Naquele tempo, o auge físico do ator era aos vinte; agora, é aos trinta. Também no período anterior à 2ª Guerra Mundial., seu significado como peça de ‘formatura’ era diferente. Coincidia com o término do ciclo básico da educação formal do jovem ator, para que em seguida se comesçasse o

²³² Sennojo Shigeyama.

²³³ Formada em 1984. Os outros atores são Kaoru Matsumoto e Masami Amitani. Eles oferecem cinco recitais ao ano no segundo andar do estúdio do Kyoto Prefectural Culture and Arts Hall e uma vez por ano alugam um local maior para produções com atores convidados da família Shigeyama.

²³⁴ Yasushi Maruishi em entrevista.

treinamento árduo em técnicas mais elaboradas; isso, em torno dos dezesseis anos, então fazia sentido *Tsurigitsune* ser peça de formatura aos dezoito ou vinte. Mas agora os atores frequentam uma faculdade e não possuem uma prática regular, o que pode estender o treinamento da peça para bem mais tarde.

Tradicionalmente, *Tsurigitsune* é apresentada apenas uma vez, mas nada impede que seja reapresentada em qualquer idade²³⁵.

²³⁵ Como fizeram os atores Sensaku III, aos 70 anos e Sensaku IV aos 60, ambos da família Shigeyama.

Transmissão

A tradição do aprendizado familiar, facilmente encontrável em muitas escolas ou estilos importantes do teatro universal²³⁶, é mantida até hoje pelo *Nôgaku*. A sobrevivência do *kyogen* se dá através de famílias de atores que transmitem, de geração a geração, as lições e os *kuden* - conteúdos e formas secretas intangíveis - que guardam em seu ofício.

Dentre os inúmeros exemplos possíveis desta transmissão, eminentemente prática, podemos citar exemplos de três famílias da tradição cômica: Nomura, Shigeyama e Ôkura.

O mestre-ator Sensaku (IV) Shigeyama²³⁷ descreve dezoito “lugares de aprendizagem” (*narai*) da peça *Tsurigitsune* (A raposa içada)²³⁸, que são ensinados individualmente, nomeando as passagens e atribuindo significado espiritual. Eis algumas delas:

²³⁶ Como a *commedia dell'arte*.

²³⁷ Em SALZ, Jonah. “Trapping the Fox and the Trapper: Maruishi Yasushi’s Challenging Debut”. In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2007, pp. 247~261.

²³⁸ Descrito no Capítulo “Formação do Ator”.

Fig.41. Família Mannojo (VIII) Nomura.

- a “entrada sombria” do sacerdote *Hakuzôsu* inicia-se com a perna direita, em vez da esquerda (regular), escondendo, um tanto, o rosto de raposa do público;
- o momento de observar sua aparência refletida numa poça d'água;
- o bater cuidadoso de seu bastão quando caminha, formando o ideograma *kokoro* “coração”;
- o salto selvagem e o giro, no momento em que se assusta com o latido de cães;
- ao examinar sua aparência e o estado emocional mais uma vez, na chegada à cabana do caçador, antes de chamá-lo;
- o pisar desconfortável na cabana para examinar as armadilhas do caçador;
- um sentimento misto de atração e repulsa pela isca;
- o bater com o leque seis vezes, seguindo o sermão dos seis caminhos;
- a abordagem da armadilha com passos acelerados;
- a revelação de sua verdadeira existência, quando subjugado pela isca, com uma rápida exposição de sua cauda, a saída violenta e o grito solitário;
- ao partir, após a fuga da armadilha, com outro “grito de despedida” desesperador.

Em suas memórias, Sensaku IV não revela os segredos em si, mas fornece *insights* sobre a natureza especial das lições de *Tsurigitsune*. Em seu treinamento, ele esperava encontrar formas complexas, mas descobriu que alguns dos padrões secretos eram tolos, “como o ovo de Colombo”. Ele estava impressionado com outros ensinamentos, levando-o admirar a acuidade psicológica de seus antepassados. Acima de tudo, Sensaku IV estava movido pelo sigilo exagerado e o rigor das lições: “Você sente a tensão psicológica de aprendê-los”.

Cético Sennojo (II) Shigeyama²³⁹ acha a maioria dos *narai* “artifícios meramente mnemônicos” ou metáforas espirituais para “impressionar o discípulo”. Embora ele considere-os falsos (*inchiki*), ensinou-os a Maruishi, seu discípulo profissional:

Pensei que ele achasse interessante. Por que ensiná-los se são falsos? Apesar de tudo, posso estar errado! Então, se eles continuam a ser ensinados, alguém pode descobrir o seu verdadeiro sentido nas entrelinhas.

²³⁹ Em SALZ, Jonhal. Op.cit.

O *narai* em *Tsurigitsune* também fornece antídotos a quem conta apenas com sua forma, fácil de ser imitada. Seki Kobayashi adverte que se alguém tentar “capturar” a Raposa pela mera imitação física, o seu espírito irá certamente escapar. Manzô VII Nomura ²⁴⁰ concorda que os *narai*, desta peça, contém grande sabedoria que previne que a performance caia na degeneração, pela imitação (*monomane*) superficial por meios mais realistas. Por outro lado, o coração do ator precisa preencher essas formas ou o resultado será a criação de uma concha vazia que irá apenas reafirmar o poder da tradição.

Existe um *narai* sobre a forma de se ficar bêbado.

Bebe-se muito em peças de *kyogen*. Um terço das peças do repertório cômico tem algo a ver com o saquê. Ficar bêbado em *kyogen* possui suas maneiras; tem a ver com o princípio do *jo-ha-kyu*.

O primeiro gole é ‘geladinho, não dá para se ter ideia’, bebe-se dizendo que não dá para saber o gosto; o segundo gole ‘ah, este é um ótimo saquê, sei bem do que se trata’, o terceiro é ‘mpf! cof! cof!’, este último é a ponte para ficar bêbado.

Manzô Nomura dizia que o seu pai nunca lhe ensinara os segredos da interpretação. Para ele, ensinar demais tornava a arte mental²⁴¹.

Necessidade de tranquilidade. Ele chamava isso guerreiramente de ‘medida a ser tomada, de acordo com a situação, caso a caso’.

E também “não corrigir palavras em cena, mesmo errando; esqueça, siga em frente”. No libreto as palavras e as frases estão definidas, mas no palco acontecem imprevistos como o de alguém perder a fala. As finalizações são importantes. Dizer “compreendi perfeitamente” e “entendido”, tem o mesmo sentido, mas muda completamente o ritmo da frase. Seu pai recusava-se a treinar para esses imprevistos, aliás, surpresa era o que mais tinha com ele em cena.

Uma vez seu pai o testou em cena em *Kôyakuneri* (A luta de cola).

Dois fabricantes de cola, um de Kamakura e outro de Quioto disputam a eficiência de seus respectivos produtos.

²⁴⁰ NOMURA, Manzô (VI). *Nomura Manzô Zenshu (Obras completas de Nomura Manzô)*. Tokyo, Gogatsu Shobô, 1982.

²⁴¹ Op. Cit.

Encontram-se na estrada e falam sobre a composição das colas. Cada um exhibe seus três componentes e diz que a sua é uma cola potente. O de *Kamakura* diz utilizar “cílio de um raio”, “broto de bambu que cresce no mar”, “presa de oito polegadas de uma pulga” e o de Quioto diz usar “neve negra que cai no dia 13 de julho” (período quente no Japão), “tartaruga veloz que voa” e “o marisco que cresce em árvore”.

Meu pai deu início ao texto, mal terminara sua parte, expôs também todo o meu texto e me disse: “E o Sr., o que costuma usar? Chocado, mas não podendo ficar em silêncio, usei elementos de outras peças, suando, sendo testado por ele. A partir daí, fiquei temeroso do palco e com receio do público. O meu pai sempre falava do caminho do guerreiro de “conhecer a vergonha”, aquele que não conhece a vergonha, nunca passou vergonha.

Os mestres são rigorosos no ensino dos atores. Não são raras as vezes que repreendem os aprendizes atirando seus leques, quando alguma lição não é aprendida devidamente. Mesmo ressentidos com tais punições, os pupilos o admitem. Como relata Manzô Nomura²⁴² que ele “nunca esqueceu ou nunca repetiu o erro pelo qual foi advertido”.

O relacionamento mestre-pupilo era denominado *shûju kankei*. Ainda que limitado ao ensino e aprendizado de uma arte ou habilidade, o mestre esperava agir como um suplente de pai.

No ensaio de *kyogen*, não se explica nada; nenhuma análise é considerada necessária, a única indicação é: “Faça, entendendo ou não, apenas faça!”, era a recomendação.

Mansaku lembra de sua experiência em *Kirokuda* (As seis cargas de lenha):

O patrão ordena *Tarôkaja* levar doze carregamentos de lenha e carvão e um barril de saquê com uma carta para um tio que mora do outro lado da montanha. A princípio, o criado recusa a ordem pelo grande volume de carga e também por estar muito frio lá fora. O patrão diz que não há outro criado na casa e que lhe dará roupas quentes para se proteger.

²⁴² NOMURA, Manzô (VI). *Nomura Manzô Zenshu* (Obras completas de Nomura Manzô). Tokyo, Gogatsu Shobô, 1982

O servo alinha os animais na nevasca e segue pela trilha da montanha. No meio do trajeto ele faz uma parada numa casa de chá para descansar e pede saquê para se aquecer um pouco. O dono do estabelecimento diz estar sem a bebida por causa do mal tempo, o que impediu a entrega. *Tarôkaja* fica desapontado mas lembra-se que no carregamento havia um barril de saquê. Ele e o dono do lugar bebem todo o barril. Cantam e dançam. Antes de retomar o caminho ele dá seis bois para o dono. E terá que se explicar ao tio do patrão sobre a encomenda pela metade.

Mansaku já havia feito a peça várias vezes, mas nunca estava completamente satisfeito. É uma das mais difíceis da categoria do *Tarokaja*²⁴³ como protagonista. Em cena, a personagem caminha pela nevasca numa trilha na montanha, conduzindo doze bois carregando lenha e carvão. A interpretação é realista, e ao mesmo tempo altamente simbólica. Como indicar numa cena *kyogen* que você conduz doze bois? O ator nunca havia aprendido isso. O intérprete toma cuidado na construção da personagem:

... o *kyogen* é uma arte generosa, em que disponibilidade e alegria são características principais. Ao detalhar a personagem com nuances realistas ou psicologizantes, afasta-se a força do *kyogen*. Formalismo e realismo precisam estar equilibrados: muito realismo deixará de ser *kyogen*; e muito formalismo, revelar-se-á sem vida.

Assim se vê que a tradição não é fixa. O pai e o avô do performer possuem estilos de atuação bem diferentes. Seu avô havia lhe comentado que uma atuação bem sucedida é aquela que leva o público às gargalhadas. Tal fato teria relação com a época vivida por ele. Nascido no final do período Edo, sofreu grande dificuldade no período Meiji quando teve que sair de sua cidade, Kanazawa, e estabelecer-se como ator em Tóquio. Na época, os espectadores eram mais devotados ao teatro *Nô*. Para atrair esse tipo de público, viu-se forçado a interpretar com grande energia, exageradamente. O pai de Mansaku, no entanto, achava essa atuação vulgar. Sua atuação era mais refinada. Especialmente após a 2ª Guerra Mundial, novos públicos

²⁴³ Personagem servo.

começaram a vir para o *kyogen* e estava mais condizente com uma atuação mais refinada. As artes de seu avô e de seu pai, em suma, não eram a mesma.

Sua experiência revela que a atuação não é transmitida intacta de pai para filho. A cada geração, os espectadores são levados a admirar uma performance particular. A mudança substancial da atuação do seu avô para a de seu pai era uma ocorrência natural. O performer destaca ainda que seu pai tinha admiração pelo estilo *Ôkura* de atuação, distinto do seu, o *Izumi*, chegando a considerar, para a sua atuação, estilos altamente elogiados de atores fora de sua família. A atuação do seu avô era relativamente realista, e ele não era bom em cenas estilizadas como a dança. Seu pai já achava que a dança era essencial e trabalhava arduamente para adquirir uma forma mais estilizada. Seu estilo de atuação era mais próximo do *Nô*. Desta forma, as mudanças em interpretação entre gerações têm sido consideráveis. Para Mansaku “*kyogen* muda com a personalidade de cada ator, com cada público e com cada idade”.

Algo similar ocorre com Mansaku e seu irmão mais velho, Mannojo. Após a morte do pai deles, a performance dos irmãos seguiu por caminhos opostos.

Quando maneiras de pensar são diferentes, as ações são também diferentes²⁴⁴. O Mannojo (VII) é sólido e deliberado (*omo*) em tudo – sua aparência no palco, sua fala, a sua conversação em casa. Ele leva tempo para pensar. Sou o oposto. Amo o movimento, sou ativo. O *kyogen* é essencialmente leve, não é denso como o *Nô*. Evidentemente, o interlúdio cômico carrega alguns elementos em comum com o drama lírico, mas sua forma fundamental de expressão é o riso – leveza, alegria, celebração. Quando tenho de decidir algo, faço logo. Se você toma tempo, o resultado pode ser melhor, a minha resposta imediata pode deixar de ver coisas, mas o movimento faz parte da minha natureza. Somos atores diferentes, porque temos diferentes personalidades. Agimos juntos o tempo todo o e fomos ensinados pelo mesmo mestre, o nosso pai, então estou maravilhosamente em sintonia com ele no palco. Mas, acho que a melhor situação é quando você está em relação com um ator que é completamente diferente de você. Quando Mannojo e eu atuávamos com o nosso pai era bom porque aprendemos nossos papéis com ele, era muito fácil, mas por outro lado as performances não tinham nuances. Por isso, é estimulante quando meu irmão e eu atuamos juntos agora, sem o nosso pai.”

²⁴⁴ NOMURA, Mansaku. *Tarokaja wo Ikiru* (Viver Tarokaja). Tokyo, Hakusuisha, 1984.

Mannojo (VIII) Nomura²⁴⁵ relata também um outro tipo de transmissão, a de hábitos:

...o engraçado é que o meu avô me ensinou que devo calçar o *hakama*²⁴⁶ pela perna esquerda. Passei isso para o meu filho também. A meia, o sapato, também calço e descalço pelo pé esquerdo. Perguntei uma vez a razão para ele e ele me disse que foi sempre assim. Perguntei de novo e ele me deu um peteleco. O passo para frente também dou pela esquerda.

Os atores de *Kyogen* vem transmitindo a sua arte através de gerações sucessivas. Continuidade mas também transformação, filtrada por dezenas de atores, que estilizaram sua própria linguagem através de séculos, crescendo em profundidade e sutilezas, enquanto enriqueciam em temática e plasticidade.

O papel da tradição, na atualidade, como soma de conhecimentos tem o seu lugar. Quase todos os jovens buscam um mestre, uma espécie de pai espiritual, capaz de guiá-los durante os seus primeiros passos. E a partir desse momento, além do aprendizado de técnicas corporais e vocais, a formação do ator se assemelha à uma iniciação. O aluno descobre a noção de segredo, seja através da relação de experiências passadas, seja sob a luz do que sucede em cena e as dificuldades do trabalho pela perspectiva da experiência e observação.

²⁴⁵ Em entrevista.

²⁴⁶ Espécie de calça ampla usada pelos samurais e constitui a base do figurino *kyogen*.

Fig.42. Grupo *Ichiza* de Roma

Parte III - O *Kyogen* e o Ocidente

Atualidade

Peças

Atualidade do *Kyogen*

“... não são as culturas as que dialogam – e sim as épocas, os homens, as ideologias e as classes.” (Anne Ubersfeld)

A história de *Kyogen* nos revela que seus agentes – atores e mestres – nunca consideraram sua arte estática, intocável ou isolada do mundo. Os gostos e os interesses de sucessivas gerações de patronos e público – clero, samurais e plebe – desencadearam mudanças na performance cômica do século XIV ao XIX e continuam até hoje²⁴⁷.

Com a abertura da sociedade japonesa para a cultura ocidental, iniciado nas últimas décadas do século XIX, uma nova influência poderosa entrou em cena. Nos últimos cem anos, valores artísticos ocidentais influenciaram toda a arte pré-moderna japonesa, inclusive os interlúdios cômicos. Esta influência foi exercida através do contato direto com o teatro ocidental, variando do estudo da dramaturgia de Shakespeare à importação de teorias de atuação realista de Stanislavski e, mais indiretamente, através da gradual assimilação pela sociedade japonesa do comportamento ocidental e do seu sistema de crenças. Ao mesmo tempo o conhecimento do *Nôgaku* espalhou-se fora do Japão, sem citar os contatos teatrais numerosos entre o Japão e o Ocidente ocorridos na primeira metade do século XX.

O estudioso Earle Ernst já havia notado: “*Por mais de um século existiram dois movimentos no teatro ocidental: um para o realismo stanislavskiano e o outro para um ‘teatro da plenitude’, como o teatro grego, quando música e dança faziam parte do drama; algo no qual o teatro asiático poderia ajudar para alcançar esse objetivo. Até há pouco o panorama geral indicaria a preferência por Stanislavski.*”²⁴⁸

O *kyogen* vive um clima de *boom*, a partir de meados dos anos 60. Tornam-se frequentes as apresentações com programação somente de peças *kyogen*²⁴⁹,

²⁴⁷ BRANDON, James R. *Noh and Kyogen in the Contemporary World*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.

²⁴⁸ Op. Cit.

²⁴⁹ Sem o *Nô*, compondo um programa de duas a três peças e um *komai* (bailado) *kyogen*.

exibindo do repertório tradicional, clássico ao mais excêntrico, incluindo ficção científica²⁵⁰. Na mesma década, iniciam-se as apresentações fora do país e residências em universidades americanas e européias em programas de extensão²⁵¹.

Performers ocidentais viajam ao Japão para aprender rudimentos de técnicas de teatro e dança. Inúmeras companhias ocidentais apresentam fielmente performances de acordo com modelos asiáticos originais, alcançando um nível profissional comparável aos modelos originais.²⁵² Muitas performances, ambos no Leste e Oeste, apresentam textos europeus - do clássico grego a Shakespeare, Beckett e outros - de acordo com o estilo da tradição cômica. Os grupos do interlúdio cômico participam de festivais internacionais de teatro e desenvolvem intercâmbios com universidades. Intérpretes da cena cômica tradicional unem-se a diretores e performers da cena contemporânea ocidental em trabalhos colaborativos. Treinamentos incorporando convenções do *kyogen* proliferam tanto no Japão como nos países ocidentais.

Ela evoca um vasto panorama de intersecções e combinações, mistura e fusão, revelando um interesse recíproco e consciência de possíveis encontros nunca antes previstos na história do teatro²⁵³.

Por outro lado, as rivalidades entre os estilos também cresceram, diminuindo cada vez mais a possibilidade de um ator *kyogen* de estilo mais conservador contracenar com outro de estilo mais livre.²⁵⁴

Os primórdios da interação: O *Nô* de Hisao Kanze

Hisao Kanze²⁵⁵, um dos performers de *Nô* mais destacados de sua geração, estava com vinte anos de idade quando a 2a.GM terminou. Ele havia atingido a

²⁵⁰ Como por exemplo o *Kitsune to Uchujin* (A raposa e os aliens) da família Shigeyama.

¹³ A família Nomura, no Center for Asian Arts da Universidade de Washington, nos Estados Unidos, nos anos 60. Atuou nas décadas seguintes no Canadá e nos países europeus.

²⁵² Embora sejam raros exemplos significativos de contato e assimilação.

²⁵³ Em "The Ripe Action", citado por Eugenio Barba.

²⁵⁴ O estilo *Ôkura* da família Yamamoto é mais conservador se comparado ao estilo *Izumi* da família Nomura.

²⁵⁵ Hisao Kanze (1925-1978)

maioridade num período de insegurança do pós-guerra. Havia o desafio do dia-a-dia para a sobrevivência de sua família e do seu grupo de performance; o questionamento sobre o sentido do *Nô*; a ameaça à cultura tradicional japonesa, decorrente da ocupação americana, e de uma cultura importada que inundava o Japão. Iniciou, em '46, sessões de treinamento especial para jovens atores de *Nô* que estavam, na época, em situação tão terrível quanto a de seus mestres. Acompanhou as palestras sobre os tratados de Zeami dados pelo grande pesquisador Nose Asaji em universidades. Hisao continuou estudando Zeami e constatou que os ensinamentos do pioneiro do *Nô* constituía um dos momentos decisivos na sua carreira.

Em '51 Hisao formou um grupo denominado Nogaku Renaissance Society , formado de críticos, pesquisadores e gente de teatro, como Yukio Mishima e Kinoshita Junji que não tinham ligações diretas com o *Nô*. O objetivo de suas variadas atividades era trazer o alento a essa arte performática tradicional no mundo moderno. Hisao também era o centro de atividades de uma sociedade de cultivo das artes tradicionais, que incluía experimentos em *Nô* e *kyogen*.

O performer rejeitava a rigidez imposta pelos *iemoto*²⁵⁶, que proibia seus membros a participar de produções fora do *Nô*. Ele acreditava que os trabalhos desenvolvidos em projetos – sob direção de Takechi Tetsuji, de uma versão mímica de do Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg, em dezembro de 1955, por exemplo, deu-lhe chance de testar o uso especial da voz e do movimento *Nô*. Para Hisao, a atuação em performances 'de fora' era um desafio de aprendizagem. Depois, retornava ao *Nô* enriquecido pela experiência.

O terceiro momento foi quando teve a oportunidade de estar em contato com estrangeiros e, desta forma, ver o *Nô* do ponto de vista externo. Em 1954, ele era parte de uma trupe de performers das escolas Kita e Kanze que se apresentaram no Festival Internacional de Veneza. Quando possível, Hisao abastecia o seu conhecimento com compositores como Olivier Messiaen, Pierre Boulez; performers como Jean-Louis Barrault e gente de teatro de fora, bem como do Japão, compartilhando ideias e conceitos artísticos.

Em '62, Hisao foi para França, a convite de Barrault, num intercâmbio de seis meses. Assistiu vários espetáculos do teatro do absurdo. No ano seguinte Ionesco visitou Japão num simpósio sobre o tetro Leste e Oeste e proclamou na

²⁵⁶ Sistema de liderança familiar.

ocasião, após ter visto o *Nô*: “*Nô* é vanguarda. Existe uma qualidade eterna da forma que é apresentada”.

O ator participou nos encontros de workshops oferecidos por Barba em Holstebro junto com seu irmão Hideo, o performer de *Kyogen* Nomura Mannojo.

O percurso de Hisao Kanze e suas atitudes na arte contaminou os atores de *kyogen* após ‘60.

O ator *kyogen* na contemporaneidade

Para Mansaku Nomura (1931) é impossível para um ator *kyogen* de sua geração viver afastado da vida moderna ou do teatro contemporâneo. Quando contava com vinte anos e estava entrando no mundo *kyogen*, no período pós-guerra, uma nova onda nascia no teatro tradicional. Era a época do *Takechi Kabuki*²⁵⁷, uma série de experimentações de *kabuki* com drama moderno. Acompanhavam-no nessa empreitada jovens-atores de *kabuki*²⁵⁸. O diretor tinha interesses em *kyogen* e desejava tentar algo de experimental com seus intérpretes. Ele morava em Quioto, uma cidade onde muitos são ‘anti-Tóquio’. A cidade era o centro do *Nôgaku*, no qual atores e mestres mais experientes residiam e trabalhavam. Era também sede de vários *iemotos*²⁵⁹ com mestres-atores dedicados a transmitir as tradições cômicas, o que já era muito, não lhes restando tempo para fazer algo novo. Takechi, que havia concebido um ‘plano de Quioto’ viu, nos jovens atores, potencial para empreendê-lo.

Aos vinte e três anos, Mansaku atuou em *Yuzuru*²⁶⁰, baseado no conto homônimo de Junji Kinoshita. Foi a sua primeira atuação fora da cena tradicional. Outros intérpretes da tradição também participaram da montagem e o coro foi composto por cantores de estilo ocidental, além de um músico de *bugaku*²⁶¹. Reunir performers de diferentes gêneros era excepcional na época, visto que existia uma regra consagrada, mas não escrita: a proibição dos intérpretes da tradição atuarem fora do seu universo estético. Aos olhos dos mestres da tradição, nascidos na era

²⁵⁷ Dirigido por Takechi Tetsuji (1912-1988), produtor, escritor, artista plástico e diretor que empreendia produções multi-artísticas.

²⁵⁸ Nakamura Senjaku (o agora Gânjiro III) e Ichikawa Ennosuke, da região de Quioto-Osaka.

²⁵⁹ Autoridade máxima de escolas e estilos.

²⁶⁰ Pássaro do Poente.

²⁶¹ Forma de entretenimento apresentada nos templos, de origem anterior ao *Nô*.

Meiji (século XIX), os jovens atores deveriam passar o tempo estudando o *kyogen* tradicional e não se misturando com outro tipo de teatro.

A montagem contava com outro intérprete da tradição cômica: Sennojo Shigeyama de Quioto. Sua atuação era natural e psicológica. Sennojo falava com sotaque de Quioto e Mansaku com acento de Tóquio; e havia, entre os dois, diferenças de formação, concernente aos estilos de cada um²⁶². Normalmente, no mundo do *kyogen*, não ocorreria a chance de trabalharem juntos, uma vez que Sennojo vinha da escola (estilo) *Izumi* e Mansaku, da escola *Ôkura*²⁶³. Só foi possível atuarem juntos porque a peça não era *kyogen*, porém um drama moderno (*shingeki*).

Até então Mansaku havia sido treinado por seu pai²⁶⁴ e por seu avô²⁶⁵, seguindo a trajetória regular de um ator nascido numa família de tradição cômica. A maneira do diretor Tetsuji examinar a personalidade de uma personagem era algo novo para ele e lhe permitiu aprender a entrar na natureza interna da personagem, pensar através dela e, depois disso, desenvolver a ação. Uma experiência nova e também uma grande oportunidade para refletir sobre atuação.

Mas o novo, para ele, é também refletir sobre a tradição, no antigo. Na sua mente, o novo e o velho vinham juntos. Prosseguindo com as experimentações, Mansaku atuou como *Pierrô*, numa produção inspirada em *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Logo após a montagem, ele trabalhou em *Tsurigitsune* (A raposa içada), uma das peças mais difíceis do repertório cômico. E tornou a apresentar o *Pierrô* ocasião em que se constatou uma melhora na interpretação da personagem. Entre as duas apresentações Mansaku havia atuado no palco tradicional, levando daí para a cena contemporânea, um rigor formal que proporcionou uma sensível melhora à interpretação. Ao participar de uma peça nova, trouxera os elementos da tradição. Atuar na tradição cômica permite encontrar o novo. Da mesma forma trabalhar em novas obras revigora a sua atuação no *kyogen* também.

²⁶² O ator Sennojo Shigeyama pertence ao estilo *Ôkura* e o Mansaku Nomura, ao estilo *Izumi*.

²⁶³ Logo após, Sennojo atuou em *Higashi wa higashi* (Leste é Leste) contracenando com uma atriz do teatro realista. Foi uma produção importante, pois introduzia pela primeira vez o *kyogen* no teatro moderno realista. Críticos ressaltaram a fala precisa e clara e o foco que ele havia trazido para suas cenas com outras personagens.

²⁶⁴ Nomura Manzô VI (1898-1978)

²⁶⁵ Nomura Manzô V (1862-1938),

O inverso não é tão fácil. Como introduzir o elemento novo na performance tradicional? Talvez a questão esteja em repensar a atuação, perguntar-se, por exemplo, sobre o sentido e o significado do emprego de um determinado *kata* numa peça.

Quando um grupo de artistas de diversas culturas desenvolve um trabalho conjunto, a experiência pode ser altamente produtiva e positiva. O valor maior de uma performance multicultural é que os ‘de fora’ trazem visões originais para o familiar. Ao mesmo tempo surgem algumas dificuldades quanto às diferenças de métodos artísticos.

A colaboração entre performers tradicionais asiáticos (não japoneses e japoneses) revelou-se mais profícua. As habilidades demandadas do ator podem variar bastante. Cada forma de teatro possui suas próprias convenções, mas, ao se unirem, os seus intérpretes teriam de liberar algo dessas entranhas profundas das técnicas corporais ao se defrontarem com outra voz e modelos de movimento.

O ator ocidental tem muito a ganhar com o treinamento de voz, jogo e movimento do intérprete japonês; os atores de *kyogen* ganhariam muito explorando as riquezas do material dramático ocidental.

O desejo e a necessidade de envolver-se em novos experimentos teatrais por Mansaku têm contaminado seu filho Mansai. Nascido em 1966, Mansai fez sua estréia nos palcos aos três anos de idade, ao lado de seu pai e seu avô.

Aos treze anos, Mansai atuou em *Hamlet*, num produção em *shingeki* (teatro realista moderno) e, um detalhe curioso, diz ele que “foi a primeira vez que havia atuado com sapatos”. Como se sabe, o palco de *Nô-Kyogen* é feito de madeira encerada e utiliza-se apenas o *tabi*²⁶⁶. Mansai trabalhou em *Édipo Rei*, do diretor Yukio Ninagawa, e participou do filme *Ran*, de Akira Kurosawa, inspirado no *Rei Lear*, em 1985. Mansai também passou um ano trabalhando e estudando no Royal Shakespeare Company, no início da década de 90.

Em 2000, o ator encontrou-se em Tóquio com Jonathan Kent, diretor inglês, que estava em turnê com a peça *Coriolano* e *Ricardo II* com Ralph Fines. Kent veio ver uma produção ao ar livre sob tochas de *Nô* e *Kyogen*, desempenhado pelo ator *kyogen* e por seu pai Mansaku. Rapidamente fechou-se, entre os dois, o contrato para a montagem de *Hamlet*, enfatizando o ritmo e o som da linguagem

²⁶⁶ Uma espécie de meia que, em *Nô*, é branca, e amarela em *Kyogen*.

shakespeareana. A tradução para o japonês incorporou as vozes narrativas de *kyogen* e a tradição viva da arte oral.

Em 2003, com 37 anos de idade, Mansai interpretou *Hamlet*, numa produção inglesa, constituída somente de elenco masculino e com diversos estilos de atuação: *kyogen*, *kabuki*, *new kabuki*, *shingeki*. Além de Mansai participaram dois dos mais famosos *onnagata*²⁶⁷ do Japão. Em Tóquio, uma produção com tal diversidade de estilos e elenco somente poderia ocorrer a não por iniciativa independente de alguns atores que vão além de suas fronteiras. *Hamlet*, embora falado em japonês, direcionou Mansai para novos desafios cênicos.

Uma adaptação em *kyogen* da *Comédia de Erros*, de Shakespeare, foi encenada para o Festival Globe-to-Globe de Londres, em 2001, intitulada *Kyogen de Erros*²⁶⁸.

Escrita por Takahashi Yasunari, a peça é uma versão reduzida da trama shakespeareana sobre dois gêmeos e os equívocos de identidade. Nela o autor juntamente com o diretor Mansai Nomura adicionaram elementos xintoístas e budistas, além de convenções explícitas do *kyogen*. A trama é a de um simples erro de identidades.

Ishinosuke da Ilha Branca, tendo sido separado de seu irmão gêmeo e de sua mãe numa tempestade, vai, com seu criado Taro Kaja, que é também um gêmeo, encontrar seu irmão no Black Island. Lá, confundido por seu irmão, Ishinosuke, branco rejeita a mulher que diz ser sua esposa e corteja sua cunhada. As mulheres julgam-no possuído e chama um *yamabushi* (o sacerdote da montanha). A confusão reina e ninguém reconhece quem é quem. Os cidadãos em preto são ameaçadores e demoníacos, e logo a regra é matar o pai do Ishinosuke branco, que veio buscá-lo. Então, sua mãe abadessa que naufragou nessa Ilha Negra com Ishinosuke negro resolve o enigma. Quando começa, há um jogo de palavras quando o grupo canta "*Ya-ya-koshi-ya!*" (É complicado). Ou seria "*Ya-ya-koishi-ya!*" (Que saudade!) São ambos.

A montagem traz personagens cômicas típicas – criado, amo, mulheres – com economia e forma. Nomura Mannosuke interpreta Naosuke, o pai (Egeon

²⁶⁷ Atores que interpretam papéis femininos no kabuki.

²⁶⁸ Escrita por Takahashi Yasunari. Foi apresentada também no San Francisco International Arts Festival, EUA, em 03/06/2005. Citações em FOLEY, Kathy. "The Kyogen of Errors" (O *Kyogen* de Erros). In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 284.

shakespeareano), Ishida Yukio interpreta ambos Ishinosukes (Antífolo), e o diretor Nomura Mansai (VIII), atua em ambos Tarokaja (Drômio).

O outro Nomura

Na mesma época, seu primo Mannojo VII Nomura ²⁶⁹, filho do mestre-ator Mannojo VI trilhava por outros caminhos. Seguindo a mesma tradição de *kyogen*, Mannojo começou estudando com seu avô Nomura Manzo VI (1898-1978) aos dois anos e meio. Aos três, Mannojo fez sua estréia, no papel do pequeno macaco em *Utsubozaru*, com a máscara confeccionada por seu avô. Mannojo cresceu observando seu avô esculpindo máscaras, no estúdio do segundo andar de sua casa.

Quando Mannojo estava com quatorze anos de idade, questionou a ausência de expressão facial na performance *kyogen*. O intérprete formou um grupo para encenar o teatro do absurdo, sem máscara e rico em expressão facial. Com interesse em explorar outros tipos de máscara, Mannojo aos 23 anos, antes de completar o treinamento com a máscara de raposa em *Tsurigitsune* (A raposa içada), foi para Volterra, Itália, em 1981 a fim de participar do segundo workshop de Eugenio Barba organizado por International School of Theatre Anthropology (ISTA). Lá, ele aprendeu mais sobre expressão facial e corporal no teatro ocidental.

Inspirado pela experiência no ISTA, lançou um projeto chamado *gakugeki*, uma espécie de teatro de raízes musical, festivo e alegre. Passava o resto do ano produzindo séries de *gakugeki*, enquanto trabalhava como ator *kyogen*.

Em 1991, Kosuke lançou, em Tóquio, o *Wazaogi Juku*, um programa de formação de atores, com dois anos de duração, em que desenvolvia a reflexão e a prática do performer contemporâneo, tendo como referência os modos oriental (japônês) e ocidental de atuação²⁷⁰.

²⁶⁹ Anteriormente Kosuke Nomura.

²⁷⁰ À época eu me encontrava na cidade, como bolsista da CAPES, pesquisando o teatro *Nô* e *Kyogen*. Inscrevi-me no programa e cursei-o por um ano e meio. Foi quando eu tive a oportunidade de conhecer o seu pensamento e a sua prática em teatro.

“...não são as culturas as que dialogam - e sim as épocas, os homens, as ideologias e as classes²⁷¹.”

O *kyogen* foi, por séculos, ignorado por pesquisadores japoneses, que consideravam-no irrelevante e pouco digno de menção. Essa baixa estima ecoou entre os primeiros historiadores ocidentais da literatura japonesa que o viam não como comédia, porém intermezzos cômicos simplórios, e buffonarias infantis sem valor²⁷². Críticas negativas similares sucederam-se até recentemente, quando um novo interesse surgiu no campo da pesquisa teatral, distinto da crítica literária, devido aos extraordinários valores teatrais de estilização gestual e linguagem popular – este último, ironicamente, uma das maiores causas da negligência prévia.

Embora pesquisas pioneiras tivessem começado no século XX por Nobuyoshi Ikenouchi e, mais tarde, por Nose Asaji, foi somente depois da 2ª.GM que uma nova atitude se desenvolveu nos estudiosos japoneses, que agora se animaram a propor um protótipo de um teatro cômico japonês, comparável à sua contrapartida ocidental.

O valor da performance estilizada capturou a atenção de pesquisadores ocidentais, que agora consideram as teorias de Toraaki Ôkura²⁷³ uma importante contribuição para a compreensão da essência do cômico.

Quando a vanguarda teatral proclamou a chamada “reteatralização do teatro”²⁷⁴, lutou por uma nova relação entre suas funções referenciais e performativas. Redefiniu o teatro como uma arte performativa em vez de arte textual. Isso teve consequências de longo alcance no tocante às condições particulares de percepção e comunicação no teatro, de sua materialidade, assim como da experiência estética peculiar que é assim criada.

²⁷¹ Anne Ubersfeld.

²⁷² Atribuído a Karl Florenz e Michel Revon citado em

²⁷³ Toraaki Ôkura(1597-1662) é autor do Tratado sobre o Cômico.

²⁷⁴ Termo atribuído a Georg Fuchs, citado por Erika Ficher-Lichte in “The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)”. In *The Japanese Theatre & the International Stage*. Leiden, Brill, 2001.

Quando o teatro moderno japonês (*shingeki*) iniciou sua produção de Ibsen, Borkman em 1909, não foi meramente pelo propósito de criar um efeito teatral novo ou um nível maior de teatralidade. E sim um sincero desejo de conhecer “outro” teatro do oeste. O *shingeki* desde o início era intercultural no verdadeiro sentido da palavra.

Após a 1ª.Guerra Mundial a ideia do teatro como arte performativa se acentua e se espalha entre muitos diretores.

Da formulação de ideias gerais e conceitos, passa-se a olhar nos problemas particulares, num primeiro momento na dramaturgia e aspectos da encenação e mais recentemente em sua corporeidade.

O teatro japonês torna-se uma referência para uma possível identificação de dispositivos que seriam capazes de resolver problemas que surjam de seus próprios trabalhos.

Pode-se pensar no teatro em termos de tradições étnicas, nacionais, coletivas e individuais. Mas ao se buscar, através dele, compreender sua própria identidade necessita-se de um pensamento contrário e complementar, esse também essencial²⁷⁵.

Certos eruditos europeus dos séculos XV e XVI descartaram os eventos espetaculares e festivos de suas cidades e vilas, e exumaram o teatro da antiga Roma. Três séculos depois, a vanguarda dos jovens românticos deteu-se nas tradições clássicas e pôs sua inspiração nas reformas de teatro longínquo. O teatro “bárbaro” dos elisabetanos e daquele do Século de Ouro, os espetáculos populares da *commedia dell'arte*, os rituais “primitivos”, os mistérios medievais e os teatros orientais estão nas mesmas imagens que se inserem nas revoluções dos teatros “antitradicionais” do século XX, a uma diferença: os teatros orientais não são mais lendas mas sim uma experimentação direta.

²⁷⁵ Barba ao se referir ao teatro numa dimensão transcultural, no fluxo de uma “ tradição de tradições”. Em BARBA, Eugenio. “The Ripe Action”. In *Mime Journal*, Pomona College Department of Theatre Academic Research Library, 2002/2003, pp. 236~251.

Peças em tradução livre

Kusabira (Os cogumelos)

Fumi yamadachi (Os bandidos medrosos)

Setsubun (O demônio apaixonado)

Shinigami (A deusa da morte)

Higeyagura (A torre de barba)

Inabadô (O templo de Inaba)

Okô Sako (Okô e Sako)

KUSABIRA

(Os Cogumelos)

Benzedor

Homem

Doze cogumelos

(HOMEM ENTRA)

HOMEM

Nanori (Apresentação) Sou um habitante dessas redondezas. Por estes dias, no meu quintal, cresceram uns cogumelos fora da estação e eu, então, arranquei-os, mas eis que no espaço de uma noite eles voltaram a surgir na mesma quantidade. Depois disso eu os arranquei mais duas ou três vezes, mas tornaram a aparecer e em número cada vez maior; fiquei preocupado, um tanto apreensivo... Mas ouvi falar de um venerável guia, muito gentil por sinal, eu irei procura-lo, para que ele me explique esse prodígio. Agora, eu vou, calmo, calmamente. **Michiyuki** (Percurso)(**Nanoriza**) Os cogumelos até que são bem vindos, mas não fora da estação, aí são terríveis. (**Metsukebashira**) Espero realmente que ele esteja em casa (**wakibashira**), do contrário esta caminhada será em vão! (**Nanoriza**) Veja! Andei tanto que, eis-me aqui! Agora, pedirei licença para entrar! **Yobikake** (Chamada) Ó de casa!

(BENZEDOR SURGE E ENTRA NO PALCO PRINCIPAL)

BENZEDOR

Defronte à janela das Nove Percepções,
Junto ao chão dos Dez Ensinamentos,
Neste lugar onde se espalha a água da graça de Yoga,
Quando clareia a luz dos Três Mistérios,
Aquele que pede para entrar..."
Quem está aí?

HOMEM

Sou eu!

BENZEDOR

Ah é o senhor? Qual o motivo da sua vinda?

HOMEM Não foi por um motivo especial que eu vim hoje. É que cresceram uns cogumelos no meu quintal, fora de estação. Eu os arranco, mas eles reaparecem cada vez mais e isso me preocupa. Sei que está ocupado, mas por favor, venha até a minha casa e explique-me esse prodígio. Serei muito grato!

BENZEDOR Ultimamente tenho estado num treinamento muito especial e não tenho saído para nada, mas em se tratando de cogumelos irei. Vou até lá e lhe explicarei o prodígio!

HOMEM Eu lhe agradeço muito! Vá na frente, eu lhe peço!

BENZEDOR Não, não, o senhor na frente!

HOMEM O senhor!

BENZEDOR Vá!

HOMEM Está bem! Irei na frente!

BENZEDOR Estou indo, estou indo!

Michiyuki (**Nanoriza**) Os cogumelos são, em geral, bem vindos, mas quando eles crescem fora de estação são desagradáveis.

BENZEDOR (**Metsukebashira**) Eu bem sei ! Chegando lá, poderei saber o que está acontecendo!

HOMEM (**Wakibashira**) Serei-lhe muito grato! (**Nanoriza**) Veja, enquanto conversávamos, eis-nos aqui! Vamos, vamos queira passar por aqui!

BENZEDOR Está bem!

(UM COGUMELO ENTRA PELA PORTINHOLA E AJOELHA-SE NA FRENTE DO PALCO.)

BENZEDOR Vejam só! Um cogumelo!

HOMEM Não é um cogumelo grande?

BENZEDOR É realmente um cogumelo grande! Vou ter de conjurar com as
mãos! Tan chō Kenroguin-namba, gin-namba.

(O COGUMELO NAO REAGE)

BENZEDOR Ah...! Isto é um trabalho de tengu!

HOMEM O tinhoso!

BENZEDOR Terei de exorcizá-lo!

HOMEM Então vá!

BENZEDOR O ermitão declara que conjugará o espírito
E seguirá os passos de En, o asceta, ta-ta-ta
Subindo pelo monte dos Dois Mundos,
Sobre o Seu manto que havia enxugado
O orvalho das Sete Pedras Preciosas,
O Paramento da Paciência que afasta o impuro
Se com este terço eu conjurar,
Como não se produzirá o efeito maravilhoso?!

(VIRA-SE PARA O COGUMELO E ALISA O TERÇO)

Borom-boro, borom-boro, borom-boro²⁷⁶

(COGUMELO RETIRA-SE)

HOMEM Ah! É maravilhoso!!

²⁷⁶ O *boron*, *boron* parece preces murmuradas, mas *boron* também significa absurdo, irresponsabilidade completa. Segundo Kominz, em inglês poderia ser mambo, jambo, mambo jambo. Ambos possuem significado semântico e potência onomatopoética. Kominz, pp.240.

BENZEDOR Pois então! Fique o senhor sabendo que a ascese de um monge eremita é muito severa: dormimos nos campos, nas montanhas, fazendo, às vezes, da rocha ou da árvore o travesseiro. Conseguimos o poder de derrubar, com os olhos, um pássaro que voa no céu. Os cogumelos poderão aparecer aos montes, mas serão abatidos!

HOMEM Muito bem! Muito bem!
É incrível a eficácia do poder!

(DOIS COGUMELOS ENTRAM E AJOELHAM-SE NA FRENTE DO PALCO)

HOMEM Mais cogumelos!

BENZEDOR Não se preocupe!
Tenho aqui a reza da beringela, os cogumelos tem horror à beringela! Maldosos sejam esses cogumelos, mas quando eu fizer o sinal da berinjela e pronunciar a fórmula da verde rúcula, se produzirá o efeito maravilhoso!
(ALISANDO NOVAMENTE O TERÇO)
Borom-boro, borom-boro...

(SURGEM MAIS COGUMELOS)

HOMEM Mais cogumelos!

(OS COGUMELOS SEGUEM E RODEIAM OS DOIS)

BENZEDOR As íris que estão debaixo da ponte,
Quem plantou estas íris,
Quebre-as. Elas não se deixam quebrar.
Corte-as. Elas não se deixam cortar.
Borom-boro, borom-boro.

(MAIS COGUMELOS APARECEM E MOVIMENTAM-SE POR TODOS OS CANTOS)

HOMEM Ei, veja lá! Surgiram outros!

BENZEDOR (REZA FERVOROSAMENTE)
Borom, borom, borom-boro!
Ahhhh! Ah! Atchin!

(HOMEM VIRA COGUMELO TAMBÉM)

BENZEDOR Por Buda! Socorro! Socorro!
(FOGE PELA PONTE).

(OS COGUMELOS DESAPARECEM PELA PASSARELA.)

FUMI YAMADACHI

(Bandidos Covardes)

Personagens

Um

Dois

(UM E DOIS ENTRAM NO PALCO CENTRAL)

UM e DOIS Oiii!!

(VÊEM UM ALVO CAIR)

UM Pega! Pega!

DOIS Não me escapa! Não me escapa! Ó!

DOIS Cadê?

UM e DOIS Cadê?

UM e DOIS Olhe!

DOIS Deixe que eu vou!

UM Eu que vou!

(DIRIGEM-SE AO PÚBLICO)

DOIS Oi! Eu sou o Dois, um dois, nós dois!!

UM Oi! Eu sou o UM, um,um,umumum (EM RITMO DE HIP HOP)

DOIS Vai lá!

UM Dá cá!

DOIS Vai lá!

UM Dá cá pra eu ó!

(AGARRAM O ALVO E DISPUTAM-NO)

UM Dá sim!

DOIS Dô não!

UM Dá Sim!

DOIS Dô não!

UM Dá siiimmmmm.....

(O ALVO ESCAPA)

UM e DOIS Yeahhhh!!!

UM Pega! Pega!

DOIS Não me escapa! Não me escapa!

UM E DOIS Cadê? Cadê?

DOIS Vai, vai, vai!

(O ALVO ESCAPA NOVAMENTE)

UM Burro!!

DOIS Você está me chamando de burro?

UM Quando eu digo: “Pega! Pega!” , é pra você pegar!

DOIS E porquê você não pegou? Covarde!

UM Você está me chamando de covarde?

DOIS É! Como noutra dia: o benzedor tava lá, no alto da montanha, daí eu disse: “Um, vamos pegar, vamos pegar!!” E aí?

UM Pega a bolsa dele! Pega a bolsa dele!

UM e DOIS A bolsa!!

DOIS Fugiu!

UM Você deixou escapar!

DOIS E porquê você não pegou?

UM Porquê o Benzedor tem um apito...

DOIS Apito?

UM ...para chamar os amigos ...

DOIS Amigos?

UM ...quando ele está em periii...

(ACIDENTALMENTE, ELES TROCAM UM BEIJINHO.)

UM e DOIS Aaaargh!

UM Você é veado é?

DOIS O que há? Bem que você estava gostando....

(TROMBAM-SE)

UM e DOIS Quer saber? Desde que eu comecei a trabalhar contigo, até hoje, eu nunca tive um trabalho que me valesse a pena!!!

DOIS Por Nosso Senhor do Bonfim! Pra mim, é o fim!

UM Por Nossa Senhora Desaparecida...

DOIS Você está apelando pra Nossa Senhora Desaparecida?

UM E você está apelando pra Nosso Senhor do Bonfim!!

DOIS Ai ...que eu não agüento mais....Eu quero um duelo!!

UM Quer o quê?

DOIS D-U-I-L-I-O-O-O-!!

UM Quer um duelo é? Então pega!

(PERSEGUEM-SE, SE BATEM, ATÉ QUE O DOIS PEGA O UM.)

UM Aaaaahhhhhh!!!

DOIS Que foi?

UM Um precipício!

DOIS Oba! Vou te jogar lá embaixo!

UM Não! Eu vou me esborrachar todo! Vamos lutar mais para o meio?

(SE AGARRAM, VÃO PARA O CHÃO. E COMEÇA UM OUTRO JOGO.)

UM Pé esquerdo no verde!

DOIS Mão direita, no amarelo!

UM Azul esquerdo no olho direito!

DOIS E o olho verde na cabeça rosa!

(ENROSCAM-SE E NÃO CONSEGUEM SE DESPRENDER UM DO OUTRO.)

UM Cara, eu queria mostrar uma luta, assim, tipo Street Fight.

DOIS Não! Mortal Combat!

UM e DOIS Country Strike! Yeahhhh!!

(PREPARAM-SE PARA A LUTA)

UM e DOIS Round One! Fight!

(COMEÇAM UMA LUTA DE ESPADAS.)

UM e DOIS Jan-ken-po! Jan-ken...

(UMA BOLINHA ATRAVESSA O PALCO E ENTRA NUM BURACO.)

UM e DOIS Gooooo!!!!Gol,gol,gol,golgolgol! Epa!!!!

(VOLTAM A LUTAR ATÉ QUE SE FEREM.)

DOIS Ai! Que eu não quero morrer assim não!

UM Nem eu!

DOIS Vamos escrever uma carta...

UM ...de despedida!

DOIS Tem uma caneta aí?

UM Não.

DOIS Vai anotando! Aqui jaz um homem de grandes qualidades!

UM Adeus!

DOIS Eu fui desonrado...

UM desrespeitado...

DOIS desvalorizado...

UM desmoralizado...

DOIS despeitado...

UM despenteado...

DOIS desengonçado...

UM e DOIS des...des...

UM .virginado...

DOIS pelas costas!

UM e DOIS Ulp!

DOIS Êpa rapaz, você está me estranhando? Só resta agora...

UM e DOIS uma saída!

UM É matar!

DOIS Ou morrer! (“DEGOLA” O UM E FAZEM POSE DE FIM.)

UM Mas toda vez sou eu que morro....a gente já combinou...uma vez eu, uma vez você!

DOIS Tá, tá, tá!! Vamos adiar este duelo?

UM Pra quando?

DOIS Pra daqui uns....5 dias!

UM É pouco! Um ano!

DOIS É muito!

UM Já sei! Vamos desistir?

UM e DOIS Game Over!! Yeahh!!

DOIS Ninguém viu nada...

UM A gente faz as pazes....

UM e DOIS e ninguém fica sabendo!!

(COMEMORAM E ARMAM UM PLANO DE FUGA.)

UM Xiiii!!! Vai!

(SAEM DE FININHO E FALANDO BAIXO.)

DOIS Porque que a gente ta falando assim?

UM Porque o assunto morreu...

DOIS Ãhn?

UM O assunto...

DOIS Ah tá!....

UM Xiiii!!! Ninguém fica sabendo...

DOIS Ninguém sabe de nada...

UM e DOIS ...assim eu vou embora com o meu camarada!!

(CANTAROLAM.) Ê-ê-ê-eu, o assunto morreu!

DOIS Eu tenho um amigo, o cara é safado, eu vou fazer com ele um caldinho temperado!

Um
ele Eu tenho um amigo, veio do Afeganistão, eu vou fazer com um Bobó de Camarão!

UM e DOIS Ê-ê-ê-eu, o assunto morreu!

(ESTÃO PULANDO E COMEMORANDO QUANDO OUVEM UM BARULHO)

UM O que é isso?

(É A DONA QIOGUEM ENTRANDO)

UM e DOIS Pegaaaaa!! Pegaaa!! (SAEM)

SETSUBUN

(O demônio apaixonado)²⁷⁷

Personagens

Mulher

Demônio

(ENTRA A MULHER)

MULHER *Nanori* Sou aquela que mora nesta casa. Meu homem foi fazer um retiro de fim-de ano. Nesta noite, os demônios estão à solta; dizem que vem daquela ilha lá. Vou colocar folhas de arruda na porta de trás e da frente. É ótimo para afastar demônios na ausência do homem. (EM MÍMICA) *Sara, sara, sara, patari.*

(ENTRA O DEMÔNIO, ACOMPANHADO DE MÚSICA.)

DEMÔNIO (CANTANDO)
Já chegou a noite da folia
Já chegou a noite da folia
Vamos apanhar feijão e comer e comer
Sou um morador da ilha de felicidade
Nesta noite, comemora-se o fim-de-ano. E aí as pessoas costumam espalhar grãos pelas casas, rezando não sei o que. Então me transportei para cá! Vim apanhar e comer os grãos, oba!
(CANTANDO)
Vejo a ilha atrás de mim se afastar
Vejo a ilha atrás de mim se afastar
Procuro meu caminho e não conheço a nuvem branca
Procuro meu caminho e não conheço a nuvem branca
Vagando eu vou onde os meus passos me conduzem
Vagando eu vou onde os meus passos me conduzem

²⁷⁷ No Japão, o dia de *Setsubun*, quatro de fevereiro, é dedicado a espantar demônios. Crianças e adultos jogam grãos na visita de pessoas vestidas e mascaradas de demônio.

Ôoooooooooopa! Cheguei! Ah! ha! ha! hah!

Vim direto, sem escala, e estou com a barriga vazia. Será que há alguma casa por aqui? (OLHA EM VOLTA). Olha só, a luz de uma lamparina! Vou até lá, pedir algo para comer. (DÁ A VOLTA NO PALCO). Agora, vou dar uma espiada, para ver o que se passa. Ai, me pegou bem em cheio! Arruda no olho dá coceira, estou furioso! Derrubo isso a porrada!
(DERRUBA A PLANTA; DÁ UMA ESPIADA E VÊ A MULHER)
Humm?! Uma mulher! Tão sozinha, coitadinha!!
Toc, toc! Vem abrir esta porta!

MULHER Alguém chamando à porta! Meu homem foi fazer um retiro. Não está em casa! Se precisas muito falar com ele, volta amanhã!

DEMÔNIO Sou da vizinhança, é um caso urgente! Depressa! Vem abrir!

MULHER Estou indo! Espere um pouco! *Sara, sara, sara!*
(ABRE A PORTA MAS NÃO VÊ O DEMÔNIO).
O que é isso? Não tem ninguém! Ainda por cima, uma brincadeira de mal gosto. Deve ser algum moleque destas paragens. *Sara, sara, sara, patari.* (VOLTA AO JO-ZA)

DEMÔNIO Uêepa! O que é isso? Estava debaixo do nariz dela, e ela não me viu. Deve ter a vista fraca! Aha! é que estou com este chapéu e a capa lá da ilha. Me deixam invisível. Lá vou eu de novo (TIRA A CAPA E O CHAPÉU) Toc, toc! Vem me abrir!

MULHER Acabei de abrir, agorinha, e não tinha ninguém! Outra brincadeira de mau gosto, não abro mais, chega!

DEMÔNIO Imagina, é o seu vizinho, pelo amor de Deus, vem me abrir, imediatamente!

MULHER Ah, vizinho? Por quê não disse logo? Eu abro num instante! *Sara, sara, sara.* Aaagh! Que horror! (FOGE PARA O LUGAR DO WAKI)

DEMÔNIO Ei, espera aí! O que é um horror assim?

MULHER Você que é horrível.

DEMÔNIO É comigo? Ah bom, achei que era um outro. Sou um morador da ilha da felicidade. Nem tão terrível, nem tão horrível.

MULHER Então, você não serve nem para assustar as pessoas. Cai fora, cai fora, daqui!

DEMÔNIO (VOLTANDO AO LUGAR DE HÁBITO).
Nada disso, tesouro! Vem cá, estou de barriga vazia, só vou quando tiver comida.

MULHER Então, você vai mesmo quando eu te der comida?

DEMÔNIO Ahn...

MULHER Fique aí que te sirvo já. Espera um pouco.

DEMÔNIO Ahn, nham, nham.... (VIRA-SE PARA A MULHER E TENTA PEGÁ-LA)

MULHER (USA O LEQUE COMO RECIPIENTE)
Olha aqui, toma! Come logo e vá embora.

DEMÔNIO Passa isso aqui!

MULHER (PASSA O CONTEÚDO PARA O RECIPIENTE DO DEMÔNIO)
Sara, sara, sara.

DEMÔNIO (FITA-A COM OS OLHOS E VAI COMENDO O MINGAU.)
Uaaah! Isso queima! O que é isso?

MULHER Mingau de arroz!

DEMÔNIO O quê grude?

MULHER	Não fale mal da minha comida!
DEMÔNIO	(CANTA) O meu coração é um grude O meu coração é um grude Não sei se isso se come Só sei que eu não consigo engolir
MULHER	Tinha que ser um capeta mesmo, cai fora, cai foooooooooora!
DEMÔNIO	(FOGE E OLHA LANGUIDAMENTE PARA A MULHER E CANTA) Não consigo me conter! Roçar nela não poderia Estando naquela ilha Oh meu amor! Ah! Que tesão! Que frustração! (PERSEGUE-A)
MULHER	Sai daqui.
DEMÔNIO	Você costuma dormir sozinha? Ou juntinha? Coitadinha!!
MULHER	Não é da sua conta!
DEMÔNIO	(LIBIDINOSO) Se você dorme sozinha, posso te contar mil coisas...
MULHER	Ah! Era só o que faltava! Um demônio me cantando! Estou furiosa! (FUGINDO)
DEMÔNIO	(VIRA-SE DE REPENTE E FICA FACE A FACE) Ei, espere aí! Você não tem... uma pinça?
MULHER	Pra quê?
DEMÔNIO	Suas sobrancelhas estão muito grossas. Isso dá uma aparência descuidada. Elas precisam ser tratadas! Posso depilar pra você!

MULHER	Pare com esse papo furado! Cai fora, já não te disse?
DEMÔNIO	(CANTANDO) Você vem ou não Você vem ou não Eu vou trancar o portão, Pode trancar ui Pode trancar ai Ainda tem uma brecha Nessa porta que se fecha (APROXIMA-SE DA MULHER)
MULHER	Você, de novo, cai fora, cai foooora! (DEMÔNIO CONTINUA A PERSEGUI-LA) Será que não tem ninguém para expulsar esse.... (EMPURRA-O E JOGA NO CHÃO)
DEMÔNIO	(CHORA) <i>En...en...en....</i>
MULHER	Mas o que é isso? Lágrimas no olhar do demônio? Então esta apaixonado mesmo? Então eu quero os tesouros de sua ilha!
DEMÔNIO	Ha, ha, ha. Mulher é tudo igual. (RECOLHENDO O CHAPÉU E A CAPA PONTUANDO OS GESTOS COM FORTES BATIDAS DE PÉ) Da ilha de lá Da ilha de lá Os tesouros que eu tenho Eis capa chapéu martelo faz-tudo pá (ENTREGA TUDO)
CORO	parappá...
MULHER	(VESTE A CAPA E SE TRANSFORMA) Você dorme sozinho? Ou juntinho? Coitadinho!!
DEMÔNIO	Ah! Estou exausto! Vem, vem me massagear as costas, vai!

MULHER Ah! Vou sim! Vou fazer a massagenzinha! (OLHAR ESQUISITO, LIBIDINOSO DEMAIS) Vem cá!

DEMÔNIO Ahn? Você está estranh...O que é que está fazendo?

MULHER (PERSEGUINDO, DESEJANDO) Vem cá, já te disse, vem cá!

DEMÔNIO (FUGINDO) Espere, espere, devagar!!

(DEIXAM A CENA, A MULHER PERSEGUINDO O DEMÔNIO.)

SHINIGAMI

(A Deusa da Morte)²⁷⁸

Homem
Deusa Agente da Morte
Auxiliar
Mulher
Marido doente

HOMEM

Sou um morador desta vizinhança. Estou passando por um período difícil. Tô cheio de dívidas. É empréstimo que não acaba mais. Ainda mais, estou sem trabalho...Meus amigos, o Pedro, Cícero nem me convidam mais para tomar cerveja com eles, e o Pitágoras me olha com cara feia quando volto pra casa. To me sentindo só. Ai! Ui! Ah que vontade de morrer! É isso! Vou me matar! E aí vão sentir a minha falta! Bem feito! É pra já! Engraçado... a gente pode estar numa pior, mas se toma uma decisão clara, objetiva, pode-se realizar qualquer coisa que queira. Agora sim, ficou tudo mais claro, é estou me sentindo até mais leve e até mais feliz... E aqui, estou, na Plataforma da Morte. Oh! cá pra nós, está movimentado aqui. Epa! O que é isso?

AUXILIAR 504

DEUSA Esfolado

AUXILIAR 505

DEUSA Estrupiado

AUXILIAR 506

²⁷⁸ Original de Don Kenny. Versão livre.

DEUSA	Essss...trogonoff
HOMEM	Ahn? (TENTA ENTRAR NA FILA, É CONTIDO PELO AUXILIAR)
AUXILIAR	Ei, esse aí está vivo!
HOMEM	Quem é você?
AUXILIAR	Ih! Mais um pra confundir, vou tomar um fogo... (SAI)
DEUSA	Quem sou eu? Quem é você?
HOMEM	Sou um morador desta vizinhança. Tenho passado por mom..
DEUSA	Pois eu sou La Morte Istenö Burokrata aki szereti megcsokolni a beteg rózsákat supercalifragilisticexpialidocious.
HOMEM	Burocrata da Morte? Uiii.... Um grande calafrio encontrá-la.
DEUSA	Lontano! Qual é o problema?
HOMEM	Tô pronto pra morrer, mas tá difícil.
DEUSA	Tente o Precipício...
HOMEM	Precipício? Não, tenho vertigem para lugares altos.
DEUSA	Rio, mar, oceano...
HOMEM	Você quer dizer ondas? Não vai dar certo, tenho enjôo.
DEUSA	Ms che inferno! Veneno!
HOMEM	Ahn? sempre me engasgo quando tento engolir remédio.
DEUSA	Mas que petulância. Haraquiri.

HOMEM	Ahn, me faz cócegas.
DEUSA	O quê?
HOMEM	Nada. Tenho medo de sentir dor e vomito quando vejo sangue, argh!
DEUSA	Maremma maiala! Non tenho tempo para essas coisas! Me voy! Adios!
HOMEM	Não, por favor. Deixe-me morrer.
DEUSA	Deixe-me passar.
HOMEM	Só por cima do meu cadáver!
DEUSA	Nem Morta!
DEUSA e HOMEM	Ahn?
DEUSA	Tua vida na Terra depende do Deus Mor Ema (Incorporando Deus Emma) Sunsê vai viver sessenta anos de solidão...
HOMEM	Eu quero é morrer agora!!
DEUSA	Shush!
HOMEM	Aaaaah!!!
DEUSA	Acho que você não está entendendo a seriedade deste assunto, rapaz. Vem comigo. Quando hay um moribundo nesta cidade, voy visitar sua casa, Uau! La família está tutta reunida. Todos de preto! Que horror! Veja só a vovó: Vovó está chorando. Não chore vovó, não chore! Ah! Veja só o berço. Que bebê bonitinho, que pezinhos fofos, a barriguinha, a...cabeça: CRACK

HOMEM Ah! Que susto!

DEUSA Caput! A criança morre!

HOMEM Nossa, que judiação! Tão linda...

DEUSA Mas se aproximo dos seus pés.

HOMEM Ahn?

DEUSA A criança me chuta, e vou embora.

HOMEM E ela fica boa.

DEUSA Bingo!

HOMEM E daí?

DEUSA Quer brincar de médico?

HOMEM Oba, você vai tirar a roupa?

DEUSA Olha lá!

HOMEM Olha, sou um simples professor de matemática!

DEUSA Olha aqui, ó professor de matemática, preste atenção. Fazemos um acordo. Você vira doutor e eu apareço para dar o sinal. Eu, cabeceira, morto, eu, nos pés, vivo. Cabeceira? Pés?

HOMEM Acho que estou entendendo... É só esperar você aparecer...

DEUSA Dar um remédio qualquer...

HOMEM ...Dizer um diagnóstico complexo...

DEUSA E ganhar muito dinheiro com isso!

HOMEM	Eu vou ficar rico!
DEUSA	Seu vad pizkos capitalista!
HOMEM	Obrigado viu dona? Vai ser muito bom eu já vou indo
DEUSA	Espera aí.
HOMEM	O que foi?
DEUSA	Estou tão cansada! Faz dois meses que non dormo, minha olheiras estão no queixo. Não faço mais as unhas...não corto mais os cabelos...eu...eu não me depilo mais!
HOMEM	Ugh!
DEUSA	Ontem passei na frente de um boteco. Levantei meu quimono...rebolei...ninguém me cantou! Ninguém me canta! Ah!
HOMEM	Ó dona, eu canto!
DEUSA	Uhm...
HOMEM	Si xi fun rá
DEUSA	Hein?
HOMEM	Sins in io io ma
DEUSA	Que horror! Ai (DEUSA E HOMEM VÃO PARA O FUNDO DO PALCO ONDE FICAM PARADOS)

(ENTRA MULHER CARREGANDO MARIDO DOENTE, ENTRA, DÁ UMA VOLTA NO PALCO, NO CENTRO LARGA O MARIDO QUE ROLA E PARA ESTÁTICO)

MULHER Eu sou a dedicada e muito amada esposa do mais rico morador desta região. Meu querido marido ficou muito doente, e os velhos médicos desistiram dele. Não sei mais o que fazer. Ele não respira direito, não come direito... não faz mais nada direito. Preciso que ele fique bom para que compre para mim um vestido novo!

(MARIDO DESFALECE)

MULHER Querido, anime-se. Vamos sair de férias. Lembra-se? Paris! Madrid! Caribe! Querido... querido...! Ah! Meu Deus! Ah! Meu Deus! So... socorro!

(HOMEM ENTRA) Alguém gritou por socorro? Sou o novo médico da região, minha habilidade para curar doentes é inquestionável. Sei fazer o diagnóstico correto, olho para a cabeça do paciente...

DEUSA Silêncio...

MULHER Aii! Doutor! Venha! Venha por aqui! O meu marido está muito doente, está morrendo... ai! Ele não pode morrer agora! Agora não é hora!!

HOMEM Calma minha senhora!

DEUSA (CAMINHA LENTAMENTE EM DIREÇÃO AO HOMEM E MULHER)

MULHER Chegamos

MULHER Aqui está o meu marido

HOMEM Deixa comigo. (VÊ A DEUSA NA CABECEIRA) Ahn?
Mas o que é isso? Ela está de novo na cabeceira?
Tenho que pensar rápido, rarirara. Preciso de tempo! Ah! Já sei! Vou começar o meu diagnóstico: Amidalite, nefrite,

encefalite, olerite e Afrodite! Deu certo. Minha senhora, venha aqui um instante.

MULHER Pois não, doutor!

HOMEM Após denso diagnóstico, devo-lhe dizer que gostaria de testar um novo experimento.

MULHER Estou pronta!

HOMEM Comecemos mudando-o de posição. A senhora segure-o pela cabeça que eu prontamente seguirei com os pés. Um pequeno giro e....

MULHER Assim? (PUXA-O DEMAIS)

HOMEM Não, sua an... Minha senhora, a senhora se excitou. O experimento exige calma. Tentemos novamente.

MULHER É para virá-lo novamente? Deixa comigo. A gente faz isso sempre... (E VIRA)

HOMEM Ainda não está bom. Uma última possibilidade e...Pronto, aí está. Para finalizar, eu lhe pergunto: A senhora costuma cantar para o seu marido?

MULHER Não, ele prefere que eu dance.

HOMEM Mas agora, uma musiquinha o revigorará.

MULHER Mas doutor, meu marido fica tão mais feliz quando eu danço

HOMEM Cante minha senhora, cante!

MULHER Já que o senhor insiste! Mas eu avisei: Wake up now and come with me

MARIDO Ahn! O quê? É você? Já disse Judite não canta, Judite, dança, mulher: Dança!

MULHER Husbandy! Você está vivo! Venga, venga, vamos sair daqui!

HOMEM Minha senhora... O meu dinheiro..

MULHER Obrigada, doutor. Meu amor, já reservei as passagens para o Ano Novo em Tóquio...

MARIDO DOENTE Tóquio! Sakê, sushi, sashimi! (E VAI SAINDO, CANTANDO JUNTOS WAKE UP NOW)

HOMEM Mas minha senhora, e meu dinheiro?

DEUSA (DESPERTANDO) Wake up now and... adoro essa música, ahn? Aonde está o homem doente que estava aqui?

HOMEM Bem, ele ficou bom e foi embora com a mulher.

DEUSA Muito esperto você hein? E a minha cota de hoje quem vai cumprir? O Deus Ema pediu fünfhundertfünfundfünfzig mortos! Quem vou levar em seu lugar? Aham! Sua hora chegou!

HOMEM Agora quero viver mais. Foi divertido. Estou indo

DEUSA Na na não?

HOMEM Por favor, deixa eu ficar!

DEUSA Seu hora.....chegou!

HOMEM Nãooooo

(HOMEM E SAI CORRENDO DO PALCO, E DEUSA O SEGUE: SAIDA EM OIKOMIDOME)

HIGEYAGURA

(Torre de Barba)²⁷⁹

Personagens

HOMEM

MULHER 1

MULHER 2

CRIADO

CORO DE MULHERES

(CORO DE RISADAS IN OFF. HOMEM ENTRA SEGUIDO DE UM CRIADO QUE TRAZ CONSIGO UM SABRE E UMA TORRE.).

HOMEM Mulher! Mulher! Você está aí? Está ou não está?

(ENTRA MULHER 1 PELA PASSARELA E MULHER 2 PELA PORTINHOLA)

HOMEM Apareça mulher!!!

MULHER 2 Para me chamar assim vê-se que precisa de mim.

MULHER 1 Para me chamar desse jeito vê-se que me pega de jeito.

MULHER 2 Do que se trata?

MULHER 2 Do que se trata?

HOMEM É claro que eu preciso de vocês! Venham cá!

MULHER 1 Quando me chama assim eu até desconfio!

MULHER 2 Mas diga lá, do que se trata?

²⁷⁹ Data do ano de 1464, a apresentação de Torre de Barba, na programação de Kanjin Sarugaku, em Tadasugawara, Quioto.

MULHER 1 Do que se trata?

HOMEM Não é nada especial. É que o imperador vai dar uma grande festa!

MULHER 1 e 2 Ah! O quimono vermelho!

(MULHERES CORREM PARA PEGAR O QUIMONO, DISCUTEM.).

HOMEM Quietas! O imperador vai dar uma grande festa e designou um homem de grande barba para conduzir a grande lança de madeira. Chegaram a procurar o tal homem. No final se convenceram que ninguém tinha a barba maior que a minha. Não é uma grande honra?

MULHER 1 Sem dúvida que é uma grande honra...

MULHER 2 e ninguém duvida que você estará...

AMBAS magnificamente bem vestido!

HOMEM Do que vocês estão falando? É claro que eu estarei magnificamente bem vestido. E é por isso que eu chamei as duas aqui. (PARA MULHER 1) Você vai costurar a minha roupa! (PARA MULHER 2) E você vai pentear a minha barba! Vamos! Podem começar!

MULHER 1 O que você está dizendo? Quer dizer que além de cuidar da casa dia e noite eu ainda vou ter que te costurar uma roupa!

MULHER 2 E te pentear a barba! É melhor desistir dessa honra!

HOMEM Não, não! Ordens do Imperador são como o suor: uma vez desprendido não poderá mais ser reabsorvido! (PARA MULHER 1) Você vai costurar sim! (PARA MULHER 2) E você vai pentear sim! Podem começar!

MULHER 2 Você fala à toa, não é? Como nas atuais circunstâncias eu poderei te pentear a barba.

MULHER 1 E costurar-te a roupa?

MULHER 1 Aliás, é por causa dessa barba que as coisas estão assim (GESTO DE DESAGRADO) entre nós!

(MULHER 1 E 2 CHORAM. HOMEM RI)

MULHER 1 Aliás, essa barba já me encheu o saco!

AMBAS E é uma ótima ocasião para arrancá-la de uma vez por todas!

(AVANÇAM EM DIREÇÃO AO HOMEM QUE AS ESPANTA)

HOMEM Ah! Essa barba aqui, ó, quem você acha que é o dono, ahn? Essa barba é a barba do imperador! Toca! Toca, um pouquinho só, só na ponta, aí você vai entender o que eu estou dizendo! Ah!

MULHER 1 O quê?

MULHER 2 Barba do Imperador?

MULHER 1 O que você está dizendo?

MULHER 2 Vou arrancar isso já!

(AMBAS AVANÇAM CONTRA O HOMEM QUE AS DERRUBA; MULHER 1 AVANÇA)

HOMEM Safada! Se te trata bem, você perde os limites! Vou te dar uma boa surra! Toma safada, safada, safada!

AMBAS Seu hipócrita! Você vai se arrepender!

HOMEM Arreponder, foi isso que vocês disseram?

MULHER 1 Você vai ver!

(MULHERES COCHICHAM)

HOMEM Ah, essas mulheres! Vocês não vão longe! É por causa da insolência das mulheres que acontecem os divórcios!

AMBAS Divórcio?!

MULHER 1 Vou contar para a Odete!!

MULHER 2 Vou com você!

HOMEM Vocês estão aí? Desapareçam da minha frente, desapareçam!

MULHER 2 Você, você vai se arreponder!

HOMEM Arreponder-me do quê?

AMBAS Vamos te fazer lembrar já, já...

MULHER 1 porque eu estou nervosa!

MULHER 2 Irritada!

AMBAS Furiosa!

(SAEM CHORANDO)

HOMEM Safadas! Elas têm me enchido o saco ultimamente. Eu já vinha mesmo pensando em dar-lhes uma boa surra e hoje chegou esse dia. Nada poderia ter me dado tanta alegria! Mas agora vou descansar.

CRIADO Então, e então? É verdade? Verdade mesmo? Que desagradável! Deplorável realmente! Ei, como é que você pode estar tão calmo?

HOMEM Eu mesmo não apanhei!

CRIADO Disseram-me que você discutiu com as suas mulheres!

HOMEM Não foi exatamente uma discussão. Falavam comigo com certo ar de insolência e então eu resolvi dar-lhes uns sopapos, um ou dois, só!

CRIADO Mas dizem que ficaram furiosas e está tramando com as vizinhas para entrar em confronto com você, imediatamente!

HOMEM Imagina, você fala à toa! Que venha esse bando de mulheres aqui. O que elas poderiam fazer?

CRIADO Cuidado, elas estão armadas até os dentes, dispostas a tudo!

HOMEM O quê? Armas?

CRIADO Perfeitamente!

HOMEM Isso é coisa de mulheres. Bem... se elas estão armadas, um pouco de cuidado não faz mal!

CRIADO Você tem que se defender! (COLOCA NO PESCOÇO DO HOMEM UMA TORRE EM MINIATURA PARA PROTEGER A BARBA. E NA MÃO, UM SABRE.).

CRIADO Primeiro, uma muralha para a barba.

HOMEM Perfeito!

CRIADO E com este sabre você vai se defender da melhor forma.

HOMEM	Fico-lhe muito agradecido. Fique de prontidão! Conto contigo!
CRIADO	Para o que der e vier.
	(CRIADO SAI. ENTRAM MULHER 1 E MULHER 2 QUE SE POSICIONAM AO LADO DA CERCA DE BAMBUS. ENTRA O CORO DE MULHERES QUE ARMADAS DE BASTÕES, POSICIONAM-SE PARA ENFRENTAR O HOMEM.).
MULHER 1	Mesmo na outra vida!
MULHER 2	Mesmo na outra vida!
CORO	Condenadas à praia dura Pelo casamento Rebentaremos como ondas à margem.
HOMEM	São anos de barba aqui, Barbas de molho, ergui, Ousem me atacar, ó mulheres!
MULHERES 1 e 2	Ó fanfarrão hipócrita!
CORO	Ah, ó fanfarrão hipócrita! Com o nosso grupo ousa medir forças? Ah, cabeça suja que ele tem!
HOMEM	Ó mulheres, não importa quantas sejam! Ó mulheres, não importa quantas sejam! Vocês se parecem a um tigre feroz Posso caminhar na cauda de um tigre E também de um dragão Arrancar minha barba, não conseguirão!
MULHER 1	Chega de conversa mole!
MULHER 2	Chega de conversa mole!

CORO Para arrancar a tua barba
As pontas de nossas lanças se unirão!
Ei, to! Ei, to! Ei, to! Ei, to!

MARIDO Não, eu já não posso mais tolerar isto!

CORO Nós é que não toleramos!
Vamos arrombar a torre
Bater e escancorar!
Bater e escancorar!
Bater e escancorar!

MARIDO Bater a torto e a direito
Maldita sejam as mulheres!
Não podem comigo.
Não podem comigo!
Ei, ho! Ei, ho!

MULHERES 1 e 2 Quando as mulheres se enlouquecem de raiva.

CORO Para transpor a muralha e o escudo
Facões, foices apostos!
Ah! Içar, içar; levantar, levantar; arrancar e arrancar!

(RETIRAM A TORRE)

MARIDO Eu vou resistir!

CORO A união faz a força
A torre acaba por desabar
A grande barba, agora é nada! Hã!

MULHERES 1 e 2 Pela raiz!

CORO Pela raiz!

MULHERES 1 e 2 Com um só golpe!

CORO Se arranca!

(A BARBA É ARRANCADA, TODAS CAEM NO CHÃO)

HOMEM De mim retiraram a barba!

CORO Oh! De mim retiraram a barba! Ele disse!

(MARIDO SAI DE CENA DE JOELHOS. AS MULHERES PEGAM A BARBA EM SINAL DE VITÓRIA E SAEM CANTANDO)

CORO Ei, to! Ei, to! Ei, to! Ei, to.

INABADÔ
(O Templo de Inaba)

Personagens

HOMEM

MULHER

MULHER-BONECA

(UM SAMURAI ENTRA EM CENA GOLPEANDO INIMIGOS INVISÍVEIS, PÁRA.)

HOMEM

Nanori Essa pessoa que aqui se apresenta é um habitante dessas redondezas. **Michiyuki** Há muito tempo não volto para casa, eu tenho andado ocupado ... Pra dizer a verdade tenho um pouco de receio de voltar para casa ... **Final do michiyuki.** Eu apanho da minha esposa! E isso não tem a menor graça! Eu apanho da minha esposa porque ela bebe. E quando bebe, ela vira o demônio: não quer saber dos afazeres da casa, não lava, não passa... O meu pãozinho de batata que eu gosto tanto! Nem pensar. Ah, cansei, é, cansei. Aproveitei a viagem que ela fez até a casa de seus pais e lhe enviei uma notificação de divórcio. Ela deve ter se assustado muito ao ler a carta, não é mesmo?! Porém, eu não posso viver aqui sozinho, ah, não! Sou uma pessoa muito carente, é por isso que vou até *Inabadô* dizem que lá há um Buda muito eficaz. Irei até lá e rogarei a ele. Pedirei a Buda para que me conceda uma nova esposa. Agora calmo, calmamente, eu tomo meu caminho até *Inabadô*. **Michiyuki** Em verdade eu sempre dizia a minha esposa: “Você é uma pessoa muito má. Vai chegar e dia em que tudo isso vai acabar”. (UMA GARGALHADA DE MULHER IN OFF.) Ela deve ter se assustado muito ao ler a carta, não é mesmo?! **Final do michiyuki** Vejam só ... eu andei tanto e eis me aqui em *Inabadô*. É maravilhoso!! (OLHA EM VOLTA) Vou rogar aqui mesmo. Pedirei a Buda para que ele me conceda uma nova esposa. **GASHÔ** (*Kata* de oração) Namu Amida Butsu. Namu Amida Butsu Namu Amida Bud..! (ESPIRRO) Buda eu vos peço, concedei-me uma nova esposa! Vocês

viram ?! Orei por tanto tempo e a noite caiu (PARA),
mas passarei a noite aqui acordado. Esperarei a noite toda até
a realização do meu desejo.(DORME REPENTINAMENTE)

(ENTRA MULHER E SE APRESENTA CANTANDO)

MULHER Que raiva ! Que raiva! Que raaaivaaa! Esse meu marido se
aproveitou da visita que fiz ao meu pais para me enviar pelas
costas uma carta de divórcio. E além do mais ... Esse meu
marido foi pedir outra esposa no *Inabadô*. Quer saber de uma
coisa ? Irei até lá para confirmar tudo isso. **Michiyuki** Um
homem daquela laia, basta chutar um matagal para espantar
cinco ou sete. Mas quando penso que ele me enganou, me
repudiou...fico sentida! Olha ! Vejam ! Tanto andei
que já cheguei no *Inabadô* ... Onde está o desgraçado? Ei-lo
ali, sozinho, belo e folgado! Sem-vergonha, desgraçado! Se eu
te pego, te mato, te estraçalho com as unhas ou com os
dentes! O que farei ? Ah ! Já sei o que vou fazer ... (VAI NO
LUGAR DE HÁBITO, CANTA)
Olá ! Foi você que pediu uma esposa ?
Saiba que eu te concederei uma.

(ENTRA MULHER-BONECA PELA PORTINHOLA CONDUZIDA PELO KOKEN).

Dirija-te ao primeiro degrau da escadaria do portão oeste
Dirija-te ao primeiro degrau da escadaria do portão oeste
E lá encontrará a mulher que tanto quiseste! (SAI DE CENA)

HOMEM (ACORDANDO) Que sonho horrível! Por Buda!! ..mas espere lá,
espere lá, se não é a realização de meu desejo. Sim! A
aberração acaba de me dizer que devo me dirigir as escadarias
de *Inabadô*. E é para lá que vou neste momento. Buda! muito

obrigado! Tenho certeza que o senhor me reservou algo muito especial para mim. (VAI ATÉ O LUGAR DO WAKI) Vejam só.. eis-me aqui nas escadarias de Inabadô... mas não há uma só pessoa neste lugar, olá, olá, o... (VÊ A BONECA) será que é ela? Será que é a esposa dos meus sonhos premonitórios?! (CUMPRIMENTA) Sim, é ela. Não há a menor dúvida. Eu preciso fazer alguma coisa. Vou indagá-la... **Yobikake** Senhorita, vós que aqui encontro, vós não sereis por ventura, a esposa de meus sonhos premonitórios? Não sereis vós? Ah! não dá! Eu não consigo, tenho tanta vergonha... mas eu preciso contatá-la. Coragem homem coragem! Querida!!! Posso te chamar de querida?! Vós que aqui encontro, vós não sereis, porventura, a esposa de meus sonhos premonitórios? Não sereis vós? Ah! eu não consigo! É eu tenho um probleminha com essas coisas... Por Buda! Segundo ele, o homem deve plantar em si a coragem e a sabedoria! Plantemos então!! Coragem homem! Coragem! Querida! Vós que aqui encontro...não sereis, por ventura, a esposa de meus sonhos premonitórios?! Não sereis vós? (BONECA OLHA PARA O CÉU) Ahn? um passarinho...um ratinho? Olha o ratinho, o ratinho, o ratinho foi embora... ficou tristinha? Ratinho malvado! É ela! A esposa de meus sonhos premonitórios. Sem dizer sequer uma palavra, apenas acenou com a cabeça dizendo que sim. Minha nova esposa, ela tem um comportamento tão distinto, não é mesmo? Agora, preciso convidá-la para ir ao seu novo lar. Coragem! Querida, eu poderia lhe oferecer as minhas charretes? Não aceita as minhas charretes? Devo oferecer-lhe os cavalos? Também não? Teria ao menos a humildade de ser conduzida por minhas mãos? **Michiyuki** Ah! A esposa de meus sonhos premonitórios. Negou as charretes, negou os cavalos, mas aceitou ser conduzida por minhas mãos. Veja só querida.

Andamos tanto e eis-nos aqui. Em seu novo lar. Entremos sem mais cerimônias. Ah! As minhas panelas, adoro minhas anelas sempre muitas bem airadas. O ferro de passar e a vassoura estão lá atrás. Ah, esse tapete, eu sei que é muito difícil de limpar, mas com seu carinho e seu amor. Você vai deixar essa casa um brio, não é mesmo? (BONECA DESMAIA) Que gracinha. Mas querida, eu preciso lhe contar, já fui casado. Eu sei, eu deveria ter dito antes, mas, afinal de contas, ela era tão má. Bebia demais. Quando chegava em casa, pegava aquele tamanco de madeira (MULHER FAZ GESTO DE LANÇAR UM TAMANCO) mas com você, com você eu viveria por mil anos... não, por dez mil...mas chega de conversa. Que tal passarmos ao saquê?! Eu não tenho muita prática com essa cerimônia, mas afinal, hoje é a nosso dia, não é mesmo? (SERVE O SAQUÊ) Ah ! Buda! Obrigado por me conceder uma esposa tão diferente de minha ex.(VOLTA PARA BONECA) Mas bebeste todo o saquê? Não deverias ter deixado um pouco para mim? Deixe um pouco para mim querida (SERVE). Mas bebeste tudo novamente? Deverias ter deixado um pouco para mim. (GESTO DE PEGAR O SAQUÊ E BEBE). Acho que isso já é o suficiente, já é o suficiente para passarmos ao ... véu! Vamos tirar esse véu, querida? Não seja tímida. Venha até aqui. (BONECA FOGE) já entendi tudo. A danada gosta de joguinhos... querida, vamos tirar esse seu véu... não faça assim, meu amor. Venha até aqui... querida!! Você precisa tirar esse véu. (GESTO DE ARRANCAR O VÉU, BONECA CAI) Aaaahhh!

MULHER

Seu vilão!

HOMEM

Então, era você o tempo todo?

MULHER

Você ousou me enviar, uma carta de divórcio...

HOMEM

Não, meu amor, aquela carta era para saber notícias suas.

MULHER E o *Inabadô*?
HOMEM Eu fui até lá para orar pelo nosso amor!
MULHER Se eu te pego eu te mato....
HOMEM Perdoa!!!!
(SAEM, A MULHER PERSEGUINDO O HOMEM)

OKO SAKO²⁸⁰

OKO MULHER DE OKO

- OKO **Nanori** A pessoa que aqui se apresenta é Oko, um camponês que mora nessas redondezas. Todos comentam sobre a excelente safra de arroz deste ano. Uma super colheita. A vida é bela. Não poderia ser melhor. Meu arrozal, perto de caminhos erguidos, tem sido especialmente abundante este ano. É ótimo. Mas recentemente um pequeno incidente veio me perturbar, o tipo de coisa que não posso compreender. Vou chamar a minha esposa e consultá-la. **Yobikake** Olá, olá. Você está aí, querida? Está aí?
- MULHER (NA PASSARELA). Você me chama como se quisesse algo. O que pode ser?
- OKO Há algo sim. Venha cá primeiro.
- MULHER Respeitosamente obedeço. (ENTRANDO NO PALCO CENTRAL). **Toda vez que você diz que tem algo para mim, fico preocupada. O que há?**²⁸¹
- OKO **Não é nada de especial.**²⁸² Como você sabe, todos comentam sobre a excelente safra de arroz deste ano. Uma super colheita. A vida é bela. Tempos felizes, não acha?
- MULHER É exatamente como você diz. Seu arrozal, perto de caminhos erguidos, tem sido especialmente abundante este ano. Não poderia ser melhor.

²⁸⁰ O texto original *OKO SAKO* encontra-se no *Kyogen shu* de Kitagawa e Yasuda (2001:312-323). O livro fonte é da escola *Ôkura* pertencente à família de Shigeyama Sengoro.

²⁸¹ Frase que se repete em outras peças quando a mulher é chamada pelo marido.

²⁸² Frase resposta que se repete em outras peças.

OKO Muito grato pelo seu esforço. É muito gratificante ver o êxito do seu incansável esforço.

MULHER Você faz tudo valer a pena. Estou muito grata.

OKO Mas há uma coisa que anda me perturbando.

MULHER O que é?

OKO Bem, vou lhe dizer. Outro dia Sako deixou a vaca dele comer quase a metade do meu pasto. Fui até ele e reclamei. E lhe perguntei, “Por que você deixou a vaca comer o meu pasto?” Ele me disse “É apenas um animal estúpido, não a culpe”. Eu disse: “Então se é apenas um animal estúpido, eu perdôo. Mas nesse caso, você devia ao menos me dar a vaca ou pagar a taxa anual do que ela comeu”. E ele se recusou. Fiquei tão aborrecido! E lhe disse: “Bem, então, vou até o promotoria mover um processo contra você.” Acredite ou não, ele se deitou na sala e me disse, como que não importando, “Se é o que você quer, então faça.” Irritante, não acha?

MULHER Que horrível! Deixando a vaca comer o pasto que nós demos duro para preparar. É realmente de enlouquecer. Por outro lado, como o Sr. Sako diz, é apenas um animal estúpido. É melhor perdoar e esquecer.

OKO O que é isso? Até você diz o mesmo? Está bem, eu perdôo ao tratar-se de animal estúpido, mas saio perdendo. Além de tudo, Sako escapou de pagar os impostos no ano passado! Como eu deveria perdoá-lo?

MULHER O que você está dizendo é, certamente, razoável, mas ouça com atenção ao que lhe digo. O Sr. Sako é o orador mais fluente da vila e dará o melhor de si para obter o apoio do juiz, enquanto que você tem problemas para expressar coerentemente um simples pensamento. Você nunca presta uma visita a ele, com exceção do Ano Novo. Se você move

uma ação contra o Sr. Sako, você está fadado a perder. É melhor esquecer.

OKO Realmente, como você diz, Sako é um fluente orador e dá o melhor de si para obter o apoio do juiz enquanto eu tenho problemas para expressar coerentemente um simples pensamento. É também verdade que eu nunca presto uma visita a ele, com exceção do Ano Novo. São as razões pelas quais necessito de sua ajuda. Como eu disse, não sou um bom orador. Então, você poderia ir em meu lugar e mover uma ação contra o Sako em meu nome?

MULHER O quê? Você deve estar brincando! Como posso representar meu marido em público? É melhor desistir dessa idéia de uma vez por todas.

OKO Mesmo eu te pedindo, você não o fará?

MULHER Como eu, sua mulher, poderia falar em público?

OKO Está bem, então, não se envolva. O governante é justo. Se eu explicar com razão, como posso perder? Você apenas assiste.

MULHER Espere... espere aí.

OKO Como assim, espere aí?

MULHER Então, você está disposto a mover a ação contra Sr. Sako não importa o que?

OKO O que eu poderia fazer, se não processá-lo?

MULHER Se este é o caso, ouça o que tenho a dizer novamente. Genericamente falando, o que chamamos uma ação judicial é algo que pode fazer o razoável, não razoável, dependendo da maneira que se faz o argumento. Como eu lhe disse antes, você não é um bom orador. Por que você não ensaia o que tem

a dizer ao juiz aqui em casa? Eu farei o papel do juiz e vou ouvir a sua contestação. E corrijo, dizendo “isso não está bom”, “aquilo não está bom”. O que você acha?

OKO O que você está dizendo? Visto que não sou um bom orador, eu deveria ensaiar o que tem a dizer para o juiz aqui em casa? E que você fará o papel do juiz e ouvir a minha contestação. É isso que você está dizendo?

MULHER Sim. Exatamente.

OKO Bem... e você me ouvirá e corrigirá, certo?

MULHER Somente uma coisa. Você deve realmente pensar como se eu fosse o juiz no tribunal e praticar falando para mim com respeito.

OKO É claro, praticarei com respeito. O problema é que voce não se parece com o juiz com essa roupa. Por que você não se veste mais apropriadamente?

MULHER É claro que me vestirei. Já volto.

OKO. Estarei aqui. (VAI PARA O *KYOGEN-ZA*, DE COSTAS PARA O PÚBLICO, SENTA-SE, SAINDO MOMENTANEAMENTE DA AÇÃO)

MULHER (ELA O VÊ SAINDO, E FALA À PARTE). Tenho que favorecer Sr. Sako. Tenho minhas razões.

(ELA COLOCA UMA PROTEÇÃO PARA A CABEÇA E ADAGA, PEGA UM POSTE E SENTA NUM BANQUINHO, EM FRENTE DO *WAKI-ZA*, ESPERANDO POR OKO.)

OKO (LEVANTA-SE E ANDA EM DIREÇÃO AO PRIMEIRO PINHEIRO). Bem, é compreensível porque as pessoas desta vila e das vilas vizinhas elogiam a minha mulher. Visto que não sou um bom orador, ela se ofereceu para fazer o papel de juiz, ouvindo o meu ensaio da ação contra o Sako, aqui em casa, para que eu possa corrigir o meu discurso. É melhor apressar e começar o

meu ensaio. **Michiyuki** Vamos ver, para chegar ao escritório do juiz vou direto ali, viro à direita, e direto no portão. Normalmente há porteiros, devo cumprimentá-los ao passar por eles. “Olá, meu nome é Oko, um camponês que mora na...na...nas redondezas. Estou passando pelo portão pois tenho um pequeno assunto ou algo assim a tratar com o juiz. Por favor deixe-me passar.” “Blá-blá, bláblá”. “Vá em frente” (REVERENCIANDO) “Sim, sim, sim, apenas passando, apenas passando, passando apenas”. **Michiyuki**. (RI) É o que direi para passar pelo portão. O próximo é a entrada interna. Deve ter guardas ali. Então devo ser muito educado para passar por lá. (JOELHOS). “Olá, olá, tenho algo....algo....algo a dizer. Sou Oko, um camponês que mora nas redondezas. Preciso entrar para o tribunal para algo...algo....algo como mover uma ação. Por favor deixe-me entrar.” “Vá em frente”. (REVERENCIANDO).”Sim, sim, sim, estou passando, passando, passando.” **Michiyuki** .(RI). É o que direi para passar pelo portão interno e entrar no tribunal. O que irei fazer? O juiz estará lá. Estou um pouco nervoso. Deveria ter escutado a minha mulher quando ela me disse para desistir dessa idéia. Devo ir para casa agora? (OLHA NA DIREÇÃO DA PASSARELA). Não, não. Já passei pelo portão e pela entrada interna, também. Não poderei voltar tão fácil sem pagar um preço. Isto é muito desagradável. O que vou fazer? (PENSA). Como dizem, “Tanto para o coração dos homens quanto para a coluna do Grande Buda, quanto mais forte melhor”. Se faço a minha cabeça, nada irá me deter. Entrarei no tribunal. (DA FRENTE DO PALCO, PASSA EM FRENTE DA MULHER QUE ESTÁ SENTADA).

MULHER

Ei você, vadiando aí! Quem é você? Ande, ande, diga-me por diabos quem você é?

OKO

Oh, por favor me desculpe. Vou lhe dizer. Me chamo Oko, um camponês que mora nessas redondezas.

MULHER

O que traz você, alguém que se chama Oko, aqui? Anda, anda, diga-me por diabos o que está fazendo aqui?

OKO Eu já lhe direi, já lhe direi. O outro dia a vaca de Oko comeu o pasto de Sako.

MULHER Se for verdade, então era Sako que deveria estar aqui. Por que você, Oko, está aqui? Anda, anda, diga-me por diabos que você está aqui?

OKO Uhh... bem, o que eu disse está um pouco incorreto.

MULHER Como está incorreto? Fora com ele! Por que diabos não fala?

OKO Vou lhe dizer, vou lhe dizer. A vaca de Sako comeu Oko.

MULHER O que? Uma vaca comeu Oko?

OKO Não, não. O que eu disse também não está certo.

MULHER O que está incorreto? Fora com ele! Por que diabos não fala?

OKO Vou lhe dizer, vou lhe dizer. Sako comeu Oko.

MULHER Quê? Sako comeu Oko?

OKO Não, não. O que eu disse também não está correto.

MULHER Como está incorreto? Fora com ele! Por que diabos não fala?

OKO Vou lhe dizer, vou lhe dizer. Oko é Sako e Sako é *tako* (polvo).

MULHER Isso não faz o menor sentido. Fora com ele! Rápido!

OKO Oh, esqueça. Vou para casa.

MULHER Seu bastardo insolente. Guardas, prendam esse homem. Prendam-no!

OKO	Ah, quanta miséria! Quanta miséria! (VIRA OS OLHOS E DESMAIA)
MULHER	Oh, não. O que aconteceu? Bem, bem, agora sinto por ele. (TIRA O CHAPEU E A ADAGA, TENTA RESSUSCITAR OKO)
Olá!	Acorde! Acorde!
OKO	Ah, por favor, me perdoe. Vou para casa. Vou para casa.
MULHER	Oko, sou eu, sua mulher. Sua mulher.
OKO	O que? Você? Minha mulher?
MULHER	Sim. Sou eu, sua mulher.
OKO	(VOLTA OS SENTIDOS). O que você está fazendo aqui?
MULHER	Você continua dizendo tontices. Esta é a nossa casa, nossa casa.
OKO	O que? Nossa casa?
MULHER	Certamente. Essa é a nossa casa.
OKO	Onde é que foi o juiz?
MULHER	Você continua dizendo coisas sem sentido. Eu era o juiz. Eu.
OKO	O que? Era você?
MULHER	Certamente.
OKO	Você quer dizer que a pessoa com chapéu e adaga, aquele que disse “Prendam-no”, era você?

MULHER Pode apostar que sim. Era eu, sua esposa.

OKO Por que, você...

MULHER O quê?

OKO Quando ouvia o meu caso, como pode ordenar a me prender sem mesmo chegar a um veredito?

MULHER Pense no que aconteceu! Como você poderia mover uma ação contra Sako desse jeito? É melhor desistir de tudo.

OKO Você está certa. Vou esquecer. Se eu não tivesse pedido o conselho a você, teria ganho a ação judicial. É uma grande pena.

MULHER Não esperava ouvir isso. O que você quer dizer com isso?

OKO Desde o início, você estava do lado do Sako.

MULHER Deixe disso! Como eu, casada, poderia favorecer Sako? Que prova você tem?

OKO E eu diria algo sem qualquer evidência? Se eu anunciasse a evidência, você estaria envergonhada.

MULHER Não tenho nenhuma razão para estar envergonhada. Se você acha que sim, me diga. Apenas me diga.

OKO Devo dizer então? No outro dia tinha uma assembléia da vila.

MULHER O que isso tem a ver com isso?

OKO Apenas me ouça. Eu fui para a assembléia. Sako estava lá também. Quando cheguei lá, Sako deixou seu lugar como se tivesse algum assunto para tratar. Achei estranho e decidi segui-lo. Ora veja se não encontrei você ao lado de Sako!

MULHER É porque o Sr.Sako me disse, “Sirva-se com pouco de chá.”
Então, sentei para tomar chá.

OKO O que? Você estava tomando chá?

MULHER É isso.

OKO (RI CINICAMENTE). Se você diz que estava apenas tomando
chá, por que vocês estavam tão próximos, face a face,
encharcados de suor?

MULHER Agora estou tão aborrecida! Irritada! Vergonha de quem é a
minha vergonha? Não é toda sua vergonha? Sua besta
desgraçada! Sua besta desgraçada!

OKO O que? Besta desgraçada?

MULHER É com certeza.

OKO Espere um pouco. Você sabe o que falam, “Mesmo sendo um
vara pau e pareça um *hashi* com olhos e nariz, um homem é
um homem”. Como você pode chamar de besta desgraçada o
seu marido?

MULHER Dá no mesmo, sabendo a vergonha de alguém, mas não
sabendo o seu próprio significa que você é tão estúpido quanto
um animal.

OKO Todos esses anos eu deixei você ter seu próprio caminho,
dizendo o que viesse a cabeça. Agora vou lhe dar uma lição!

MULHER Oh, quer me bater é?

OKO Yah, yah, yahhhhh! (PREPARA-SE PARA BATER NELA)

MULHER O que está fazendo?

OKO	Yah!
MULHER	Seu bastardo! Vou te pegar!
OKO	(TROPEÇA) O que está fazendo? O que está fazendo?
MULHER	Yah! Yah!
OKO	Ai, isso dói! Isso dói! Isso dói!
MULHER	Eu te pego. Estou enlouquecida! Ah!! Estou tão louca! (SAI)
OKO	(FICA E OLHA EM DIREÇÃO À CORTINA). Ei, ei, ei! Como você pode me deixar assim? Estou lhe avisando, seu futuro é negro! Não importa o que você diga, você e Sako são amantes. (PARA O PÚBLICO). Riem, todos. Riem.(SAEM).

Parte IV - Qioguem?!

Montagens

Do Kyogen ao Qioguem - dois momentos

Nada tem um sentido ou um valor em si mesmo, somos nós quem decidimos que sentido injetar no que fazemos. O espetáculo é um “ritual vazio”, algo que, pela precisão e o cuidado com os quais está tecido, evoca um sentido, pois em si mesmo não o tem²⁸³.

Momento Um: Qioguem - Loucas Palavras

No início dos anos 1990, como membro do Grupo de Arte Ponkã²⁸⁴, tive o primeiro contato com o universo *Kyogen*; não a performance viva, mas os textos e fotos de peças do repertório cômico. Na época não foi possível obter nenhuma espécie de registro sonoro ou de movimento.

As fotos exibiam o palco *Nô* com duas personagens, em trajes esculturais, desenhando um traçado corporal particular no espaço. Quem são? Onde estão? O que fazem? Como agem? Eram as primeiras indagações do grupo.

Resolvemos aprofundar a pesquisa. Iniciamos pela abordagem do texto, com a tradução de narrativas que se encontravam, em sua maioria, no original japonês ou em poucas traduções inglesas.

O texto não trazia nenhuma indicação sobre posições, deslocamentos ou qualquer movimentação em cena. Os diálogos, ágeis, sugeriam a existência de um jogo particular, mas havia muitas referências culturais específicas que impediam, por vezes, a compreensão do seu lugar na ação.

Iniciamos os treinamentos, que consistiam de práticas de voz, técnicas de clown, circo e acrobacia, com base em referências ocidentais. Nenhuma técnica específica do ator oriental tinha sido incorporada aos trabalhos, pela própria ausência de profissionais com conhecimento na área.

No início, ninguém sabia como encenar ou interpretar *Kyogen*, mas o fato de ter que lidar com algo impossível desafiava-nos a todos.

²⁸³ Ariane Mnouchkine.

²⁸⁴ Era um momento em que o Grupo de Arte Ponkã dava continuidade à pesquisa de uma linguagem teatral própria, após a bem-sucedida montagem *O Pássaro do Poente*, baseado numa lenda japonesa. Ponkã destacou-se nos anos 80~90 na cena paulista, sob a direção de Paulo Yutaka, aliando modernos procedimentos performáticos com a expressividade milenar da cultura japonesa. Detalhes em Dicionário do Teatro Brasileiro, pp. 162 e no site www.itaucultural.org.br

Das vinte e duas narrativas traduzidas, escolhemos cinco:

O Cego que admira a lua (*Tsukimi Zatô*, 1885):

Em uma noite de lua cheia, um cego vai sozinho admirar a lua. Como ele não pode vê-la, diverte-se ouvindo o som dos insetos. Um passante vê o cego e começam a conversar. Eles trocam poemas, bebem e tornam-se mais amigos. Cantam e dançam até que chega a hora de partir. Despedem-se, mas o passante retorna, tropeça nele, o derruba e foge. O cego, sem nada saber, recompõe-se e toma o caminho de casa, refletindo sobre como era gentil o primeiro homem em comparação com esse último que o derrubara²⁸⁵.

²⁸⁵ Fig.43/44/45. Vítor de Andrade e Gésio Amadeu em “O Cego que admira a lua”

O Imã (*Jishaku*, 1464):

No caminho para a cidade, um camponês, maravilhado com a paisagem e os lugares, encontra-se com um malandro à procura de um otário para vender ao seu patrão. O camponês vira o jogo²⁸⁶.

²⁸⁶ Fig.46/47/48. Alice K. e Ernando Thiago em “O Imã”.

A Carta Pesada (*Fumi Ninai*, 1870):

Dois criados são incumbidos de levar uma carta. Para que a missão seja realmente dividida entre ambos, eles resolvem carregá-la num bambu. Curiosos sobre o seu conteúdo, descobrem ser o amor um fardo “pesado”²⁸⁷.

²⁸⁷ Fig.49/50/51.Celina Fujii e Paulinho de Moraes em “A carta pesada”.

A Mulher e o Bandido (*Kintozaemon*, 1872):

Um “terrível” bandido da montanha desce ao vale para encontrar alguém para roubar. Uma mulher vem sozinha a caminho da casa dos pais. O bandido salta sobre ela e a derruba, roubando-lhe seus pertences. Quando ele está examinando o conteúdo da bolsa, a mulher aparece armada, ameaçando-o de morte²⁸⁸.

²⁸⁸ Fig.52/53/54. Alice K. e Ernando Thiago em “A mulher e o bandido”.

A Torre de Barba (*Higeyagura*, 1464):

Um homem foi escolhido, por ser o mais barbudo, para a cerimônia de entronização do imperador. Sua mulher deplora o custo envolvido e pede que ele corte sua barba, pois além de dar trabalho para mantê-la, ela mesma nunca gostou. O homem defende ferozmente sua barba, protegendo-a do ataque de sua mulher e das vizinhas com uma torre em miniatura. A batalha dos sexos acontece com coro e música. O marido perde sua barba, arrancada com uma pinça gigante. As mulheres saem cantando vitória²⁸⁹.

²⁸⁹ Fig.55/56. Ceres Vitori e grande elenco, em “A Torre de Barba”..

O espaço da montagem organizou-se em torno dos elementos do palco *Nô* - com o *hashigakari* (passarela) e o *honbutai* (palco central). A iluminação, com momentos de claro-escuro, unia o palco à platéia, de maneira que não parecessem delimitados. A música foi extraída do ritmo das ações em cena, e partiu das onomatopéias produzidas pelos atores. Os figurinos partiram dos arquétipos medievais do Oriente e Ocidente.

Intitulada “*Qioquem-Loucas Palavras*”, a montagem foi dirigida por Isa Kopelman e interpretado por: Alice K., Celina Fujii, Ceres Vittori, Ernando Thiago, Gésio Amadeu, Paulinho de Moraes, Víctor de Andrade, com trilha sonora de Cynthia Gusmão e Valquíria Rosa.

Logo após as apresentações de “*Qioquem-Loucas Palavras*”, fui contemplada com uma Bolsa Capes para um período de estudos e treinamento com mestres da tradição *Nô* e *Kyogen* no Japão.

Momento dois: *Qioquem?!*

Em agosto de 2005, surgiu uma nova oportunidade de experienciar a cena Kyogen, desta vez dentro de um contexto pedagógico, com alunos do curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP.

O Projeto de Criação Cênica previa a realização de uma montagem com base em fonte dramatúrgica pertencente à tradição não-dramática, de modo que o aluno-ator trabalhasse na criação-construção da personagem de caráter arquetípico-universalizante. A abordagem do *Kyogen* cabia perfeitamente neste âmbito, tendo sido aceita, com muita expectativa, por jovens-atores.

Desta vez, as experiências práticas e teóricas adquiridas no Japão davam-me maior possibilidade de compreender os elementos da tradição cômica e lidar com a construção de um corpo fictício, estilizado, capaz de proporcionar uma teatralidade mais radical.

Em geral, pesquisadores que possuem afinidade com o *Kyogen* e que tiveram a oportunidade de fazer um treinamento com os mestres da tradição cômica, retornam a seus países e o apresentam da maneira a mais próxima do tradicional, incluindo-se aí a encenação, a coreografia, as canções e o ritmo da fala²⁹⁰.

De início, quis fugir desse padrão. No processo de recriação do *Kyogen*, mais do que buscar render-me essencialmente ao cômico japonês, percebi que o desafio estava em envolver-me no humor universal da comédia clássica, sem nenhuma reverência, mas na busca de autenticidade.

O que ele nos ensina? Qual o sentido do *warai* (humor) *Kyogen*?

Minha abordagem, ao recriar um *Kyogen*, repousava não na tradução fiel do cômico original, mas na observação de como essa visão de mundo reverberava no imaginário e no corpo dos atores, para, em seguida, surgir como uma obra regida pelo humor, por um *pathos* e por uma proposta estética diferenciada.

²⁹⁰Principalmente os pesquisadores americanos. Em Kominz, Laurence. "Authenticity and Accessibility: Two Decades of Translating and Adapting Kyogen Plays for English and Bilingual Student Performances". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.235~246.

No percurso da tradução encontrei conceitos literários sofisticados e arcaísmos, além de alusões a clássicos japoneses e paródias, difíceis de serem compreendidas. Procurei substituí-las por referências mais amplas e/ou locais.

O início dos trabalhos teve como foco a investigação dos elementos integrantes da cena cômica tradicional; sua estrutura, a relação com o Nô e os códigos espaço-temporais que permeiam a cena. Em seguida, partimos para a busca de um corpo fictício, através de treinamento orientado.

Treinamento

A construção de um corpo fictício requereu dos jovens *performers* uma disciplina de treinamento coletivo, que se iniciava com exercícios de respiração baseada no *seitai*²⁹¹, a ativação da coluna e o fortalecimento do *koshi* (região dos quadris).

A técnica *seitai* consiste de vários exercícios, nos quais a consciência do *ki* - a energia vital -, é utilizada para a manutenção do equilíbrio entre forças mutantes, como agitação e calma.

Para a prática corporal introduzi o crucifixo teatral, ferramenta herdada dos treinamentos com o mestre Mannojo Nomura, no Japão. Trata-se de uma cruz composta de duas ripas de madeira. A ripa horizontal, menor, deve ser um pouco maior do que a largura dos ombros; e a maior, vertical, deve ter o comprimento que

se estende do topo da cabeça até a região lombar. O crucifixo é atado com tiras de

²⁹¹ Técnica de ginástica espontânea criado por Haruchika Noguchi.
Fig.57/58. Treinamento com o crucifixo.

tecido às costas do ator, em quatro pontos: um na testa, um em cada um dos ombros, passando por baixo do braço, e um em volta do tronco, na altura do umbigo.

Os pés em paralelo, o *koshi* baixo e os joelhos levemente flexionados chegam ao *kamae*, a postura básica do ator japonês tradicional. Inclinações excessivas do tronco para frente poderão ser corrigidas, recuando-se o queixo e projetando levemente o cotovelo para fora, em pequeno arco, encontrando um novo equilíbrio. É a partir dessa nova postura que o ator deve ver, perceber e sentir o espaço. Ações básicas como sentar, deslocar, caminhar, deitar, levantar as mãos, olhar para cima (céu) são reaprendidas com o crucifixo atado às costas²⁹². Agrega-se a essa postura o *suriashi* para os deslocamentos.

A utilização dessa ferramenta tonifica, reativa e potencializa o trabalho da coluna, considerada a fonte de nossa energia humana básica. A força e o poder vital estão ali localizados. O trabalho com a coluna libera energias física e mental. A atitude (postura) da cruz, quando o plexo solar é exposto, é uma atitude de prontidão, o começo e o final da ação. A importância da cruz para o diálogo e a cooperação de um ator com outro é inquestionável. Ela evoca um certo estado. A respiração se altera, permitindo uma abertura para conexões psicofísicas. Ele permite o contato consigo e com os outros, tornando o ator mentalmente presente, alerta e disponível. O corpo cria conexões com as linhas reais do espaço – com as paredes, o chão e o teto - e virtuais, em curvas - quando em deslocamento. O caminhar em *suriashi* trouxe outra mudança no corpo.

Para um jovem *performer*, saber acumular e liberar energia, sustentando um MA (pausa), controlar o ritmo e atingir simplicidade no movimento são os maiores desafios. A necessidade que os alunos têm de preencher o espaço e o tempo com movimentos é revelador de imaturidade artística.

O momento seguinte é a retirada do crucifixo e a manutenção da forma e do estado propiciado pela ferramenta. Uma nova fisicalidade é alcançada, estendida à voz, unindo a ação à respiração e ao texto.

O corpo do ator em formação é uma tela em branco. O treinamento físico com elementos do Ocidente (dança, mímica, acrobacia, capoeira, luta) enseja o mesmo estranhamento para o corpo que experimenta uma técnica mais complexa pela primeira vez. Na prática de elementos orientais, o exótico desaparece e torna-

²⁹² Brook cita que se ele tivesse uma escola de teatro, “o trabalho começaria muito longe de situação, personagem, pensamento ou comportamento... iríamos começar estudando como sentar, como estar de pé, como levantar um braço...” in CALLERY, Dymphna. *Through the Body*. New York, Routledge, 2001, pp.16.

se apenas mais um exercício que busca determinados resultados. O corpo não sofre o reflexo das divisões geográficas. Não se trata mais de Ocidente-Oriente, Leste-Oeste ou de hemisférios norte-sul. O treinamento, quando incorporado mais jovem, responde generosamente.

De certo, diferentes atores, possuindo corpos distintos, reagem a modelos similares de movimento de maneira diferenciada. E o treinamento é apenas uma sensibilização com as técnicas de atuação estrangeira, não devendo em nenhum caso conduzir a uma “imitação” exterior da forma *Kyogen* na obra final.

Paralelamente ao treinamento, procedia-se a escolha de textos para a montagem. A seleção das narrativas pautou-se pelo critério dos conteúdos universais e do surgimento de personagens tipificados durante as improvisações. A primeira vez que levei o texto, os alunos demonstraram surpresa: “Mas é só isso?”, devido às poucas rubricas, aos diálogos simples, quase sem refinamento. Havia trechos de pura poesia, sem ações explícitas.

Como dar corpo aos textos do *Kyogen*? Como torná-lo vivo? O uso das convenções poderia ser um caminho para o jogo.

Pedi para que se sentissem escravos da letra, que propusessem situações actanciais e narrativas globais, quadros amplos, nos quais a ação e situações fossem claramente legíveis. O texto é uma inspiração; não se trata de utilizá-lo em si, mas de abordá-lo de diferentes maneiras.

Encorajei-os a improvisar e tentar gestos espontâneos durante os ensaios e depois passamos à estilização, utilizando o filtro do crucifixo e o *hakobi-suriashi*²⁹³.

A escolha de uma adaptação livre para a tradução literal sacrificou palavras da peça original, abrindo passagem para que os elementos ocidentais se intrometessem na narrativa japonesa. Mas tal escolha veio apenas confirmar que o mundo *Kyogen* está muito próximo de nós quando as experiências humanas são compartilhadas de forma lúdica.

As onomatopéias, elemento imprescindível da linguagem *Kyogen*, foram mantidas em japonês, mas puderam ser facilmente compreendidas por estarem acompanhadas de uma ação correspondente, proporcionando uma polifonia de sons e movimentos prognosticáveis.

Os figurinos, de cores vivas e contrastantes, tendo-se por base o quimono, e confeccionados pelos alunos-atores, também definiram o desenho dos corpos e a

²⁹³ Caminhar deslizando os pés.

coreografia no espaço, de tal modo que o universo evocado se tornava verdadeiramente “estrangeiro”, mas sempre reconhecível, próximo do espectador²⁹⁴.

Desde o seu início, a montagem foi norteadada pela pesquisa de uma forma que buscasse uma outra forma própria e a definisse. Acredito que a identidade de um procedimento cênico está infinitamente além da mera exibição do *savoir-faire* ou mesmo da imposição de um estilo marcante. Ela é o ponto a partir do qual a cena

²⁹⁴ Fig. 59/60/61/62/63. Confeção de figurinos com os alunos-atores.

devolve-me a liberdade diante da obra, obrigando-me não a consumi-la, mas a redefiní-la para mim.

A configuração artística encontrada – abrangendo ao mesmo tempo elementos das imagens e narrativas – jogo dos atores, densidade das cores dos figurinos, ritmo do coro, a intensidade da composição musical, disposição na cena – foi uma nova forma de encarar o *Kyogen*, mais próxima de nós. É esta combinação do próximo e do distante, do singular e do universal, que, a meu ver, dá à encenação sua dimensão épica. Há distanciamento, estranheza. A adesão do espectador pode se dar pelas imagens, pelos ritmos, pelas alternâncias de momentos dançados e falados, desenvolvendo o sentido da audição e permitindo que sejam alcançados tanto pela música quanto pelo diálogo.

A trilha sonora composta por Gregory Slivar proporcionou um impulso fundamental ao texto e à montagem. Ela se tornou o coração do *Qioquem?! Deu fluidez, materializando atmosferas e paisagens*²⁹⁵.

As músicas foram compostas quando grande parte das cenas já estavam levantadas e sendo ensaiadas. A estrutura da montagem, constituída de cenas independentes interpretadas por uma dupla de atores, permitiu a confecção de uma trilha ao vivo, executada por aqueles que não faziam parte daquela cena.

²⁹⁵ Fig.64. Gregory Slivar.

Durante o processo, foi realizada uma pesquisa para a música através de alguns vídeos sobre o teatro *Nô* e o *Kyogen*. Nesses vídeos, pôde-se observar algumas técnicas dos músicos, que também tocavam ao vivo, para pontuar as cenas, identificar personagens, acentuar as ações e situações. Muitas dessas técnicas foram incorporadas à cena.

Segundo o músico, o teatro tradicional japonês traz consigo uma sonoridade única, e muito disso se deve tanto à estruturação musical quanto à utilização de instrumentos específicos; daí surge uma outra pesquisa importante: a concepção timbrística da sonoridade que permeia a peça. Vale observar que a montagem sempre prezou um olhar ocidental, sobretudo brasileiro, sobre esta forma teatral, e esta condição também teve grande relevância para a composição musical. Assim, a instrumentalização dos atores, constituindo-se em banda-coró, permeou a utilização da percussão, um elemento comum tanto na cultura japonesa quanto na brasileira. Foi necessária também a confecção de vários desses instrumentos, a partir de latas, madeiras, bambus, canos e demais materiais, até a obtenção de uma sonoridade única da peça, que sugeria o teatro japonês mas já sob outro olhar.

Em uma micro-estrutura, toda a trilha parte de uma única figura rítmica retirada de gestos que os próprios atores codificaram. Deste modo, o público é sempre reiterado com esta figura aparecendo cada vez em um timbre e acompanhamento diferente; isto faz com que haja um elemento de coesão sonora entre as cenas. E em uma macro-estrutura, a trilha se utiliza de sístole e diástole nas dinâmicas de volume, nas mudanças de andamento e no número de instrumentos. A dramaturgia musical da peça se configura como uma só estrutura composta de vários movimentos que, assim como na cena, são costurados pela sonorização das transições da personagem *Dona Qioguem*²⁹⁶.

Os ritmos vocais no diálogo e no canto, muito característico do *Kyogen*, não podem ser muito explorados para o *Qioguem*?! É uma pesquisa que demanda mais tempo. A variedade de tom, de tempo, de volume e de timing do *Kyogen* original não se revelou tão direta na tradução.

Não é *kyogen*, mas tem todo o sabor! Não é o Japão, é um aspecto de sua cultura que está presente. Constituem alguns traços do que seja o *Kyogen*, mas que se encontram miscigenados.

²⁹⁶ Depoimento do músico Gregory Slivar.

O Japão é sugerido pela espacialidade (*michiyuki*, passarela) e a luminária de papel do artista plástico Takashi Fukushima²⁹⁷ e pelos figurinos (quimonos customizados). A narrativa se dá de forma direta, criando uma ligação com o público, sem que ele precise conhecer as referências culturais, indispensáveis para a compreensão da peça.

Foi criada uma alegoria do mundo *Kyogen*, a *Dona Qioguem*²⁹⁸, uma espécie de guardiã da tradição cômica, que surge pela passarela, mais uma vez como faz há mais de sete séculos, todas as noites. Ela ilumina e traça as retas do espaço cênico, anunciando as personagens das seis narrativas que virão a seguir. A personagem abre e fecha a jornada *Qioguem?! A sua figura é uma metáfora do Ma*, intervindo silenciosamente nas cenas.

²⁹⁷ Fig.65. Cenário de *Qioguem?!*

²⁹⁸ Fig.66. *Dona Qioguem* interpretada por Daniela Alves.

No texto de abertura de *Quem?* ela diz:

É verdade!

Eu caí, me esqueci, mas subitamente me lembrei...

Nesse espaço vazio

linhas e retas dão vida à Vida.

Nada é tão espantoso,

que nesse vazio não possa acontecer!

Aldeias subirão aos céus,

girafas nas savanas das nuvens,

elefante em queda da plataforma,

cogumelos falantes,

uma mulher ou ...uma boneca, solitária

e uma grande barba

que lembrará a gargalhada dos anjos.

Reúnem-se sempre as formas tremulantes

ora se escondem, ora cintilam, ora voltam a aparecer.

Eu as sigo e as acompanho

e me confundo com elas há muito tempo.

Afinal, tenho apenas seiscentos e cinquenta anos.

(RUÍDOS) Ouçam, são elas.

E elas sempre aparecem assim.

(APARECEM AS PERSONAGENS DA PRIMEIRA
NARRATIVA)

Os Cogumelos (*Kusabira*)

Um homem chama o benzedor para ajudá-lo a livrar-se de cogumelos que crescem no seu quintal. Não são cogumelos comuns²⁹⁹.

²⁹⁹ Fig.67/68. Carlos Gontijo e Mariana Pincinato em “Os Cogumelos”. O texto da peça se encontra na pp.110.

Os bandidos covardes (*Fumi Yamadachi*)

Dois bandidos vivem discutindo sobre as trapalhadas de ambos nas investidas. Nada dá certo. Ameaçam entrematar-se e começam a lutar.³⁰⁰.

³⁰⁰ Fig.69/70. Alda Abreu e Janaína Carrer em 'Os Bandidos Covardes'. O texto da peça se encontra na pp. 115

A Deusa da Morte (*Shinigami*)

Um homem cheio de dívidas se vê só e abandonado. Resolve por um fim à sua vida, mas para isso precisará de ajuda. Surge a Deusa Burocrata da Morte que o ajudará no seu intento³⁰¹.

³⁰¹ Fig.71/72. Marilene Martins e Nadia Berriel em “A Deusa da Morte”. O texto se encontra na pp.125.

O demônio apaixonado (*Setsubun*)

Na noite de Setsubun, quando os maus espíritos estão à solta, um demônio é transportado de sua morada para a Terra e encontra uma mulher sozinha³⁰².

³⁰² Fig.73/74. Viviana Coletty e Murilo De Paula em “O demônio apaixonado”. O texto se encontra na pp.119.

O Templo de Inaba (Inabadô)

Um homem acaba de pedir divórcio de sua mulher, mas como não consegue viver sozinho irá até o Templo de Inaba para pedir uma nova esposa³⁰³.

³⁰³ Fig.75/76, Miguel Atênsia, Tetembua Dandara e Daniela Alves em “O templo de Inaba”. O texto se encontra na pp.141.

A torre de barba (*Higeyagura*)

Um homem foi escolhido, por ser o mais barbudo, para a cerimônia de entronização do imperador. Sua mulher deplora o custo envolvido e pede que ele corte sua barba, pois além de dar trabalho para mantê-la, ela mesma nunca gostou. O homem defende ferozmente sua barba, protegendo-a do ataque de sua mulher e das vizinhas com uma torre em miniatura. A batalha dos sexos acontece com coro e música. O marido perde sua barba, arrancada com uma pinça gigante³⁰⁴.

³⁰⁴ Fig.77/78. Coro de mulheres de “A torre de barba”. O texto se encontra na pp.133.

A montagem *Qioguem?! pretendeu instaurar uma relação específica com o mundo *Kyogen*, numa abordagem na qual as redes da linguagem, do tempo e do espaço se cristalizaram em corpos de tal forma que a conjunção provocou, em quem a assistiu, um efeito de “desconhecido”, mesmo tratando-se de situações conhecidas. Gosto dessa sensação que provoca no público. O efeito de “desconhecido” dentro do conhecido. Mais que êxito estético, trata-se de obter efeitos de significado que arranquem as narrativas representadas de seu pertencimento cultural codificado, que retire o mundo pré-fabricado de seu destino escolar, para que apareçam finalmente como forças artísticas raras, como momentos de tormento do espírito, em que desapareça o valor tranquilizador de uma montagem sublime*

Finalizada em dezembro de 2005, desde então, cumpriu quatro temporadas em São Paulo, participou de festivais de teatro³⁰⁵ pelo país e foi apresentada em escolas públicas. Em 2008, havia completado oitenta sessões.

O elenco de jovens atores foi composto por Alda Abreu, Caroline Ungaro, Camila Soares, Carlos Gontijo, Daniela Alves, Janaína Carrer, Leonardo Garcia, Mariana Pincinato, Marilene Grama, Miguel Atênsia, Murilo De Paula, Nadia Berriel, Rafael Souza, Tetembua Dandara, Viviana Coletty e o músico Gregory Slivar.

André Carreira, diretor e professor do Departamento de Artes Cênicas da UDESC, tece sua crítica:

É uma encenação que provoca no espectador algumas perguntas, tais como: quais são as repercussões de se trabalhar técnicas expressivas tão codificadas e tradicionais com alunos de interpretação, formados a partir dos referentes do teatro ocidental? Como isso reverbera no processo de aprendizagem e reflexão sobre o teatro empreendido por estes jovens atores? O rigor da utilização dos elementos que estão na cena, e o esforço dos atores que lidam com esse material oriundo de uma tradição teatral distante - ainda que muitas vezes mitificada no nosso ambiente - são indícios de um processo pedagógico comprometido que conseguiu articular o grupo de estudantes.

³⁰⁵ A peça foi premiada em três festivais em várias categorias.

Fernando Villar, diretor, encenador, autor e professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB, crítico do XX Festival de Teatro Universitário de Blumenau deu suas impressões sobre a montagem:

Entre o Oriente e o Ocidente, nem Ocidente, nem Oriente, a América Latina seria o novo Mediterrâneo(...) Segundo Alice K. e o Grupo Caos de Campinas, uma ponte é possível e a antropofagia ainda nos une. Interligando linguagens artísticas e culturas distintas, *Qioquem?! mantêm-se ímpar*, com seu elenco transnacional e sua diretora intercultural, energia e sutileza, risos e ideogramas, sakê e samba de breque. Medievo-Mangá, arigatô Brasilzão, Axé *Qioquem!!!*

Daniela Alves, a atriz que interpreta Dona *Qioquem*, assim descreveu o processo da montagem:

“Não somente a técnica não exclui a sensibilidade; ela a autoriza” (Copeau)

Encontrar a poesia através da técnica, perceber na prática o que essas palavras de Copeau realmente significam, enfim, técnica e arte, esse foi o grande encontro proporcionado pela montagem *Qioquem?! Mais do que uma experiência pedagógica*, a montagem trouxe uma abertura para o teatro oriental. Pode-se aprender na prática que o teatro em sua origem estava, também, além dos alicerces gregos. Ao adentrar o teatro oriental, especificamente o japonês, depara-se com uma maneira de fazer teatro extremamente ligada à construção de imagens, exigindo, portanto, uma maior concretude de ações físicas para a construção da cena. Descobre-se também que cultura e tradição caminham ligadas aos ideais estéticos que são apresentados em cena. Uma série de exercícios práticos são destinados não só à preparação corporal do ator mas, também, a maneira de se portar diante do trabalho. Aprender isso durante um processo que pretende formar atores deixa claro que conhecimento vem sobretudo da prática. Especificamente sobre o estilo kyogen, as dificuldades mostraram-se fundamentais para o desenvolvimento do

ator. A noção de não interpretação, em que o ator não expressa, ela é trazida pela direção, tornou-se a mais difícil e a mais importante barreira a ser vencida; colocar-se em situação e não representá-la era a simples resposta, poucas vezes alcançada. O *kyogen* traz personagens que habitam o cotidiano, traz a crítica social através das mais simples relações humanas e encontrar uma maneira justa de transformá-las em “precipitados de sonhos” (Artaud) foi outra dificuldade a ser vencida. O *kyogen* exigia o jogo mais puro, mais justo para a cena e não existe melhor treinamento para o ator do que descobrir como criar uma cena através da simplicidade. Essa simplicidade era buscada através de uma das maiores lições deixadas pela montagem: a codificação dos corpos, a construção das imagens através da concretude dos corpos dos atores. Foi surpreendente descobrir que os músculos e o fluxo de energia corporal eram responsáveis pela criação poética, e não a vontade do ator. Um espaço vazio consegue encher-se de significado quanto mais concreta for a ação realizada. Esse trabalho foi um mergulho em um universo altamente contagiante que propõe uma nova dinâmica de criação através da construção de códigos e de como eles podem ser organizados para ganhar vida. Essa imersão, guiada pelo trabalho da professora e diretora, fez com que essa codificação corporal desse origem a personagens extremamente distintos que falavam através de uma língua não discursiva, ligada aos gestos e as imagens. Eu fui uma boneca, uma velha com 650 anos e uma aluna-atriz que tentou beber em uma cultura que não me era original. Não pude dominá-la, longe disso, e talvez nunca o faça, mas percebi a força que uma linguagem extremamente enraizada pode gerar...

Conclusão

A transmissão oral e gestual, mais segura e legítima, no caso do teatro, não garante um respeito à tradição e à herança, visto que o risco é grande no sentido de que sejam transmitidas apenas migalhas de informações, “truques” e procedimentos baratos³⁰⁶.

Antoine Vitez no mesmo espírito almeja reinventar a tradição ao plagiá-la:

Trata-se de refazer a tradição, mas não de ser tolo. Caso se reinvente a tradição, ao mesmo tempo a gente a apresenta de maneira crítica; recebe-se a convenção, mas não acreditamos nela³⁰⁷.

A relação com a herança da tradição não é mais o caso da aproximação burguesa ou assimilação socialista, mas sim o uso intertextual e irônico de códigos de representação tradicionais e convenções cênicas.

O *Kyogen* como um todo é importante por sua sobrevivência marcante como uma forma dinâmica e viva de teatro, sedimentando procedimentos capazes de inspirar gerações de performers, inclusive, do Ocidente.

O prefácio à edição brasileira de *O teatro no cruzamento de cultura* cita o Brasil como país da mestiçagem, do contato entre as culturas. “Será talvez o laboratório em escala mundial onde se testarão as soluções para a nossa sobrevivência.”³⁰⁸

O cruzamento de culturas no trabalho teatral contemporâneo, é aquele no qual passam em rajada culturas estrangeiras, discursos estranhos e milhares de

³⁰⁶ Juvet e Vitez assinalaram sobre a dificuldade de se herdar o espírito da tradição no Ocidente. Ele opõe a tradição – procedimentos, truques, manuseados, copiados e recopiados uns sobre outros, resíduos inúteis que o trabalho teatral deveria dar lugar à Tradição, a história do teatro, “à continuidade dos seus exercícios, suas representações, suas obras, seus comediantes”. JUVET, Louis. “Traditions e traditions”, *Témoignages sur le théâtre*, pp.165; citado por PAVIS, Patrice em *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo, Perspectiva, 2008, pp.71.

³⁰⁷ PAVIS, Patrice. Op. Cit., pp.72.

³⁰⁸ Prefácio de Jaco Guinsburg. Em PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo, Perspectiva, 2008, pp.ix-xii.

efeitos artísticos de estranhamento, é um lugar muito incerto, porém nos próximos anos ele poderia firmar-se como o de um teatro de cultura(s), alternando-se assim com o que se denominou Teatro de Arte e substituindo a encenação historicizada dos clássicos³⁰⁹.

O cruzamento é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto hibridação de raças e tradições. Interpenetração de culturas, seja passando uma para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem.

É evidente que o atual panorama ocidental de intersecções, combinações e fusões com estilos asiáticos é muito restrito em comparação com o panorama todo do corrente teatro. Hoje, como ontem, é uma questão de *zonas minoritárias*, posto avançado excepcional e experimental. Nessas zonas minoritárias, encontros entre ocidente e teatros asiáticos são mais numerosos que nas primeiras décadas do séc. XX³¹⁰.

Mesmo com um conhecimento limitado de formas de atuação asiáticas, os diretores das vanguardas teatrais puderam perceber intuitivamente a conexão entre padrões fixos do ator (*kata*, exercício, partitura) e consequências afetivas e kinestésicas que eles poderiam produzir na percepção dos espectadores. Assim o interesse deles e a gratidão em encontrar grandes artistas³¹¹, mas também modelos de caminhos de atuação que eles estavam tentando construindo para seus próprios atores.

³⁰⁹ Op.citada.

³¹⁰ BARBA, Eugenio. "The Ripe Action". Em *Mime Journal*, Pomona College Department of Theatre. Academic Research Library, 2002/2003, pp. 236~251.

³¹¹ Meyerhold e Stanislavski quando viram as performances de Sada Yakko, Hanako ou Mei Lanfang, respectivamente as dançarinas de Buyô, dança clássica japonesa e performer da Ópera Chinesa.

“Rir e pensar se completam, e desde então, rir equivaleria, em seu espírito, a Deus no plano da experiência vivida.”

Georges Bataille.

Referências Bibliográficas

Livros

- ARAKI, Yoshio e SHIGEYAMA, Sennojo. Osaka, Sogensha, 1956.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- ASAI, Susan M. *Nômai Dance Drama*. London, Greenwood Publish Group, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3a.ed. São Paulo, Hucitec, 1993.
- BANU, Georges. *L'acteur qui ne revient pas*. Paris, Aubier, 1986.
- BRANDON, James R. *Noh and Kyogen in the Contemporary World*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.
- BRAZELL, Karen. *Twelve Plays of the Noh and Kyogen Theaters*. New York, Editorial Board, Cornell University, 1988.
- CALLERY, Dymphna. *Through the Body*. New York, Routledge, 2001.
- DRAIN, Richard. *Twentieth Century Theatre*. New York, Routledge, 2001.
- Fujita, Asaya em *Tarokaja Monogatari* (Contos de Tarokaja). Livro sem identificação de publicação.
- FURUKAWA, Hisashi e KOBAYASHI, Seki. *Kyogen Jiten* (Dicionário de Kyogen). Tokyo, 1985.
- _____. *Kyogen-shu. Nihon Koten Zensho* (Coletânea de Kyogen). Tokyo, Asahi Shimbun Publishers, 1974.
- GUINSBURG, Jaco (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- Gladkov, Aleksandr. In *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, Routledge, 2004.
- HODGE, Alison. *Twentieth Century Actor Training*. New York, Routledge, 2006.
- HOSHO, Kurô. *Hôsho-ryu Zukai Shimai Shû (10)* (Coletânea de partituras de shimai do estilo Hôsho, 10 volumes). Tokyo, Wanya Shoten, 1984.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- IZUMI, Motohide. *Kyogen-Traditional and Shakespearean of Izumi School*. Tokyo, Izumi Souke, 1993.
- _____. *Kyogen e no Shotai*. Tokyo, Culture Books, 1991.
- KANZE, Hisao. *Kanze Hisao Chosakushu (2) Kamen no Engi* (Escritos de Hisao Kanze (2) Atuação com a máscara). Tokyo, Heibonsha, 1980.
- KEENE, Donald. *The Blue Eyed Tarokaja*. New York, Columbia University Press, 1996.

- KENNY, Don. *The Kyogen Book - An Anthology of Japanese Classical Comedies*. Tokyo, The Japan Times, 1989.
- _____. *A Guide to Kyogen*. Tokyo, Hinoki Shoten, 1990.
- KOBATAKE, Motoo. *Kyogen no Bigaku* (A Estética do Kyogen). Tokyo, Sogensha, 1986.
- KOBAYASHI, Seki. *Kyogen wo Tanoshimu* (Divertir-se com o kyogen). Tokyo, Heibonsha, 1976.
- KOMPARU, Kunio. *The Noh Theater - Principles and Perspectives*. New York and Tokyo, Weatherhill/Tankosha, 1983.
- KOYAMA, Hiroshi. *Kyogenshu*, 2 vol. Tokyo, Iwanami Shoten, 1960-1961.
- KUWABARA, Takeo. *Japan and Western Civilization*. Tokyo, University of Tokyo Press, 1983.
- LAFLEUR, William R. *The Karma of Words*. Berkeley, University of California Press, 1986.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- MORLEY, Carolyn Anne. *Transformations, Miracles and Mischief*. New York, Editorial Board, Cornell University, 1993.
- NARA, Hiroshi. *Inexorable Modernity*. New York, Lexington Books, 2007.
- NISHINO, Haruo e HISASHI, Hata. *Nô Kyogen Jiten* (Dicionário de Nô Kyogen). Tokyo, Heibonsha, 1990.
- NOMURA, Mansaku. *Tarokaja wo Ikiru* (Viver Tarokaja). Tokyo, Hakusuisha, 1984.
- NOMURA, Manzô (VI). *Nomura Manzô Zenshu* (Obras completas de Nomura Manzô). Tokyo, Gogatsu Shobo, 1982.
- NOMURA, Manzô (VII). *Kyogen - Denshō no Gi to Kokoro* (Kyogen - A Técnica e o Espírito da Transmissão). Tokyo, Heibonsha, 1995.
- ODA, Shokichi. *Warai to Yumoa* (O Riso e o Humor). Tokyo, Tikuma Books, 1980.
- ORTOLANI, Benito. *The Japanese Theatre - From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Netherlands, E.J.Brill, 1990.
- _____. e LEITER, Samuel L. *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, A Casta Publication, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- _____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- _____. *The Intercultural Performance Reader*. London, Routledge, 1996.
- _____. *Tendencias Interculturales y Practica Escenica*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- PRONKO, Leonard C. *Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.

- PROPP, V.I. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ática, 1992.
- SAVARESE, Nicola. *El Teatro mas alla del mar*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1992.
- SCHECHNER, Richard e APPEL, Willa. *By Means of Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca e LEITER, Samuel L. *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden, Brill, 2001.
- SIEFFERT, René. *Nô et Kyogen: Théâtre du Moyen Age* (2 vol.). Paris, Publications Orientalistes de France, 1979.
- TEELE, Rebecca. *Nô/Kyogen Masks and Performance*. Pomona, Mime Journal, 1984.
- TURNER, Victor. *The Ritual Process*. Ithaca, Cornell University Press, 1966.
- UEDA, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Ohio, Western Reserve Press, 1967.
- YOKOMICHI, Mario. *No to Kyogen no Sekai (O mundo do Nô e Kyogen)*. Tokyo, Heibonsha, 1972.
- ZEAMI, Motokiyo. *La Tradición Secreta del Nô*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1999.

Artigos

- AUERBACK, Micah. "Sakon Zaburô (Sakon Zaburô, the Hunter)". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 35~49.
- BARBA, Eugenio. "Eurasian Theatre". In: Drain, Richard (org.), *Twentieth Century Theatre*,
 _____ "The Ripe Action". In *Mime Journal*, Pomona College Department of Theatre Academic Research Library, 2002/2003, pp. 236~251.
- BERBERICH, Junko Sakaba. "The Idea of Rapture as an Approach to Kyôgen". In *Asian Theatre Journal*, Vol. 6, No. 1 (Spring), University of Hawai'i Press, 1989, pp. 31~46
- BHARUCHA, Rustom. "Disorientations in the cultural politics of our times". In PAVIS, Patrice, *The Intercultural performance reader*. New York, Routledge, 1996, pp. 207.
- BRANDON, James. "A New World - Asian Theatre in the West Today". In *TDR*, vol. 33, No. 2 (T122), 1989, pp.25~50.
- CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993.
- DUARTE, Fernando José Carvalhaes. "Sobre Jogos e Júbilos: o percurso de uma

- invocação". In EDSON, Maria de L.(org.). *Arte e Cultura IV: Estudos Interdisciplinares*. São Paulo, Annablume, 2006, pp. 59-92.
- DOI, Yuriko. "Theatre of Yugen's Direction of Kyogen in English and Kyogen Fusion Plays". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 247~261.
- _____. "Shimizu: Traduzindo Shimizu para o Público Ocidental". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no.1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.20~33.
- FICHER-LICHTE, Erika. "The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)". In *The Japanese Theatre & the International Stage*. Leiden, Brill, 2001.
- FOLEY, Kathy. "The Kyogen of Errors" (O *Kyogen* de Erros). In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 284.
- GEROULD, Daniel. "Zeami the Theorist in the Context of World Theatre". In *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, A Casta Publication - Center for Advanced Studies in Theatre Arts, 1998, pp. 11-18.
- GICK, Paulo Warth. "KYOGEN: Uma releitura do Teatro Cômico Tradicional do Japão - O ladrão de melões". Artigo da comunicação realizada no Simpósio de Cultura Japonesa da Fundação Japão, 2004.
- GOTÔ, Yukihiro. "Ana(Hole): A Modern Kyogen Play by Fujita Asaya". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 106-123.
- GROTOWSKI, Jerzy. "Around Theatre: The Orient - The Ocident". In *Asian Theatre Journal*, vol. 6, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1989, pp.1~11.
- HATA, Hisashi. Kyogen no Dôsetsu Tange (1). In *Geinô no Kagaku (Ciência do Espetáculo)*, no. 14. Tokyo, Tokyoto Kokusai Bunkazai Kenkyu-shô Geinôbu, 1982.
- _____. Warai to Fûshi no Sekai (O mundo riso e da sátira). Série de entrevistas. Tokyo, Kita Roppeita Kinen Nogakudô, 1977.
- HODGE, Alison. "Wlodzimierz Staniewski - Gardzienice and the naturalised actor". In *Twentieth Century Actor Training*. New York, Routledge, 2006, pp. 224~244.
- HOFF, Frank. "Kanze Hisao (1925~1978): Making Nô into Contemporary Theatre". In *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, A Casta Publication - Center for Advanced Studies in Theatre Arts, 1998, pp.77-99
- KANAI, Kiyomitsu. "Kyogen Ko (Sobre Kyogen)". In *Nô no kenkyu (Estudo de Nô)*, Tokyo, Heibonsha, 1969, pp.196~200.
- KENNY, Don. "The Face and the Mask". In *Nô/Kyogen Masks and Performance, Mime Journal*, Pomona College Theater, 1984, pp.194~199.
- KOBAYASHI, Seki. "Kyogen in the Postwar Era". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24,

- no.1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.144~177.
- KOMINZ, Laurence. "Authenticity and Accessibility: Two Decades of Translating and Adapting Kyogen Plays for English and Bilingual Student Performances". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.235~246.
- KUZEL, John. "Tradition in Transition: The Shigeyama Chuzaburo Kyogen Family looks to the Future". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.197~210.
- LEACH, Robert. "Meyerhold and biomechanics". In *Twentieth Century Actor Training*. New York, Routledge, 2006, pp.37~54.
- MICHIZO, Toita. "Hyôgen Ishiki wo Ishiki Suru: Hisao no Nô ni Tsuite" (Consciência Expressão consciente - sobre o Nô de Hisao Kanze). In *Kanze Hisao -Shika no Fûshi (Hisao Kanze - A aparência da extrema elegância)*. Tokyo, Heibonsha, 1979.
- SAVAS, Minae Yamamoto. "Okô Sako (Okô and Sako): Wawashii Woman in the Kyôgen Okô and Sako. In *Asian Theatre Journal*, Volume 24, Number 1, Spring 2007, pp. 74-86.
- MORI, Mitsuya. "Intercultural Problems and the Modernization of Theatre in Japan". In *Theatre Research International*, vol.20, no. 2, Cambridge University Press, 1995, pp.149~155.
- _____. "The Structure of Theater: A Japanese View of Theatricality". In *Substance*, vol.31, no.2/3 issue 98/99, University of Wisconsin Press, 2002, pp. 73~93.
- NOMURA, Mannojo e HAGIHARA, Satiko. "Kyogen no Kokoro" (O Espírito do Kyogen). In *Dentô to Gendai (Tradição e Contemporaneidade)*. Tokyo, 1970
- _____. Entrevista com o ator. *Gakugekijin*, no.2. Tokyo, ACT Japan - Association for Collaboration of Theater of Oriental Dramaturgy, 2001.
- _____. Entrevista com o ator. *Tokiza Quarterly*. Tokyo, Tokiza-Seasons of Japanese Culture Association, 1995, pp 4-12.
- NOMURA, Mansaku. "Engeki ni Okeru Koshi" (O Koshi do Teatro). In *Higeki Kigeki (Tragédia e Comédia)*, no. 4, Hayakawa Shobo, 1990.
- OSADA, Sadao. "Japannequins: A New Bilingual Kyogen Based on the Traditional Kyogen Roku Jizô". *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.124~143.
- ÔTOMO, Taishi. "Zeami and Zen". In *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, A Casta Publication - Center for Advanced Studies in Theatre Arts, 1998, pp. 47-51.
- PRONKO, Leonard C. "Oriental Theatre for the West: Problems of Authenticity and

- Communication". In *Educational Theatre Journal*, vol.20:3, Johns Hopkins University Press, 2003, pp.425.
- RAPOSO, Paulo. "O Caso Artaud e a (re) descoberta do Oriente". Comunicação apresentada no Teatro Gil Vicente. Coimbra, julho de 1997.
- SALZ, Jonah. "Trapping the Fox and the Trapper: Maruishi Yasushi's Challenging Debut". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 247~261.
- _____. "Leonard's Bastard Son: The NoHo Theatre Group's First Two Decades". In *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp. 135~153.
- _____. "Why was everyone laughing at me? Roles of passage for the kyogen child". In SINGLETON, John (org.). *Learning in Likely Places*. Cambridge University Press, 98, pp. 85-103.
- SAVARESE, Nicola. "Towards the Eurasian Theatre". In *Mime Journal*, Pomona College Theater, 2002/2003, pp.125~132.
- SAVAS, Minae Yamamoto. "Okoko Sako: Wawashii Woman in the Kyogen Okoko and Sako". In *Asian Theatre Journal*, vol.24, no.1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.74~86.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca. "Outcast Imagery in Zeami's Plays". In *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, A Casta Publication - Center for Advanced Studies in Theatre Arts, 1998, pp.29-39.
- SHIGEYAMA, Sengorô. "The Kyogen actor and his relationship with the mask". In *Mime Journal*, Pomona College Theater, 1984.
- _____, Akira. "Le rire en heritage". In *Le Monde*, 20/03/2004.
- SORGENFREI, Carol Fischer. "Fusion Playwriting as artistic strategy". In *Mime Journal*, Pomona College Theater, 2002/2003, pp.170~177.
- TEELE, Rebecca. "No/Kyogen -Masks and Performance". In *Mime Journal*, Pomona College Theater, 1984.
- _____. "Women in Nô Today". In
- THOMSON, Peter. "Brecht and actor training". In *Twentieth Century Actor Training*. New York, Routledge, 2006, pp.98~112.
- TILLIS, Steve. "East, West and World Theatre". *Asian Theatre Journal*, vol. 24, no. 1, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, pp.71-87.
- VITEZ, Antoine. "The Duty to Translate". In PAVIS, Patrice, *The Intercultural Performance Reader*. London, Routledge, 1996.
- WATSON, Ian. "Training with Eugenio Barba". In *Twentieth Century Actor Training*. New York, Routledge, 2006, pp.209~223.

WOLFORD, Lisa. "Grotowski's vision of the actor". In *Twentieth Century Actor Training*. New York, Routledge, 2006, pp.191~208.

www.itaucultural.org.br

www.dharmanet.com.br/zen

Espectáculos assistidos

- *Awasegaki* - Caquis híbridos
- *Boshibari* - Atados ao bastão
- *Futaridaimyo* - Os dois daimyos
- *Hanago* - Hanago
- *Hlgashi wa higashi* - Leste é leste
- *Hikoichi Banashi* - A história de Hikoichi
- *Kamabara* - A foice e o harakiri
- *Kirokuda* - As seis cargas
- *Kubihiki* - O puxa pescoços
- *Onda* -
- *Soshiarai* -
- *Suehirogari* - O leque de guarda-chuva
- *Tsurigitsune* - A raposa içada
- *Utsuozaru* - O macaco e a aljava
- *Nô kara mita Kyogen* - O *Kyogen* visto do *Nô*
- *Tarokaja no hibi* - Os dias de *Tarokaja*
- *Waraino honshitsu* - A essência do riso