UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Flavio dos Reis Caputo

Semente-Estrutura-Composição:
Os três caminhos de Zeami para a criação de uma
peça *nō*

Versão Corrigida

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Flavio dos Reis Caputo

Semente-Estrutura-Composição:
Os três caminhos de Zeami para a criação de uma
peça *nō*

Versão Corrigida

São Paulo
2016

Flavio dos Reis Caputo

flav.terr@yahoo.com

Semente-Estrutura-Composição:
Os três caminhos de Zeami para a criação de uma
peça *nō*

Dissertação apresentada à área de Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

Orientadora: Prof. Dr. Madalena N. H. Cordaro

São Paulo
2016

Nome: CAPUTO, Flavio dos Reis

Título: Semente-Estrutura-Composição: Os três caminhos de Zeami para a criação de uma peça *nō*.

Dissertação apresentada à área de Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida entre 2014 e 2016.

Aos professores, funcionários e alunos.

RESUMO

Nō é uma arte cênica japonesa em que representação, dança e música misturam-se em apresentações estilizadas onde poucos elementos são trabalhados para o aprofundamento de uma unidade imagética. Apesar de encontrarmos seus primeiros registros em documentos da era Heian (794-1185), a complexificação de todos os seus aspectos ocorreu na era Muromachi (1334-1573), com os esforços de Zeami (1363-1443) e de seu pai, Kan'ami (1333-1384). Além de desenvolver a atuação e a orquestração, ambos fizeram avanços significativos na composição de peças. Felizmente, o maior artista de *nō*, Zeami, nos deixou muitos escritos críticos em que detalha todas as pesquisas empreendidas durante sua vida. A partir de um desses tratados e trechos de outros dois, este trabalho buscará analisar o método, estabelecido por Zeami, pelo qual a criação dramatúrgica divide-se em três frentes: *shu*, *saku* e *sho*, “semente”, “estrutura” e “composição”, respectivamente. *Shu* é o meio pelo qual se trabalha com a fonte que dá origem à peça e que será inevitavelmente revista pela linguagem do *nō*; *saku* é a estruturação musical que possibilita o desvendamento da semente; e *sho* é a junção de palavras e sons que transmitem essa revelação. Com o apoio de estudiosos e poetas recentes, procuraremos identificar os princípios que regem esses três caminhos e os modos pelos quais eles se unem para a formação de um todo orgânico, onde *yūgen*, a beleza contrária à imitação da realidade externa, nasce da distribuição de qualidades vivificadas por uma abordagem maleável do tempo chamada *jo-ha-kyū*. No primeiro capítulo, veremos como divisões e subdivisões das matérias-primas musicais do *nō*, ritmos e melodias, interagem para a estruturação da peça; no segundo, como a fonte e demais citações são rediagramadas para a realização gradual do material original; e no terceiro, como palavras são organizadas em aglomerados de sons e imagens para a estabelecimento de camadas significantes.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Clássica Japonesa, Poesia, Teatro *Nō*, Zeami Motokiyo, Artes Cênicas, Teoria Teatral.

ABSTRACT

Nō is a Japanese performing art in which representation, dance and music blend into stylized presentations where few elements are handled to create and give depth to an imagistic unit. Although we find its first records in documents from the Heian period (794-1185), the increase of its complexity occurred only in the Muromachi period (1334-1573), through the efforts of Zeami (1363-1443) and his father, Kan'ami (1333-1384). In addition to the development of performance and orchestration, both made significant advances in the composition of plays. Fortunately, the greatest *nō* artist, Zeami, left us many critical writings in which he detailed all the researches undertaken during his lifetime. Based on one of these treatises and on excerpts of two others, this study will analyse the method, established by Zeami, in which the creation of plays is divided into three areas: *shu*, *saku* and *sho*, “seed”, “structure” and “composition”, respectively. *Shu* is the means by which the artist works with the source that gives rise to the play and that will inevitably be revised by the *nō* language; *saku* is the musical structuring that enables the seed to be unveiled; and *sho* is the combination of words and sounds that convey this revelation. Supported by recent scholars and poets, we will try to identify the principles governing these three paths and the ways by which they unite to form an organic totality, where *yūgen*, a beauty opposed to the imitation of external reality, is born out of the distribution of qualities vivified by a flexible approach of time, called *jo-ha-kyū*. In the first chapter, we will see how divisions and subdivisions of the musical primal resources of *nō*, rhythm and melody, interact to structure a play; in the second, how source and citations are reshaped to progressively recreate the original material; and third, how words are arranged in clusters of sounds and images to establish layers of meanings.

KEY-WORDS: Classical Japanese Literature, Poetry, *Nō* Theatre, Zeami Motokiyo, Performing Arts, Theatrical Theory.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 - Estrutura.....	25
1.1 <i>Ma</i> 間.....	26
1.2 <i>Jo-Ha-Kyū</i> 序破急.....	29
1.3 Materiais.....	37
1.4 Ritmo no <i>Nō</i> 能.....	39
1.5 <i>Shōdan</i> 小段.....	44
1.6 Construção.....	51
Capítulo 2 - Semente.....	62
Capítulo 3 - Composição.....	93
Conclusão.....	125
Glossário.....	130
Referências Bibliográficas.....	140

NOTAS PRELIMINARES

- As palavras japonesas serão transcritas pelo sistema de grafia Hepburn.
- Os nomes próprios japoneses serão citados respeitando o costume japonês, ou seja, o sobrenome antes do nome.

能

INTRODUÇÃO

O *nō* 能 é o teatro-dança-música tradicional japonês de mais longa prática. Se excluirmos a história de elementos nativos diversos que possam ter-lhe influenciado, encontraremos os primeiros registros dessa arte cênica no começo da era Heian 平安時代 (794-1185). Para um percurso anterior, teríamos que migrar a pesquisa à China e aos reinos que ocuparam as atuais Coreias.

A palavra *nō* 能 pode ser lida como “realização” (TYLER, 1992, p. 1), mas seu sentido é o de uma arte corporal ou o de uma encenação em particular. Seu uso teve início apenas no fim do século XV, e permaneceu até o XIX como parte da expressão *sarugaku no nō* 猿楽の能, “representação da arte de macacos”. Já *sarugaku* 猿楽, sozinho, foi o segundo nome dado a essa atuação que teve na era Muromachi 室町時代 (1334-1573) o seu salto qualitativo definitivo.

Tudo começou como *sangaku* 散楽, denominação traduzida por Sakae Giroux (1991, p. 4) como “divertimentos variados”, e explicado por Benito Ortolani (1990, p. 57) como a reunião de entretenimentos populares não considerados “oficiais” ou “ritualísticos” pela corte. Não que o *sangaku* 散楽 fosse ignorado pela aristocracia: ele apenas ocupava uma posição secundário em relação ao *bugaku* 舞楽, a “arte da dança” altamente estilizada importada da dinastia Tang 唐 (618-907).

Havia, a princípio, quatro tipos de números que juntos compreendiam o *sangaku* 散楽 (ORTOLANI, 1990, p. 56). Primeiro, provas de habilidade, como acrobacias, corridas e lutas. Segundo, shows de magia, ilusionismo, imitação de ritos xamânicos e variantes. Terceiro, apresentações de danças e músicas, juntas ou separadas, rurais ou urbanas. Quarto, comédias, pantomimas, farsas e cenas dramáticas precárias.

Em certo momento, a popularidade desta quarte parte sobrepujou os ápices acrobáticos e mágicos da forma importada. O *monomane* 物真似, “mímica”, era de maior interesse aos japoneses da época e considerado um dom nativo, de modo que, como arte do povo, o *sangaku* 散楽 passou a ser apresentado em pequenos santuários e templos, e, como arte aristocrática, passou a ser representado após o *kagura* 神楽, a dança xintoísta de incorporação. Este roubo de cena por parte da mímica foi o responsável pela adoção do nome *sarugaku* 猿楽, “arte de macacos”, que descrevia

perfeitamente a nova aptidão dessa arte.

Lendo Ortolani, temos a impressão de que a história do *nō* 能, principalmente dessa sua forma primitiva, foi pautada, desde sua origem, pelos constantes declínios e ascensões do *monomane* 物真似. Depois da primeira especialização descrita acima, o *sarugaku* 猿楽 naturalmente teve um período de valorização que, porém, não se manteve por muito tempo. As transformações políticas e sociais da era Kamakura 鎌倉時代 (1185-1333), resultantes da quebra da hegemonia aristocrática pela classe guerreira, jogaram os praticantes dessa arte à incerteza. Para evitar trabalhos forçados e impostos, ou simplesmente para comer, os artistas de *sarugaku* 猿楽, segundo Ortolani (1990, p. 59), vestiram o “figurino” de monges e tornaram-se *habituée* de festivais, e gradualmente passaram a basear suas encenações em crenças populares e lendas locais. Com isso, a paródia de costumes acabou perdendo espaço para uma representação habitada por espíritos e deuses, e um teatro de máscaras começou a tomar forma.

Na mesma época, esta arte encontrava uma saudável rivalidade com o *dengaku* 田楽, um ritual de plantio de arroz que com o tempo desenvolvera-se em uma encenação completa e profissional. Ambos, *sarugaku* 猿楽 e *dengaku* 田楽, apresentavam-se em festivais organizados por templos e santuários, e, em uma disputa por atenção, o último acabou por assimilar as pantomimas do primeiro, e este começou a mover seu foco ao canto, à dança, e a uma gesticulação estilizada característica do que se chama *yūgen* 幽玄.

A busca por um balanço entre o *monomane* 物真似, “mímica”, e este tipo de representação novo ao *sarugaku* 猿楽, o *yūgen* 幽玄, um termo de difícil tradução mas geralmente definido como uma beleza descolada da realidade exterior¹, foi uma

¹ *Yūgen* 幽玄 será abordado em diferentes etapas deste trabalho. Por hora, citamos Haroldo de Campos (1929-2003), que reuniu em uma nota as opiniões de vários autores (CAMPOS, 2005, p. 25): “Siefert traduz o conceito *yūgen*, fundamental na estética de Zeami, por ‘charme sutil’, frisando que, em *Hagoromo* [‘O Manto de Plumas’], essa qualidade ‘atinge alturas inigualáveis’. Sakae M. Giroux elucida: ‘os dois ideogramas que compõem essa palavra significam, respectivamente, *mistério* e *obscuridade*’ (*lato sensu*, ‘o que é profundo e sutil’). Na ‘General Introduction’ à tradução do Comitê, o termo é dado como equivalente de ‘elegância’, sendo definido como ‘uma forma de beleza característica da Corte, enobrecida, refinada’. Yasunari Takahashi, num estudo literário de cunho semiótico, opina: ‘Etimologicamente, poderia significar algo sombrio e obscuro, mas o que o termo realmente implica é a beleza crepuscular, antes do que o terror e o desespero da extrema escuridão. Esse crepúsculo seria, para Zeami, uma metáfora da mente atenta no seu mais profundo grau’.”

das realizações do primeiro dos dois artistas responsáveis pela criação do que hoje chamamos de *nō* 能: Kan'ami² 観阿弥 (1333-1384). Outros já haviam tentado o mesmo, mas nenhum obtivera uma síntese tão efetiva. Originalmente chamado Kanze Kiyotsugu, Kan'ami 観阿弥 não mostrou aos seus contemporâneos ser apenas um ator com amplos recursos de representação, capaz de agradar o público de qualquer camada social, mas também um ótimo dramaturgo, com composições de um nível poético nunca antes visto, e um homem atento e disposto a envolver-se com o melhor da arte de seu tempo.

Na verdade, a maior contribuição de Kan'ami 観阿弥 ao *sarugaku* 猿楽, ainda mais importante do que essa primeira síntese de *monomane* 物真似 e *yūgen* 幽玄, foi a assimilação da dança *kusemai* 曲舞, “dança sinuosa”, ao seu trabalho. Pouco se sabe sobre esta arte cênica que, infelizmente, desapareceu na idade média. Presume-se que tenha sido um derivado do *shirabyōshi* 白拍子, “ritmo branco”, uma mistura de dança e canto considerada por alguns antigos como, simplesmente, “uma visão de doer” (ORTOLANI, 1990, p. 75).

Talvez o *kusemai* 曲舞 também envolvesse dançarinas vestidas de homem (sua origem se deu no período conturbado da era Kamakura 鎌倉), que giravam com os olhos para o alto, dançavam com um leque e cantavam acompanhadas apenas por tambores. Não podemos afirmar ao certo. De qualquer forma, apesar do sucesso tardio do *kusemai* 曲舞, com muitas das artistas chegando até a casar com guerreiros ou aristocratas, elas sempre foram excluídas da sociedade.

Na época em que Kan'ami introduziu o *kusemai* no *nō* em formação, tais danças e músicas tinham uma reputação, aos olhos dos cortesãos conservadores, similar a do jazz durante as primeiras décadas do século XX. Também podemos dizer que o *kusemai*, assim como jazz, acabou tornando-se popular, apesar da oposição superciliosa e das críticas baixas. (ORTOLANI, 1990, p. 75)

Nada mais representativo da recepção que se dá a uma arte nova, repetida em todos os lugares e tempos, do que a recusa do Imperador Gokomatsu 後小松天

² Nota-se que os nomes dos artistas de *nō*, assim como os de pintores, monges e escultores, quase sempre terminam com o sufixo *-ami*. Kan'ami, Zeami e On'ami são títulos dados a artistas especialmente habilidosos. Todos eles foram chamados por diversos nomes durante suas vidas.

皇 (1392-1412) em assistir a outra apresentação de *kusemai* 曲舞 por considerá-la representativa de uma época de desordem (ORTOLANI, 1990, p. 75). Por outro lado, nada mais típico da natureza de um artista do que fazer justamente desta qualidade desprezada a contribuição fundamental ao seu trabalho.

Kan'ami 観阿弥 aprendeu *kusemai* 曲舞, segundo Zeami (GIROUX, 1991, p. 18), com Otozuru 乙鶴, uma artista da escola Hyakuman 百万 de Nara 奈良. A música e o canto de *sarugaku* 猿楽 eram então baseados apenas no *ko-uta* 小歌, “pequena canção”, cujo interesse centrava-se unicamente na melodia. Mas o *kusemai* 曲舞, como as críticas acima sugerem, tinha um ritmo completamente excêntrico, os versos pareciam não caber no compasso e, como consequência, modulações muito estranhas eram feitas durante a emissão do poema.

No início, o *kusemai* 曲舞 era apresentado por Kan'ami 観阿弥 como uma cena independente, voltada à animação de um banquete. Com o tempo ele o introduziu como a dança que uma personagem dançarina realizava no meio de uma peça. E, por fim, o *kusemai* 曲舞 foi totalmente assimilado, conferindo não só um premeditado contraponto ao canto melódico original do *sarugaku* 猿楽, como também novos parâmetros e possibilidades em sua organização rítmica geral.

Por volta de 1374, a fama de Kan'ami 観阿弥 era tão grande, que o xogun Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408) foi assistir sua apresentação durante as cerimônias no santuário de Imagumano 今熊野, em Quioto. Sabendo de tal público, Kan'ami 観阿弥 rompeu a tradição da peça *Okina* 翁, “O Ancião”, essencialmente ritualística, e entrou no palco antes do mais velho da trupe. Yoshimitsu 義満 não só reconheceu imediatamente a habilidade de Kan'ami 観阿弥, como apaixonou-se por seu filho e resolveu patrocinar sua arte.

A partir deste instante, o pequeno Fujiwaka 藤若, futuro Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443), de apenas doze anos, passou a frequentar a corte e a causar um grande escândalo para a época. Uma relação homo-afetiva não era o problema, e pedofilia deve ser descartada pois Yoshimitsu 義満 também era novo, tinha dezesseis anos. Todo o drama de tal intimidade era que, independente da fama de seu pai,

Zeami 世阿弥 pertencia à classe mais baixa da sociedade, e cortesãos de repente viram-se obrigados a agradá-lo para conseguir favores do xogum.

Mas a mesquinha não foi unânime, e Zeami 世阿弥 logo encontrou um ambiente estimulante a suas capacidades. O fato de ter pertencido a uma camada social baixa não quer dizer que ele ignorava as artes da corte, mas que sua “adoção” por aristocratas simpáticos lhe permitiu aprofundar seus conhecimentos de poesia *tanka* 短歌, filosofia chinesa e música. A corte era repleta de eruditos e Zeami 世阿弥 adquiriu estabilidade financeira. A facilidade com que ele desbravava a cultura cortesã e sua vitalidade, provinda da reunião de avanços artísticos populares exercida durante anos por seu pai, o tornaram o favorito das mentes mais brilhantes ao redor do xogum. Nijō Yoshimoto 二条良基 (1320-1388), poeta da corte e importante teórico e praticante de *renga* 連歌, “poesia encadeada”, nos deixou a seguinte confissão nessa carta que traduzimos do inglês de Stephen Hare (1986, p. 17-18):

Se Fujiwaka tiver tempo, traga-o de novo. O dia foi maravilhoso e eu esqueci do meu coração. Um garoto assim é raro - veja seus *renga* e o que faz no *kemari*³, sem falar da sua própria arte! Um charme e um porte desses! Não sei de onde um tal garoto possa ter vindo.

No *Genji Monogatari*⁴, a dama Murasaki é descrita como ‘adorável com suas sobranceiras enevoadas, por fazer’, e este garoto também é encantador. Comparo-o a uma profusão de flores de cerejeira ou ameixeira na neblina de uma manhã de primavera; é assim que ele cativa, com esse desabrochar de aparências.

Ao louvar seu *waka* e seu *renga*, estou falando de sua forma peculiar de expressão e de sua atenção à beleza do *yūgen*. Quando ele dança, os movimentos de seus braços e o balançar de suas mangas são, na verdade, mais graciosos do que um salgueiro curvando-se com a brisa amena do segundo mês, mais bonitos do que as flores das sete plantas de outono molhadas com o orvalho do crepúsculo... Não me surpreendo que o xogum sintasse levado por esse garoto.

Dizem que o mais difícil é encontrar oportunidade, e topor com ela é realmente um milagre, apesar de todos os contratempos.

‘Se um excelente cavalo não encontra o treinador Bo Lo, ele não é capaz nem de alinhar seus cascos. Foram necessárias três gerações para a joia Bian-he ser reconhecida pelo seu valor.’ Se uma pessoa não acha alguém capaz de apreciar seus talentos, sua verdadeira forma permanece escondida. Não considero trivial a oportunidade que nos apareceu.

Por favor, faça com que o garoto volte aqui. Apesar de mim mesmo, sinto como se um coração ainda restasse neste meu corpo fossilizado de velho.

Depois de ler estas anotações, jogue-as no fogo imediatamente.

3 Kemari 蹴鞠 é um jogo de bola.

4 *Genji Monogatari* 源氏物語, “Narrativas de Genji”, escrito por Murasaki Shikibu (c. 970)

E o confidente falhou nesta última missão. Mas isso não importa, como viríamos a saber através dos escritos de Zeami 世阿弥, ele próprio tinha plena consciência de que o deslumbre exercido pelo seu charme de garoto não duraria muito, e de que o melhor seria optar por um constante esforço voltado ao aperfeiçoamento do *sarugaku* 猿楽.

Zeami 世阿弥 envolveu-se com todas as artes aristocráticas de seu tempo, assim como Kan'ami 観阿弥 fizera com as populares, e adaptou ao *sarugaku* 猿楽 tudo o que lhe interessava. A peculiaridade obtida desses esforços foi, em grande parte, um resultado dessa mistura de registros artísticos herdados e aprendidos, não exatamente separados mas diversos em seus procedimentos. Zeami 世阿弥 fez avanços notáveis na orquestração, roubando ideias do *gagaku* 雅楽, a música da corte, e reforçou e desenvolveu ao máximo a preferência pelo *yūgen* 幽玄 recebida de seu pai, criando assim uma relação profunda entre a dança e o canto. Além disso, ele expandiu enormemente a rede textual que forma uma peça, acrescentou sutilezas antes desconhecidas aos poemas, elaborou novas composições que tornaram-se paradigmáticas e reescreveu dentro dos limites desta forma complexificada quase todas que a precederam.

Não é um exagero dizer que Zeami 世阿弥 revisou todo o *sarugaku* 猿楽 durante sua vida. O que conhecemos hoje como *nō* 能 é uma invenção quase que totalmente sua. Esta realização, no entanto, não se deu imediatamente e como que por uma aptidão inata. Seu aperfeiçoamento do *sarugaku* 猿楽 ocorreu aos poucos, e com altos e baixos. Se o xogum Yoshimitsu 義満 dava preferência a Zeami 世阿弥 e sua companhia, o seu filho, Yoshimochi 義持 (1386-1428), voltou seus olhos ao *dengaku* 田楽, embora ainda mantendo o *sarugaku* 猿楽 em alta estima.

Acredita-se que a partir desta transformação Zeami 世阿弥 tenha começado a escrever uma série de tratados voltados à transmissão de conhecimentos dentro de seu círculo familiar. Eram complementares aos ensinamentos orais e percorriam todos os tópicos relevantes ao desenvolvimento do artista. Nota-se nesses escritos como Zeami 世阿弥 começou com as ideias certas, que, porém, apresentavam firmeza prin-

principalmente em tópicos já estabilizados pela sua experiência ou a de seu pai. Com o tempo, ele passou a inquietar-se ainda mais e a desenvolver os pontos especialmente promissores. O aumento progressivo da clareza de suas ideias acompanha referências cada vez mais complexas a uma pesquisa prático-teórica constante. De certo modo, a arte e o comentário acompanharam o mesmo desejo por estilização.

O que não era uma virtude para o filho de Yoshimochi 義持, Yoshinori 義則 (1394-1441). Este novo xogum preferia a atuação do sobrinho de Zeami 世阿弥, On'ami 音阿弥, calcada na mímica e com demônios no papel de destaque. Zeami 世阿弥 acabou se recusando a transmitir a On'ami 音阿弥 (1398-1467) seus conhecimentos e preferiu entregá-los aos cuidados de seu genro, Konparu Zenchiku 金春禅竹 (1405-1468), o único que considerava capaz de manter viva a tradição. Por esta razão, Yoshinori 義則 exilou Zeami 世阿弥 na ilha de Sado 佐渡. Muito se diz sobre a excentricidade deste ato, mas acreditamos que a recusa de um artista em compartilhar seus conhecimentos só pode ser comparada, nos dias de hoje, aos cuidados cercando um segredo industrial.

Acredita-se que Zeami 世阿弥 tenha sido perdoado pelo xogum, e que tenha passado os últimos anos de sua vida sob a proteção de Zenchiku 禅竹. Morreu com oitenta e um anos, no oitavo dia do oitavo mês de 1443. Vinte e cinco anos depois, em 1468, o poeta Shinkei 神経 escreveu as seguintes palavras em seu *Hitorigoto*, “Falando Consigo Mesmo”: “E no *sarugaku* existiu um homem chamado Zeami, excepcional e inigualável em todo o mundo; nos deixou todo tipo de peças *nō*.” (HARE, 1986, p. 41) Mais do que um obituário do artista, este comentário expressava a tragédia que caía sobre Quioto devido à guerra civil Ōnin 応仁の乱, então em seu segundo ano e que um dia chegaria a quase obliterar a cidade. O *sarugaku* 猿楽 acompanhou a tendência nacional, e, com a exceção das famílias que secretamente transmitiam seus escritos, Zeami 世阿弥 foi esquecido. Segundo Stephen Hare, (1986, p. 41):

Na próspera era Momoyama (1573-1603), o *nō* voltou a encontrar generosos patrocinadores, mas a memória de Zeami era tão tênue, que um manual de *nō* para o crescente número de amadores poderia ser escrito com amplas citações do *Fūshikaden* [o primeiro e mais famoso tratado de Zeami] e nenhuma menção ao seu autor.

E assim continuou por muito tempo, mesmo com a oficialização do *nō* 能 como arte dos samurais durante a era Edo 江戸時代 (1603-1868). No fim do século XIX, com as profundas transformações da era Meiji 明治時代 (1868-1912) desencadeadas pela abertura do Japão ao ocidente, o *nō* 能 novamente entrou em declínio. Samurais caíam na desgraça e todos os seus tesouros eram vendidos por quase nada. Alguns artistas, como Umewaka Minoru 梅若実 (1828-1909), se mobilizaram e colocaram todos as suas forças na luta pela sobrevivência do *nō* 能. E tiveram sucesso, ao mesmo tempo em que ocidentais interessavam-se cada vez mais pela arte tradicional japonesa. Dentre estes, o mais importante para nós é Ernest Fenollosa (1853-1908), professor, colecionador, e pesquisador de arte oriental e de sua relação com a do ocidente.

Fenollosa, envolvido com o *nō* 能 em sua fase mais recente de restauração, foi o escritor das anotações que o poeta americano Ezra Pound (1885-1972) organizaria sob o título “The Classic Noh-Theatre of Japan”, em 1917. Apesar das possíveis críticas a este livro, não é possível deixar de perceber nas informações coletadas um *nō* à beira de grandes revelações: quase tudo está quase certo. Sobre o salto que ocorreu na era Muromachi 室町時代, por exemplo, Fenollosa (FENOLLOSA, POUND, 1917, p. 68) escreve:

Os monges zen-budistas levaram a Quioto a trupe de *dengaku* de Nara⁵, e organizaram uma apresentação ao xogum. O ator chefe desta companhia de Nara, Kwan, assumiu o papel principal e expandiu enormemente o escopo musical da atuação. Durante a vida de seu filho e seu neto, Zei e On, centenas de novas peças foram compostas. A questão que permanece é se os textos foram criados por estes três homens, Kwan, Zei e On, ou pelos monges zen-budistas. A vida dos três são ainda mais obscuras das que a de Shakespeare. Não existem registros de seus trabalhos. Temos apenas páginas soltas de cadernos da época relatando a empolgação generalizada com suas apresentações irregulares.

A questão de Fenollosa começaria a ser respondida no ano de sua morte, e seis antes da publicação de suas notas, um tempo curto demais, no começo do século XX, para que a notícia fosse assimilada pelo seu revisor.

5 A trupe de Kan'ami 観阿弥 pertencia à tradição do *sarugaku* 猿楽 de Yamato 大和, região em que Nara 奈良 se encontra. As representações desta região eram especialmente miméticas em sua origem.

Em 1908, Yoshida Tōgo apresentou *Sarugaku Dangi* ao público, e no ano seguinte ele conseguiu acesso a mais quinze textos, todos publicados como *Zeami Jūrokubushū*, “Dezesseis obras de Zeami”. Em 1945, Kawase Kazuma aumentou a coleção com a publicação de mais sete textos, embora apenas cinco viriam a ser reconhecidos. Correções e acréscimos aos textos de Zeami continuaram até 1963 - por coincidência, seu aniversário de seiscentos anos. (HARE, 1986, p. 41)

Com a descoberta dos tratados escritos por Zeami 世阿弥, o *nō* 能 saiu, de certo modo, da sombra rígida e imemorial do “tradicional”, e começou a ganhar criadores, conflitos, fases de pesquisa ou de resistência, tendências e áreas de interesse, descritos resumidamente ao longo desta introdução. Zeami 世阿弥 foi definitivamente firmado como a figura central desta arte, e seus escritos, talvez os registros de investigações cênicas mais antigos do mundo, passaram a dominar todas as pesquisas de *nō* 能 da segunda metade do século XX e começo do XXI.

A atenção dada pelos estudiosos a estes textos busca, geralmente, a decifração dos princípios que deram origem, ou que a cada ocasião fazem renascer, a encenação peculiar do *nō* 能. Nela, o que exatamente chamamos de teatro é, se não resumido, estilizado de tal forma a nos parecer abstrato, e por vezes confundimos mímicas com passos de dança. As próprias personagens são reduzidas ao mínimo, e temos, primeiro, um ator-dançarino, vestindo uma máscara realista e brocados abstratos, que move-se rara e vagarosamente sobre um palco coberto ligado ao camarim por uma passarela. Este é o *shite* シテ, “o-que-faz”, o “agente”, a personagem principal. Sua aparição é quase sempre instigada por um ator sem máscara e trajando roupas simples: o *waki* ワキ, “o-ao-lado”, a personagem “secundária”, ou a projeção do público sobre o palco. Pois a função do *waki* ワキ é, sobretudo, dar motivos para que algo como um enredo seja desviado para um mergulho em imagens que possam desvendar a natureza do *shite* シテ. Ação e conflito são coisas consideradas naturais no teatro tradicional ocidental, mas que no *nō* 能 são, no máximo, partes do que parece ser sua única preocupação: por que este *shite* シテ? Essas duas figuras que dão movimento à peça são acompanhadas pelo *jiutai* 地謡, o “coro fundamental”, composto por cerca de oito pessoas e que, no entanto, não possui identidade fixa. Por último,

o fundo do espaço cênico é ocupado por uma orquestra menor que a de câmara, com tocadores de *fue* 笛, “flauta”, *kotsuzumi* 小鼓, “tambor pequeno” de ombro, *ōtsuzumi* 大鼓, “tambor grande” de quadril, e *taiko* 太鼓, “tambor grande” de baquetas. Sua função é colorir as palavras do *shite* シテ, do *waki* ワキ e do *jiutai* 地謡, mas através de uma música estranha, quebrada, de melodia aparentemente desafinada e ritmos como que subsidiários às interjeições vocais dos percussionistas, aos *kakegoe* 掛声, “vozes suspensas”.

Outra peculiaridade do *nō* 能 que o distancia de nossos padrões teatrais é o fato dele ser todo cantado. Uma peça é uma mistura sutil de passagens em verso e em prosa entoadas dentro de um sistema rítmico e melódico complexo. Distinguem-se, em termos atuais, três tipos de segmentos vocais no *nō* 能: o *kotoba* 言葉, “palavras” ou “fala”, de ritmo e métrica livres (por isso considerado em prosa), mas realizado dentro de figuras melódicas recursivas que “parodiam” o discurso cotidiano; o *sashigoe* 指声, “voz indicativa”, de métrica geralmente flutuante, ritmo livre e cantado sem melodia ou com saltos tonais evidentes; por último, o *utai* 謡, o “canto”, propriamente dito, com ou sem métrica ou melodia porém sempre atrelado a medidas rítmicas semelhantes ao compasso ocidental.

E é justamente essa tripartição da poesia oralizada em uma encenação que nos atraiu ao *nō* 能, mais ou menos quatro anos atrás. Imaginávamos um paralelo entre a estrutura justapositiva do ideograma, os cortes imagéticos da poesia japonesa, e a organização musical de uma peça. Tradução sempre foi parte de nossas especulações, mas a pesquisa acabou nos levando por um caminho em que nossas táticas iniciais mostravam-se cada vez mais introdutórias de um trabalho que demandaria algo como um poeta-músico-dançarino-pintor, plenamente possível porém ignorante de regras ou soluções universais. Optamos, então, por coletar o máximo de informações disponíveis, em português e em inglês, sobre o modo como esses longos poemas chamados “peças” foram criados, e como as categorias rítmicas e melódicas que fundamentam os tipos de canto são pensadas.

A fonte principal de nossa pesquisa não poderia deixar de ser o próprio Zeami

世阿弥. Como dito, a atuação domina seus escritos, mas há neles algumas palavras a respeito da criação do texto que será cantado sobre o palco. Em seu primeiro tratado, o *Fūshikaden* 風姿花伝, “Da Transmissão da Flor da Interpretação”, Zeami 世阿弥 dedica toda a sexta seção à poesia (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 43-52). Nela encontramos informações preciosas mas um pouco imprecisas sobre a criação, ao mesmo tempo um pouco embaralhadas e, talvez por isso mesmo, de grande amplitude.

Outra obra fundamental é uma das últimas, o *Zeshi Rokujū Igo Sarugaku Dangi* 世子六十以後猿楽談義, “Considerações sobre o *Sarugaku* com Zeshi⁶ após seu Sexagésimo Aniversário”, da qual três seções nos são relevantes. Como o título mostra, este não é um tratado escrito exatamente por Zeami 世阿弥, mas por seu filho, Motoyoshi 元能, que registrou em 1430 diversas observações feitas por seu pai durante nove anos de conversas sobre *sarugaku* 猿楽. Este é o único tratado disponível em português, detalhadamente traduzido e anotado por Sakae Giroux, e que nos apresenta, na parte que nos cabe (GIROUX, 1991, p. 210-222), algo como um esclarecimento e uma organização de ideias já mencionadas pelo *Fūshikaden* 風姿花伝 e nossa última fonte.

O *Sandō* 三道, “Os Três Caminhos” (RIMER; YAMAZAKI, 1986, p. 148-162), também chamado *Nōsakusho* 能作書, “O Livro da Composição de *Nō*”, escrito entre os dois trabalhos mencionados acima, é o tratado mais importante para nossa pesquisa. Seu tema é somente a criação de uma peça, e um método é apresentado. Segundo Zeami 世阿弥, todo o processo deve ser dividido em três frentes: *shu* 種 (“semente”), *saku* 作 (“construção” ou “estrutura”), e *sho* 書 (“escrita” ou “composição”). *Shu* 種 é o material artístico, como poemas e narrativas, que dá origem ao trabalho e será inevitavelmente reelaborado pelos outros caminhos. *Saku* 作 envolve o planejamento de uma estrutura, fundamentada por princípios próprios da linguagem do *nō* 能, através da qual a semente virá a ser gradualmente desvendada durante a apresentação. *Sho* 書, por fim, é a organização de palavras e sons que possam transmitir os aspectos da semente a serem abordados. Embora estas três fases sejam estabelecidas no *Sandō* 三道, a maior parte deste tratado é dedicada à estruturação de uma

6 Zeshi era como os discípulos de Zeami referiam-se ao seu mestre.

peça, vista, principalmente, sob a perspectiva do *rōtai* 老体, “modo do ancião”, uma das figuras arquetípicas que, junto do *nyotai* 女体, “modo feminino”, e do *guntai* 軍隊, “modo do guerreiro”, servem de ponto de partida para a representação de qualquer personagem. Isso ocorre pois o *rōtai* 老体 exige, pelo decoro da figura idosa e pelo tema sagrado que muitas vezes lhe acompanha, uma estrutura ortodoxa, ideal para a transmissão de algumas constantes.

A partir dessas três fontes, nossa pesquisa tomou a seguinte forma. Primeiro faremos uma exposição da estrutura do *nō* 能. Segundo, explicaremos e exemplificaremos o modo pelo qual o artista lida com o material original, além de esclarecer a técnica de citações que faz de uma peça um hipertexto da tradição literária e poética que a antecedeu. Terceiro, passaremos por algumas observações de Zeami 世阿弥 acerca da composição, ou seja, do modo pelo qual palavras e sons unem-se. Fizemos uma inversão da ordem apontada por Zeami 世阿弥 pois a quantidade surpreendente de detalhes e sua terminologia confusa fazem de *saku* 作 um requisito para a compreensão dos outros capítulos.

Nosso objeto de estudo, a composição de uma peça *nō* 能, é, sem dúvida, de uma complexidade impossível de ser abarcada por um único texto ou autor. Nunca pretendemos exaurir todas as faces desse tema, mas conectar as diversas indicações dadas por Zeami 世阿弥 através de informações imprescindíveis de estudiosos e artistas como Stephen Hare (1952-), Komparu Kunio (1926-), Tamba Akira (1932-), Ernest Fenollosa, Haroldo de Campos, Ezra Pound, Sakae Giroux (1945-) e outros. Como resultado, acreditamos ter colocado a maleabilidade dos materiais de criação, como durações, ritmos, tonalidades e fonemas, e o todo orgânico provindo das justaposições e sobreposições calculadas desses diversos elementos.

Ainda possuímos um conhecimento rudimentar do japonês, e nossa leitura de originais se dá vagarosamente e com a ajuda de dicionários. Por este motivo, quase todas as traduções presentes neste trabalho foram feitas do inglês, com uma ocasional consulta em partes especialmente duvidosas. Pedimos a compreensão do leitor e alertamos que, mesmo em trechos onde exemplifica-se uma qualidade que supos-

tamente possa prescindir de trabalhos formais por parte do tradutor, a beleza e a real complexidade do poema em japonês nunca realizou-se, verdadeiramente, no texto em português.

CAPÍTULO 1

作

ESTRUTURA

1.1 MA 間

Ma 間 é um monossílabo japonês que se alarga sobremodo em suas definições. No livro “Ma: Entre-espço da Arte e da Comunicação no Japão”, Michiko Okano (2012, p. 32) traduz a seguinte entrada do *Kōjien*, um dos mais completos dicionários da língua japonesa:

- 1) Intervalo entre duas coisas:
 1. intervalo espacial;
 2. intervalo temporal;
 3. tempo destinado a uma determinada função.
- 2) Uma certa unidade de medida:
 1. espaço linear entre dois pilares;
 2. unidade de medida (área) de *tatami*.
- 3) Um recinto dentro de uma casa, separado por biombos ou portas de correr *fusuma*:
 1. sala;
 2. medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573)
 3. unidade para contar número de recintos.
- 4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
- 5) Um tempo de silêncio dentro da fala.
- 6) Um tempo apropriado, um bom ou mau *timing* para um certo fenômeno.
- 7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
- 8) Ancoradouro de navio.

E com nosso pequeno bote finalmente ancorado, uma página à frente, para ressaltar a incompatibilidade de uma abordagem exclusivamente conceitual a este termo, tem-se, de Nishiyama Matsunosuke (*apud* OKANO, 2012, p. 33):

Em relação às artes em geral, é interessante notar que, apesar de o pensamento acerca do *Ma* estar presente em textos famosos de arte da jardinagem *Sakuteiki*, da caligrafia *Jubokushō* ou do *ikebana Kin'ōkōden* ou na obra *Fūshikaden* de Zeami, ele não tinha essa nomenclatura e sequer a preocupação de nomeá-lo.

Este não-dito “plurissignificante” (OKANO, 2012, p. 33) começou a ser empregado no Japão do século XII, e sua difusão veio a ocorrer entre os séculos XVI e XVII, com o impulso que os samurais deram para o refinamento das artes populares. *Ma* 間 foi introduzido no ocidente a partir de 1978 com exposição *Ma, Espace-Temps du Japon*, organizada pelo arquiteto Isozaki Arata (1931-) em Paris e que buscava mostrar um Japão longe de exotismos. Desde então, essa palavra chave vem causando

curiosidade em artistas e pesquisadores ocidentais, além de sua revisão e valorização por parte de japoneses.

No que cabe ao *nō*, tudo o que *ma* 間 significa sempre esteve presente nos pensamentos de Zeami, como nota Nishiyama, mas nunca sob este único verbete. Tira-se que o mais próximo de sua enunciação foi uma possível referência ao contra-tempo flexível e manipulável da unidade rítmica do *nō*, o intervalo que no *Kōjien* está quase vizinho ao significado que explicitamente menciona a era *Muromachi* 室町時代 (1334-1573), época em que Zeami esteve vivo. Porém, nosso interesse pelo *ma* 間, apesar de uma possível incongruência no passo a passo histórico, deve-se a Komparu Kunio, arquiteto e músico de *nō*, que, através de relações entre ideias do *ikebana* 生花 e da caligrafia, estabelece certo fundo conceitual importantíssimo para a compreensão do *jo-ha-kyū* 序破急, o tradicional princípio organizacional que fundamenta o *nō*. Algo provavelmente ficará pendente durante esta pequena escalada conceitual, mas os grampos serão fixados no decorrer do capítulo.

Há uma preferência pela assimetria na arte clássica japonesa. Em tudo que ela assimilou da China, onde, por exemplo, o paralelismo mais se desenvolveu na poesia, sempre foi introduzido um elemento desestabilizador, ímpar, para dar-lhe movimento e quebrar a monotonia.

O desenvolvimento final deste elemento de desordem [ímpar] resultou em composições de espaços não-axiais. Quando vemos um castelo com três torres, o eixo de nossa visão não é controlado. Pelo contrário, nossos olhos movem-se constantemente, os três elementos mantêm um balanço sutil enquanto vemos uma bela composição de espaços abertos, *ma*, de todos os ângulos. Assim, o centro da *forma* nunca é o centro do *espaço*. Isto chama-se equilíbrio dinâmico. (KOMPARU, 1983, p. 22, grifo do autor)

O menor número ímpar disponível para uma composição justapositiva é o 3, que no *ikebana* 生花 possui uma função basicamente vertical e triangular, expressa pelo nome do arranjo fundamental *ten-chi-jin* 天地人, “céu-terra-homem”. Se no *ikebana* 生花 há, a princípio, três pontos moduláveis para a composição, na caligrafia há também três maneiras de se configurar o espaço através da relação entre figura e fundo: *shin-gyō-sō* 真行草. *Shin* 真 refere-se à escrita padrão, de traços distintivos,

gyō 行 à semicursiva, e sō 草, fluida, à cursiva. Literalmente, pode-se traduzir estas formas, segundo Kunio Komparu (1983, p. 24), por “verdadeiro, móvel e graminiforme”, ou interpretando-as, por “formal, semiformal e informal”.

Mas o conceito *shin-gyō-sō* não descreve um processo de abreviação, meramente. Ele é mais largamente aplicado por formalizar em três estágios um método para a materialização de uma configuração criada com um número ímpar de elementos, e de acordo com o princípio céu-terra-homem. Se céu-terra-homem é o estágio *shin* de composição [com segmentação distinguível do espaço], então o processo de abreviação dos elementos, de alteração da forma, ou de transformação da natureza da criação passa através do estágio *gyō* para culminar em *sō*. *Shin-gyō-sō* é, em outras palavras, um princípio de transformação progressiva, que leva à maturação ou à realização. (KOMPARU, 1983, p. 24)

Figura 1. *Ten-chi-jin*, “heaven-earth-man”, “céu-terra-homem” (KOMPARU, 1983, p. 23)

Figura 2. *Shin-gyō-sō*, “formal-semiformal-informal” (KOMPARU, 1983, p.24)

Komparu faz, deste modo, com que a forma de organização dos elementos projete-se no espaço que os envolve, assim como no próprio processo artístico. Na composição em *shin* 真 a figura é a parte expressiva da imagem, em oposição ao fundo. Ela também é facilmente identificável na música, especialmente em obras em

que a função do silêncio é ressaltar os sons. A composição em *gyō* 行 pode ser exemplificada pelo vaso de Rubin, onde a figura ainda destaca-se do fundo, embora a indecisão entre figura e fundo leve a um aparente nivelamento. Em *sō* 草, por fim, a parte expressiva é estilizada em um processo de abreviação que transforma a figura no alicerce do espaço vazio significante, epicentro de relações.

Este espaço vazio é o *ma* 間. Segundo o ideograma: “luz através do portão”, ou então o “intervalo”, espacial, temporal ou ambos. A descrição do ideograma é importante, já que vazio é constantemente confundido com “nada”. “[...] *ma* 間 não é usado para expressar uma vaga abstração, ele indica tempo negativo e espaço negativo, com suas

Figura 3. Vaso de Rubin (KOMPARU, 1983, p. 70)

respectivas funções.” (KOMPARU, 1983, p. 72) Este é o sentido da frase de Zeami (*apud* KOMPARU, 1983, p. 73): “*Senu tokoro ga omoshiroki*” (せぬところが面白き), “interesse-me pelo inatuado”, ou então as de Shinkei 神経 (1406-1464) e Sen no Rikyū 千利休 (1522-1591) (*apud* KOMPARU, 1983, p. 74): “Em *renga* 連歌, ponha sua mente no que não é dito”, “O que chamam de cerimônia do chá não é nada mais do que ferver a água, coar o chá, e bebê-lo”. E entre estas ações, como que sacralizadas pela eliminação do supérfluo, há um espaço altamente concentrado de onde nasce a “elegância”, uma das palavras no campo semântico de onde geralmente se traduz o termo *yūgen* 幽玄, que, aliás, ilustra o *ma* 間 na própria configuração de seus *kanji*. O elemento principal de *gen* 玄, “preto”, “oculto” ou mistério”, se insere entre os vãos da “montanha”, *yama* 山, formando *yū* 幽, “sutil”, “vago” ou “indistinguível”.

1.2 JO-HA-KYŪ 序破急

A tricotomia mais importante do *nō* chama-se *jo-ha-kyū* 序破急. Apesar de também ter sido adotado na poesia *renga* 連歌, há consenso de que o termo foi tirado diretamente do *gagaku* 雅楽, a música da corte que constitui o *bugaku* 舞楽, a “arte da

dança”. Quanto à sua aplicação original, Tamba Akira (1981, p. 215) cita H. Tanabe:

A estrutura ideal do *bugaku* engloba três partes: *jo-ha-kyū*. *Jo* é a música tocada enquanto os dançarinos entram e tomam seus lugares no palco, o que é seguido por saudações ritualísticas. O ritmo desta parte não é baseado em marcações medidas em pequenas unidades, mas sim em largos intervalos acentuados pela batida do tambor *taiko*. No *ha* a dança começa a desenvolver-se, a princípio lentamente, então acelerando ao progredir. *Ha* implica uma violação gradual do ritmo. *Kyū* designa uma dança ágil no final.

Mas no *nō*, mais do que títulos de movimentos musicais, *jo* 序, *ha* 破 e *kyū* 急 tornaram-se um princípio organizacional, subseqüentemente adotado pelas mais diversas artes japonesas. Para melhor traduzi-lo, primeiro descreveremos os *kanji* que o formam já que eles próprios apresentam restrições e soluções a serem futuramente confirmadas pela exposição dos pontos de vista de Komparu Kunio, e do próprio Zeami.

Jo 序 originalmente referia-se às “Salas Leste e Oeste das casas chinesas, nas quais a instrução tradicional era dada, e onde as negociações ocorriam” (WIEGER, 1965, p. 95). Do propósito solene destas salas e do fato de estarem conectadas como apêndices a um edifício central derivaram os significados também utilizados na língua japonesa: “uma série” ou “o prefácio de um livro no qual os assuntos são mencionados na ordem”. Também vale notar que na poesia japonesa clássica há uma técnica chamada *jokotoba* 序詞, ou “palavra-prefácio”, muito similar ao *makurakotoba* 枕詞, “palavra-travesseiro”⁷, porém sem conteúdo e/ou forma fixas. Segundo Haruo Shirane (2005, p. 365), “o *jokotoba* 序詞 é uma expressão usualmente ligada ao corpo principal pela repetição ou pela similaridade sonora, e geralmente funciona como uma metáfora ou uma descrição do corpo principal do poema”.

Ha 破 é um ideograma tão explícito em sua composição que nenhum dos dicionários chineses consultados se esforçam em descrevê-lo. O elemento da esquerda representa um pedaço de rocha desprendido de um precipício, significando “pedra bruta”, “cascalho”, ou “seixo” (WIEGER, 1965, p. 129), e o da direita representa, também segundo Wieger (1965, p. 121), a pele sendo esfolada por uma faca, embora seja

⁷ A palavra onde os olhos descansam, de certo modo. Pode ser comparada a uma palavra-montagem ou a um epíteto. Possui forma fixa, cinco sílabas, e tem origem sagrada.

possível identificar uma representação de dedos deslizando sobre a pele da mão. Em japonês, o *kanji* de *ha* 破 é usado, por exemplo, para se escrever o verbo *yaburu* 破る, que significa “quebrar”, “rasgar”, “dilacerar”, “danificar”, “machucar”, “despedaçar”, “violar”, “infringir”, ou “derrotar”. (BRINKLEY; NANJO; IWASAKI, 1896, p. 1602)

Kyū 急 representa “a mão do coração alcançando o homem” (WIEGER, 1965, p. 63), indicando, deste modo, sensações como “pressa”, “fervor”, “ódio” e “impaciência”. Morrison (1865, p. 563) expande a definição ainda mais:

O ponto em que circunstâncias opostas encontram-se e chocam-se violentamente; urgente; em progresso; impelido pelas circunstâncias; drenado de recursos; a sensação mental excitada sob pressão; impelido; precipitado; sem saber o que fazer; apressado; ansioso; envergonhado; limitado; sob circunstâncias difíceis e perturbadoras; cheio de vontade.

Na língua japonesa *kyū* 急 possui significados semelhantes. O “Un Anabridged Japanese Dictionary” (BRINKLEY; NANJO; IWASAKI, 1896, p. 850) dá “emergência”, “risco”, “dificuldade”, “pressa”, “urgência” e “iminência” entre possíveis correspondências.

Jo-ha-kyū 序破急 é geralmente traduzido com ao menos um dos familiares termos da tríade “introdução, desenvolvimento e conclusão”⁸, incompatíveis com as definições dadas acima. Antes de qualquer coisa, notamos que o *jokotoba* 序詞, consequência técnica do *jo* 序 na poesia, prefacia formalmente, e por analogia, um certo corpo textual, ao passo que uma “introdução” é geral ou exclusivamente conteudística. O significado central de *jo* 序, “prefácio”, realmente o aproxima de “introdução”, por isso a necessidade de uma distinção clara que o separe de certo automatismo engendrando “desenvolvimento” e “conclusão”. A chave para isto parece estar nas raízes arquitetônicas e formais do *kanji* levando à ideia da criação de um espaço para um devido fim, o que sugere relações mais amplas do que a correspondência entre a ordem das páginas e a enumeração de assuntos. Ao considerarmos o *kanji* de *ha* 破, que por ser segundo é sempre “prefaciado”, inevitavelmente fugimos de “desenvolvimento” pois

8 Sakae Giroux (1991, p. 108) traduz *jo-ha-kyū* 序破急 por “abertura-desenvolvimento-final”, Rimer e Yamazaki (1984, p. 264-266) por “introduction-breaking-rapid”, Kenneth Yasuda (1989, p. 573) por “introduction-development-climax”, e assim por diante. Todos explicam suas escolhas, assim evitando qualquer confusão. Buscamos, no entanto, uma tradução mais auto-explicativa.

esta palavra assemelha-se a uma “quebra” somente em seu significado mais literal e estrito, de “tirar o que envolve”, fora este sentido pouco aplicado os dois termos são totalmente divergentes. O mesmo se dá entre *kyū* 急 e “conclusão”, as definições de Wieger e Morrison mostram que o primeiro não pressupõe uma resolução, pelo contrário, todos os seus significados expressam situações de conflito e impulsividade.

Com essas restrições em mente, voltamos a Kunio Komparu (1983, p. 1983, p. 25). É ele quem melhor define *jo-ha-kyū* 序破急 para além do mero esfatiamento de uma duração, assim enfatizando as qualidades que cada um dos estágios desta progressão assumiu no *nō*.

Jo significa ‘começo’, como em ‘começo-meio-fim’. Refere-se à posição e é, portanto, um elemento espacial. *Ha* significa ‘quebra’ ou ‘ruína’. Sugere a destruição de um estado e é, portanto, um elemento de desordem. *Kyū* significa rápido, como em *kankyū* (‘andamento’) ou em “lento-médio-rápido”. Refere-se à velocidade e é, portanto, um elemento temporal.

“*Jo* significa ‘começo’ ou ‘preparação’, *ha* significa ‘quebra’, e *kyū* significa ‘rápido’ ou ‘urgente’.” (KOMPARU, 1983, p. 24) *Jo-ha-kyū* 序破急 não é entendido como uma sequência de fragmentos de uma única abstração, mas como a união do espaço e do tempo através de um agente, o “desastre humano”. Sugiro “abertura-quebra-urgência” como tradução, “abertura” dando um sentido mais claro de posicionamento no espaço do que “começo” ou “preparação”.

Desta forma temos, primeiro, a abertura de um campo, logo acidentado e levando a uma rapidez terceira. As implicações rítmicas do *jo-ha-kyū* 序破急 serão melhor entendidas quando tratarmos da música do *nō*, mas é essencial antecipar, tendo em vista o modo de progressão desta tricotomia, que o tempo musical não é regido por um esquema fixo de proporções. Isto baseia-se “na hipótese de que *jo-ha-kyū* 序破急 é o ritmo natural da vida humana, que todo pensamento e modulação verbal não procedem em passos regulares, mas com o tempo, digamos, inclinado.” (KOMPARU, 1983, p. 29) O tempo acelera, e o ritmo é gradualmente deformado.

Jo-ha-kyū no ritmo do *nō* é, em outras palavras, a aplicação da teoria de que como o ser humano sempre vive em um estado de desequilibrada

harmonia, nossa consciência estética do ritmo também existe dentro de uma construção desarmônica.” (KOMPARU, 1983, p. 29)

O diagrama abaixo busca representar esta característica do *jo-ha-kyū* 序破急. As marcações espaçadas duram até uma leve fratura que desestabiliza a solenidade primeira. Esta irregularidade acelera progressivamente, levando ao surgimento inevitável de uma cadência.

Figura 4. Diagrama da progressão *jo-ha-kyū*, "abertura-quebra-urgência".

Além do paralelo com o *shin-gyō-sō* 真行草, como tira-do de Komparu, e seu processo de estilização criador de um intervalo significativo, há um outro aspecto do *jo-ha-kyū* 序破急 que possui grande semelhança com o próprio ato caligráfico. Durante o desenvolvimento da caligrafia, segundo Ishikawa Kyuyoh (2011, p. 144), foram identificados o instante em que o pincel toca o papel, o instante em que o pincel se arrasta so-

Figura 5. Momentos do traço. Segundo a tradução inglesa do livro de Ishikawa, temos *head-body-tail*, "cabeça-corpo-rabo", dentro de *head-body-tail*. O mesmo tipo de "fractalização" ocorre com o princípio organizacional do *nō*, o *jo-ha-kyū* 序破急.

bre o papel, e o instante em que o pincel perde o contato com o papel. Reconhecidas cada uma destas etapas, cada uma delas foi subsequentemente tripartida, de modo que o que podemos chamar, neste caso, de o começo, o movimento e o fim da pincelada, vieram a ter cada qual seu começo, movimento e fim, por sua vez também tripartidos, e assim infinitamente. A “fractalização” tornou o traço cada vez mais livre de possibilidades e irregular, esta a qualidade estética mais apreciada entre os calígrafos.

Como mencionado, depois de escapar do *gagaku* 雅楽, o *jo-ha-kyū* 序破急 tornou-se no *nō* um princípio organizacional. Os instantes do traço governam a caligrafia assim como o *jo-ha-kyū* 序破急 governa todos os fluxos de tempo e mudanças espaciais no *nō*. Ele está presente tanto em um passo do dançarino quanto em uma melodia. Há um *jo-ha-kyū* 序破急 em um programa, em uma peça, em um ato, em uma seção, em uma canção, em um trecho, em um verso, em uma palavra, em uma sílaba, em um som. O *nō* pode ser descrito como um conjunto de sobreposições de *jo-ha-kyū* 序破急 justapostos, e é por este prisma que sua estrutura deve ser encarada.

É necessário saber que em tudo há um *jo*, *ha* e *kyū*. Encontram-se, mesmo na grafia de uma palavra, um *jo*, um *ha* e um *kyū*. Quando se responde a alguém com um breve *o*, não existe nem *jo*, nem *ha*, nem *kyū*. O momento antes de emitir o som é o *jo*, aquele onde se diz *yo*, o *ha* e onde se termina de falar, o *kyū*. Sem *jo*, *ha*, e *kyū*, não se pode ser compreendido.” (GIROUX, 1991, p. 201)⁹

Para terminar esta seção, exemplificaremos o *jo-ha-kyū* 序破急 também através de sua influência na organização de um programa de peças, o nível mais geral de sua aplicação no *nō*. Seguiremos as recomendações de Zeami escritas no *Kakyō* 花鏡, “O Espelho da Flor”, e a elas acrescentaremos algumas características que recor-

9 Modificamos esta citação de Sakae Giroux substituindo sua tradução de *jo-ha-kyū* 序破急, “abertura-desenvolvimento-final”, pelos termos em japonês, algo que optamos fazer inclusive com nossa própria escolha. Esta diferença entre *o* e *yo* mencionada por Zeami é semelhante ao que ocorre no Brasil quando tentamos chamar alguém na rua: não gritamos “ô”, mas sim “ôou”. Note, além disso, a aparição do *jo-ha-kyū* 序破急 na seguinte observação de Michiko Okano (2012, p. 145) quanto ao *ma* 間 na parte instrumental do *nō*: “Um bom exemplo dessa ocorrência [do *ma* 間 como pausa] é a música refinada produzida pelas batidas de tambor do teatro Nô, em que as mãos dos músicos se movimentam em perfeita coordenação com a sua respiração: eles expiram acompanhados do som Yah ou Hoh ou Ha-a-a-a-ah e, logo em seguida, congelam a respiração. Nesse momento, o som da batida do tambor ecoa no silêncio e some gradativamente, deixando um vestígio sonoro. [...] o tempo fica suspenso no ar, persistindo o eco do movimento anterior a essa pausa até o seu completo desaparecimento.”

rerão com diferentes ênfases no resto deste capítulo.

O programa tradicional é constituído por cinco tipo de peças, na seguinte ordem. 1 - Um *wakinō* 脇能, de caráter divino, traduzido literalmente por “*nō* ao lado” ou “secundário” pois era originalmente apresentado após o *nō* estritamente ritualístico chamado *Okina* 翁, “O Ancião”, hoje encenado apenas em datas especiais. 2 - Um *shuramono* 修羅物, peça de guerreiro geralmente morto em batalha e consequentemente levado ao reino dos *shura* 修羅, espécies de demônios regendo um inferno bélico budista onde espíritos sofredores lutam eternamente. 3 - Um *kazuramono* 鬘物, *nō* feminino, traduzido literalmente por “peça de peruca” devido à parte do figurino usado pelo ator. 4 - Um *monoguruimono* 物狂い物, uma peça muitas vezes “de loucura”, embora diversos temas não enquadrados nas outras categorias possam entrar aqui. 5 - Um *kirinō* 切能, “*nō* de corte” ou “final”, cujo *shite* シテ geralmente assume forma demoníaca no segundo ato.

Este roteiro, considerado por alguns uma grande peça em cinco atos, foi formalizado na era Edo 江戸時代 (1603-1868), porém, segundo Komparu (1983, p. 32), Zeami já mencionava em seus escritos a sequência deus-homem-mulher-louco-demônio, ou, pelo menos, o número cinco.

Para Zeami, a primeira peça do programa, em *jo* 序, deve ser fundamentada nas duas artes do *nō*, o canto e a dança. Mais especificamente, “devem ter fontes simples, ser construídas sem qualquer complexidade de detalhes, ser de natureza congratulatória e ter um enredo fácil de ser seguido.” (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 83) Devido aos temas rígidos, baseados em materiais sagrados e planejados com uma apresentação decorosa em vista, os *wakinō* 脇能 podem ser considerados as peças de estrutura mais ortodoxa, como nota Stephen Hare (1986, p. 108). A simplicidade desta categoria decorre principalmente de uma progressão lenta e sem sobressaltos do *jo-ha-kyū* 序破急.

Para a segunda peça do programa continua-se no estágio *jo* 序, ao contrário do que a temática guerreira poderia sugerir. É evidente a repulsa de Zeami por peças declaradamente violentas, a sua busca por equilíbrio expressa pela diretriz de atuação:

“força física, coração estilhaçado.” (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. liv) Deste modo, temos uma vontade de conflito tornada cênica dentro da mesma contenção das peças divinas.

Suas fontes são bem específicas, e elas [as peças] são emocionalmente fortes, apesar de cheias de dignidade em suas concepções. Embora divirjam artisticamente do *wakinō*, elas não são tão complexas, e não requerem um esforço exagerado de atuação. (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 84)

“Enquanto as peças em *jo* estão centradas na simplicidade e na diretividade de apresentação, peças na categoria *ha* enfatizam a complexidade de expressão.” (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 84) Estes são os *nō* em que o *yūgen* 幽玄 atinge seu ápice, levando todos os elementos cênicos a serem modulados de maneira mais sutil, em uma sensibilização da linguagem. “O termo *ha* requer a quebra da atmosfera do *jo*, e é uma arte que traz complexidade e grande habilidade artística à apresentação.” (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 84) De fato, as peças femininas são as mais representativas e apreciadas do repertório, nelas podem ser encontradas as variações estruturais mais complexas, a linguagem mais sugestiva, com amplo uso de técnicas poéticas, e o tratamento mais original e livre da fonte.

Kyū, por outro lado, estende a arte do *ha* de modo a representar o último estágio do processo. Assim, *kyū* traz movimentos fortes, passos rápidos de dança e gestos impetuosos e bruscos, tudo para encantar os olhos do espectador. Agitação caracteriza o último estágio do *nō*.” (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 84)

A quebra ocasionada pelas peças femininas é irreversível, cresce através das de loucura, também em *ha* 破, culminando numa ênfase em movimentos que sincronizam e reforçam definitivamente todos os elementos do *nō* em um único ímpeto.

Em um programa de peças guiado pelo *jo-ha-kyū* 序破急, a simplicidade esfacela-se em impulso. Ressaltamos, no entanto, que esta divisão não faz com que uma peça seja homogeneizada pela categoria à qual pertence. Sempre permanece um jogo de ênfases derivado da concepção fonte da peça, levando à modulação de cada nível estrutural. Além disso, é por este princípio organizacional estar presente

em todos os elementos e níveis do *nō*, que Zeami escreve ser possível e um dever do dançarino moldar sua apresentação com as qualidades requeridas pelas circunstâncias mais variadas.

1.3 MATERIAIS

Tendo consciência do modo de atuação do *jo-ha-kyū* 序破急 no *nō*, já podemos colocar como objetivo o ponto de partida recomendado por Zeami para a criação de uma estrutura para a peça, mas antes de descrevermos a organização faz-se necessária a apresentação dos elementos a serem manipulados e das ideias com as quais eles se relacionam. Esta seção foca no que podem ser denominados os materiais de construção, tomando emprestado de Kunio Komparu um prelúdio necessário para a compreensão do que Zeami chama, especificamente, de *saku* 作, a “estrutura” ou “construção” de uma peça. A próxima irá desviar-se por algumas observações relativas aos tipos de manipulações rítmicas do *nō*, que conseqüentemente nos conduzirão a uma exposição dos *shōdan* 小段, “pequenas seções”, unidades estruturais um pouco acima das mais fundamentais. É principalmente a partir dos *shōdan* 小段 vocais que um compositor pode planejar e moldar o tempo de uma apresentação, mas como suas caracterizações dependem de um grande número de detalhes técnicos, a sua inserção no capítulo deverá fazer-se por etapas.

“*Nō* é um corpo de estrutura dinâmica construído sistematicamente.” (KOMPARU, 1983, p. 273) Há um sistema total, a peça, que ao mesmo tempo serve de base à, e é resultado da combinação de subsistemas.

Para construir algo dentro de um sistema de unidades, primeiro reúne-se os materiais em unidades; então o construtor se utiliza de fórmulas para combinar livremente as unidades, se aproveitando de suas *permutabilidades*, em conjuntos de dimensões cada vez maiores, até chegar à totalidade. (KOMPARU, 1983, p. 273, grifo nosso)

Sem entrarmos na cenografia e demais elementos exclusivamente espaciais, para Komparu (1983, p. 282) as primeiras unidades de construção, resultantes do

arranjo de matérias-primas como sílabas e sons, são: *ku* 句, "versos", unidades poéticas tendendo a doze sílabas; *te* 手, "batidas", unidades rítmicas dos tambores; *shōfu* 小譜, "pequena música", unidades melódicas tocadas pela flauta; e *kata* 形, "forma", unidades coreográficas.

Ku 句, *te* 手, *shōfu* 小譜 e *kata* 形 são então progressivamente organizados em células (aglomerados melódicos, rítmicos ou gestuais), e estas em *shōdan* 小段, segmentos caracterizados por certa gama de possibilidades no arranjo de certas células. “Cada peça *nō* é composta destes segmentos, ou *shōdan* 小段, que são tipos de falas, cantos e passagens instrumentais apresentadas com certos tipos de movimentos e danças.” (KOMPARU, 1983, p. 283). E os *shōdan* 小段 são, por fim, ordenados segundo a progressão *jo-ha-kyū* 序破急 adequada à peça.

Para tornar mais clara esta escala de unidades que leva ao programa de cinco peças, segue abaixo uma lista adaptada de uma tabela encontrada no livro de Komparu (1983, p. 282).

1- Materiais: sílabas, sons, movimentos, etc.

2- Unidades básicas: agrupamentos de materiais básicos, unidades como um verso (*ku* 句), uma figura rítmica (*te* 手), ou melódica (*shōfu* 小譜).

3- Unidade componencial: células vocais ou instrumentais compostas por diversas unidades básicas.

4- Unidade estrutural: *shōdan* 小段 (“pequenas seções”), segmentos compostos por diversas células, às vezes traduzido por “canções”.

5- Unidade de montagem: *dan* 段 (“seções”), geralmente cinco, compostas por diversos *shōdan* 小段.

6- Unidade arquitetural: a peça, cuja categoria (divina, marcial, feminina, miscelânea ou demoníaca) condiz com a fonte e o tratamento dado.

7- Síntese: o programa de cinco peças

Todo o interesse dessa lista está na consciência do movimento entre os níveis de organização, o que possibilita um alto grau de inventividade e a adaptabilidade do *nō* ao lidar com as mais diversas necessidades cênicas requeridas pela fonte. Mais importante ainda, esse jogo de espelhos entre as escalas de justaposição abre o espaço de manobra indispensável para uma arte resultante da interação entre artes. Komparu (1983, p. 302) tem razão quando escreve:

[...] foi mencionado que o *nō*, talvez a forma mais antiga de teatro ainda praticado no mundo, continua vivo até hoje devido a sua modernidade. Sua beleza na apresentação e a universalidade e profundidade de seus temas naturalmente são importantes, mas, como meu estudo de seus sistemas e subsistemas sugere, talvez o seu aspecto mais moderno seja o seu modo de estruturação e montagem.

1.4 RITMO NO *NŌ* 能

É através dos *shōdan* 小段, segmentos musicais pivôs da estruturação de uma peça, que mais claramente se percebe tomando forma as ideias rítmicas e melódicas fundantes desta arte. Livros que tratam da música do *nō*, nas línguas ocidentais que nos são acessíveis, são naturalmente incompletos e conflitantes devido à complexidade do assunto, e pouco podem fazer além de aproximar-se da sistematização posterior à era Muromachi 室町時代 (1334-1573). O próprio termo *shōdan* 小段 é uma invenção moderna, criada, segundo Stephen Hare (1986, p. 3), pelo importante estudioso de *nō* Yokomichi Mario 横道真里雄 (1916-2012). Mas assim como esta palavra apenas reúne em si uma variedade de nomes e simplifica incongruências terminológicas naturais ao estágio de desenvolvimento e à longa prática de uma arte, acreditamos que esta sistematização posterior não seja alheia ao pensamento de Zeami, e sim uma continuação ou esclarecimento. Seguiremos, portanto, sem insistir em marcos cronológicos,

para apenas introduzir este que é um dos elementos mais importantes e menos estudados do *nō*.

Como apontado no quinto item da lista acima, uma peça é geralmente formada por cinco "seções". Se aguçarmos o foco, veremos que estes *dan* 段 são compostos, excluindo aqui as danças, de segmentos vocais e/ou instrumentais formados de células musicais. Estas possuem variações tonais razoavelmente definidas para um músico ocidental contemporâneo, mas completamente instáveis para um clássico. O mesmo pode-se dizer sobre o ritmo, que também depende muito do texto, cantor, andar da apresentação, mas sobretudo de sua "presença". Não foram encontradas informações precisas sobre o processo pelo qual essas migalhas musicais reúnem-se em *shōdan* 小段, Tamba Akira (1981) dedica boa parte de seu livro a elas, porém mantém um tom hipotético ao chegar em suas formas de organização. Daí assumirmos que um *shōdan* 小段 seria constituído por uma gama, ampla mas não livre, de células. Um *shōdan* 小段 poderia ser definido, portanto, como um segmento que possui um esqueleto melódico e/ou rítmico, variável conforme a escolha e a organização das células musicais que o compõe e conforme certos limites gerais, além dos quais se tornaria inidentificável. Dentre os *shōdan* 小段 vocais, por exemplo, um *ageuta* 上歌, "canto no registro alto", é um canto metrificado que deve começar em um tom agudo, terminar no médio e possuir certa extensão, caso começasse no médio, terminasse no grave e fosse mais curto, seria um *sageuta* 下歌, "canto no registro baixo".

Ambos, no entanto, inserem-se na categoria de *shōdan* 小段 vocais chamada *utai* 謡, o "canto". Há outra forma de emissão que se distancia desta por não calcar-se em medidas recursivas e flexíveis, algo como os compassos da música ocidental, e ainda uma terceira, considerada em prosa mas estranhamente *cantabile* para os nossos ouvidos. A primeira variante chama-se *sashigoe* 指声, "voz indicativa", e a segunda *kotoba* 言葉, "palavras" ou "fala". A próxima seção será inteiramente dedicada aos *shōdan* 小段 vocais, utilizados por Zeami na visualização de uma peça, mas antes buscaremos fixar algumas ideias acerca dos tratamentos rítmicos utilizados no *nō*, o que nos ajudará a manter em mente a peça como consequência da variação entre

esse terceto rítmico e melódico.

Tamba Akira, em *The Musical Structure of Nô* (1981, p. 207), faz uma comparação interessante entre as concepções rítmicas tradicionais do ocidente e do oriente. Esta estaria muito mais próxima do sentido original de “ritmo”, a palavra grega derivada de *rein*, “fluir”, tão usada por Heráclito e Demócrito para indicar um modo particular de fluidez ou movimento e especialmente útil na descrição de disposições e configurações. O ordenamento rígido de proporções, que levaria à ideia de “esquema”, teria sido uma invenção platônica.

Como dito, a música do *nô* é feita de justaposições e sobreposições de células musicais caracterizadas por uma sequência de notas de alturas não tão definidas e ritmicamente maleáveis. A aritmética não baliza o *nô*, necessariamente. “Pode-se definir o ritmo no *nô* como *uma organização flutuante da duração*, ou então como *uma configuração flutuante na duração*.” (TAMBA, 1981, p.209, grifos do autor)

Dos três tipos de *shōdan* 小段 vocais, *kotoba* 言葉, *sashigoe* 指声 e *utai* 謡, este é o único pelo qual a duração flutua dentro de unidades calculáveis chamadas *kusari* 鎖, “correntes”¹⁰, medidas similares a compassos de oito tempos e oito contratempos, quando em sua forma mais comum. Porém, mesmo nelas a precisão na progressão das medidas, a homogeneidade do *ma* 間, não é considerada ideal.

A unidade estrutural desta base temporal é dividida, por convenção, em oito frações, cujas respectivas durações não possuem nenhum valor absoluto, mas variam conforme o contexto psicológico, dramático ou coreográfico. Para entender o ritmo no *nô*, é necessário eliminar nossas concepções rítmicas ocidentais nas quais uma colcheia é igual a duas semicolcheias, e pensar em termos de uma temporalidade elástica. (TAMBA, 1981, p. 209)

Ou então, segundo Komparu Kunio (1983, p. 274):

Mas esta unidade temporal não possui duração fixa, um número definido de segundos. Antes, ela é o esqueleto flexível da unidade de oito tempos. Esta é uma quantidade subjetiva de tempo, assim como um ‘momento’ é o tempo de uma piscadela.

10 Mais sobre o *kusari* 鎖 na próxima seção.

Os dois autores estão lidando com uma concepção rítmica inserida dentro do princípio organizacional chamado *jo-ha-kyū* 序破急, "abertura-quebra-urgência", como sugere Tamba (1981, p. 215, grifo nosso) ao recordar-se de uma de suas tantas definições: "Acabamos de definir o ritmo no *nō* como uma estruturação flutuante da duração do movimento, *regulada por um andamento organizado por pulsações irregulares*." É esta flexibilidade, consequência da falta de interesse pela simultaneidade de sons, que torna a música adaptável às outras organizações temporais da encenação.

Figura 6. Ação natural do *jo-ha-kyū* 序破急, "abertura-quebra-urgência", sobre dois *kusari* 鎖, "correntes", as medidas rítmicas geralmente de oito tempos e oito contratempos nas quais sílabas ou sons são distribuídos. Há uma diminuição dos contratempos na horizontal e um aumento de velocidade na vertical, na passagem de um *kusari* 鎖 a outro. (KOMPARU, 1983, p. 190)

Indo um pouco mais além desse compasso ignorante do andamento, e para englobar toda a amplitude da flutuação rítmica de uma peça, Tamba identifica nove graus de ritmicidade no *nō*, do mais livre ao mais controlado, que resultam das convergências ou divergências possíveis entre os instrumentos musicais (voz, flauta e tambores), ou então do nível de aproximação destes a uma marcação temporal ideal. Os limites desses graus se borram, pressupondo-se assim uma progressão também dentro de cada um.

No primeiro grau o ritmo é totalmente livre, definido por um único elemento sonoro sem quaisquer restrições. No segundo, os tocadores de tambor se utilizam de células não-rítmicas e premeditadamente prolongam as interjeições vocais, tão ou

mais importantes do que os toques, para anular qualquer sensação de regularidade. No terceiro grau os tocadores de tambor variam o segundo com raras inserções rítmicas, e daí para frente a convergência fica cada vez mais acentuada, começando pelo quarto grau, ainda flutuante e semi-rítmico, e terminando no nono, onde o *taiko* 太鼓, "tambor grande" de baquetas, é utilizado.¹¹

Kotoba 言葉, o tipo de *shōdan* 小段 considerado em prosa, pertence quase sempre ao primeiro grau, *sashigoe* 指声, situável entre a declamação e o canto, não pode ir muito além do quarto, e o *utai* 謡, o "canto" propriamente dito, que, como vimos, funda-se no *kusari* 鎖, varia entre os graus mais altos da escala.

Tendo estes nove graus em mente e considerando que cada *shōdan* 小段, de qualquer instrumento e não apenas os vocais, possui seu escopo de ritmicidade, Tamba (1981, p. 214) desenha gráficos das variações rítmicas de algumas peças, e os resultados mostram que o *nō* é bem acidentado. Também podemos ver que a "regularidade" rítmica cai nos momentos de maior intensidade cênica. *Hagoromo* 羽衣, "O Manto de Plumas", por exemplo, começa no sexto grau, ondulando cai, reergue-se no flagelo da *tennin* 天人, a "pessoa do céu", novamente volta a um ritmo mais livre e, seguindo a dança celestial, sobe gradativamente à nona "esfera". *Sumidagawa* 隅田川, "O Rio Sumida", por outro lado, possui um final ritmicamente irregular, que também pode ser entendido como contido, já que, segundo Zeami, um *nō* de reencontro entre mãe e filho nunca deve apelar à sentimentalidade, nunca pode banalizar-se escandin-do emoções fáceis.

Funabenkei 船弁慶, "Benkei no Barco", já é uma peça fora da curva. Há uma progressão ascendente no grau de convergência rítmica entre os instrumentos, através de uma medida ideal, que é abruptamente interrompida no quarto *dan* 段, onde do nono grau volta-se ao primeiro, somente para reerguer-se de novo ao nono com mais rapidez. Tamba (1981, p. 213) conclui, a partir disto, que "talvez a razão da popularidade de Nobumitsu [o autor de *Funabenkei* 船弁慶] esteja em sua habilidade na organização rítmica, ao invés de, como é o caso de Zeami, na sutileza ou refinamento

¹¹ É interessante que quanto mais a música tende a ser regulada pelo *kusari* 鎖, mais importante é a presença do som produzido por baquetas. Também nota-se que, ao contrário do *gagaku* 雅楽, em que o *taiko* 太鼓 aparece no *jo* 序, no *nō* ele caracteriza o *kyū* 急.

Figura 7. Gráficos das variações rítmicas de Hagoromo, "O Manto de Plumas", Sumidagawa, "O Rio Sumida" e Funabenkei, "Benkei no Barco". *Shōdan* 小段 na horizontal, graus de ritmicidade na vertical, e os *dan* 段, de 1 a 6, marcados sobre as curvas. (TAMBA, 1981, p. 214)

dos assuntos escolhidos." Esta distinção provavelmente restringe demais a área de ação do segundo, mas corretamente valoriza a qualidade apresentada com grande habilidade pelo primeiro.

1.5 SHŌDAN 小段

A flutuação rítmica colorindo uma peça *nō* pode ser premeditada por um compositor, ou quase imaginada por um leitor, através da justaposição dos *shōdan* 小段. Por serem os de mais vasta bibliografia e os mais fundamentais para a estruturação de uma peça, focaremos aqui apenas nos vocais. As traduções que Tamba Akira (1981, p.134) dá para as categorias *utai* 謡, *sashigoe* 指声 e *kotoba* 言葉, "canções",

“recitações” e “declamações”, têm a vantagem de diferenciar os termos entre si, mesmo que possam causar correspondências equivocadas. Os dois aspectos que melhor caracterizam o *utai* 謡, o *sashigoe* 指声 e o *kotoba* 言葉 são, primeiro, o tratamento rítmico, e, entre os *shōdan* 小段 que caem dentro do *sashigoe* 指声 e o *utai* 謡, as possibilidades melódicas. Tratamento rítmico, remontando sem muita rigidez aos graus apresentados por Tamba, deve ser entendido como o quão exatamente as marcações temporais relacionam-se com as sílabas do texto. Estilo de escrita também influi na divisão em categorias, mas todas podem seguir uma métrica fixa ou não. Doze (sete mais cinco) sílabas é um padrão parcialmente seguido no *nō*, conforme qualquer um disposto ao cálculo pode notar, e imprescindível em apenas uma das subdivisões.

O *kotoba* 言葉, que quer dizer “palavras” ou “fala”, é uma forma estilizada de se entoar um texto geralmente considerado em prosa, embora esta classificação seja duvidosa. Nele não há ritmo ou melodia fixa, “mas apenas um padrão geral de inflexão” (HARE, 1986, p. 3), uma escalada gradual da tonalidade da voz durante a primeira parte de uma unidade, seguida por um salto brusco a um agudo e um pouso lento no grave, rumo ao fim. O *kotoba* 言葉 parece ligar o *nō* diretamente com suas origens mambembes, pois mostra-se quase como uma paródia da entonação da fala, tanto em seu movimento parabólico quanto no *legatto* das sílabas, quebrado apenas ocasionalmente. O tempo de duração e a circunferência deste padrão dependem exclusivamente do tipo de personagem sendo representada. Exemplos de *shōdan* 小段 em *kotoba* 言葉 são *nanori* 名ノリ, “dar o nome”, o canto de apresentação do *waki* ワキ no início da peça, e o *mon-dō* 問答, “pergunta e resposta”, o diálogo de encontro deste com o *shite* シテ.

Sashigoe 指声, “voz indi-

Figura 8. Exemplos da inflexão da voz do pescador (*waki* ワキ) e da dama celestial (*shite* シテ) em um *kotoba* 言葉, “fala”, de *Hagoromo* 羽衣, “O Manto de Plumas”. (HARE, 1986, p. 3)

cativa", é um tipo de *shōdan* 小段 cantado, mas oposto ao *utai* 謡 por ser *hyōshi awazu* 拍子不合, o que "não une o ritmo". Em outras palavras, ele desconhece uma unidade rítmica fixa entre o texto e a música. Ao contrário do *kotoba* 言葉, em que raramente aparecem, no *sashigoe* 指声 os tocadores de tambor quase sempre fazem-se presentes, revelando ainda mais o descompasso ao deliberadamente atrasarem ou anteciparem os toques para rasurar qualquer possível sensação de marcação temporal. O *sashigoe* 指声 ainda divide-se em dois subtipos, o *sashinori* 指ノリ, "ritmo indicativo", sem variação tonal a não ser por uma ou outra apojatura, e o *einori* 詠ノリ, "ritmo recitativo", com saltos melódicos evidentes. Ambos são ainda divididos pelas alturas em que se mantêm ou pelas quais passam, e, assim como o *kotoba* 言葉 e o *utai* 謡, pela sua função na peça. Todo *sashinori* 指ノリ, por ignorar tanto melodia quando ritmo, é usado para trechos literariamente mais complexos, já o *einori* 詠ノリ tende a ser curto e é geralmente utilizado para citações de poemas ou para passagens introdutórias ricas em imagens. Exemplos de *sashinori* 指ノリ são o *shōdan* 小段 chamado *sashi* 指, "indicação", que dispensa explicações, e o *kakeai* 掛合, "diálogo", espécie de conversa cantada. *Einori* 詠ノリ que podemos mencionar são o *issei* 一声, "voz solo", curto, agudo e cantado no começo de um *dan* 段 ou antes de uma dança, e o *jōnoei* 上詠, "leitura aguda", também no registro alto e usado para a recitação de *waka* 和歌.

Figura 9. Exemplos em notação ocidental de *sashinori* 指ノリ, "ritmo indicativo", e *einori* 詠ノリ, "ritmo recitativo", em *Hagoromo* 羽衣, "O Manto de Plumas". (HARE, 1986, p. 4)

O terceiro tipo de *shōdan* 小段 vocal chama-se *utai* 謡, o “canto”, e nele, ao contrário do *sashigoe* 指声, há sim uma relação entre as marcações temporais e as sílabas do texto, ele “une o ritmo”, *hyōshi au* 拍子合, embora nem sempre de forma rígida.

A música do *nō* é a música do *ma* tocada conforme o princípio *jo-ha-kyū*. As razões disto provém de uma consciência estética que tradicionalmente percebe o tempo inclinado, e da ideia paradoxal de que o corpo da música existe no espaço vazio, negativo, gerado pelos sons. (KOMPARU, 1983, p. 168)

No *utai* 謡, o cantor aloca as sílabas de uma unidade textual em medidas rítmicas chamadas *kusari* 鎖, geralmente de oito tempos¹². Nestas, os contratempos, que Komparu conecta à ideia de *ma* 間, são tão ou mais importantes do que os tempos, daí o nome “corrente”: um *kusari* 鎖 começa onde o anterior termina, no contratempo após a oitava marcação. Zeami inclusive escreve que palavras podem ser pronunciadas de maneira inabitual durante o canto, contanto que as unidades textuais fluam adequadamente, sem rompimento da “corrente”, fazendo com que o ritmo possibilite a compreensão.

A forma como os *ma* 間, os “intervalos”, desta medida rítmica são manipulados chama-se *nori* ノリ, que podemos traduzir por “andamento”, “condução”, ou mesmo “levada”, segundo o jargão musical, mas que aqui será referido por “ritmo”, como o faz Komparu (1983, p. 195). Há três tipos básicos de *nori* ノリ utilizados para se adequar uma unidade textual ao *kusari* 鎖. No *ōnori* 大ノリ, “ritmo largo”, há apenas uma sílaba por tempo, e no *chūnori* 中ノリ, “ritmo médio”, uma sílaba é cantada por tempo e contratempo. Ambos apresentam raras síncopes para quebrar a monotonia, e são geralmente utilizadas no *kyū* 急 de uma peça, onde a velocidade e sua consequente regularidade rítmica são mais adequadas. O *shōdan* 小段 em *ōnori* 大ノリ chama-se *noriji* ノリ地, “ritmo fundamental”, e o em *chūnori* 中ノリ, *chūnoriji* 中ノリ地, “ritmo fundamental médio”. Já o *hiranori* 平ノリ, “ritmo regular”, é o mais utilizado e divide-se

¹² Existem *kusari* 鎖 de dois, quatro, seis, sete e nove tempos. Todos são utilizados para quebrar a monotonia e, principalmente, para adequar a música a quebras abruptas e radicais nas unidades textuais. Essas variações são facilmente entendidas a partir da medida de oito tempos, que por isso mantém o foco em nossa exposição.

ainda mais conforme a métrica do texto. Um *tadautai* 唯謡, “canto simples”, é o único caso em que a tendência a versos de doze sílabas é essencial pois elas espalham-se por uma medida de oito tempos e oito contratempos que possibilitam uma gama de pausas, prologamentos e *stacatti* recorrentes ou variáveis pelo trecho. Por outro lado, um *kusemaiutai* 曲舞謡, “canto e dança sinuosa”, introduzido por Kan’ami em sua adaptação da dança *kusemai* 曲舞 ao *nō*, não possui métrica fixa e é assim utilizado para o ápice musical da peça. Se no *tadautai* 唯謡 há maior interesse na melodia, aqui o espectador presta atenção no malabarismo rítmico da junção de contagens silábicas irregulares e marcações relativamente fixas.

1	2	3	4	5	6	7	8	Beat Number
<i>i ... ro ha ni ... ho e to ... chi ri nu ru o .</i>								<i>Hira-nori</i>
<i>i ro ha ni ho e to chi ri nu ru o wa ka yo</i>								<i>Chū-nori</i>
<i>i — ro — ha — ni — ho — e — to</i>								<i>Ō-nori</i>

Figura 10. Exemplos básicos dos três modos pelos quais sílabas são distribuídas em um *kusari* 鎖. No *hira-nori* 平ノリ, “ritmo regular”, doze sílabas espalham-se pelos 8 tempos e 8 contratempos; no *chū-nori* 中ノリ, “ritmo médio”, todos os tempos e contratempos são utilizados; e no *ō-nori* 大ノリ, “ritmo largo”, há apenas uma sílaba por tempo. (KOMPARU, 1983, p. 196)

Assim como o *sashigoe* 指声 divide-se em *sashinori* 指ノリ e em *einori* 詠ノリ conforme a gama de tons empregada, o *utai* 謡 pode ser cantado, pelo menos hoje, de dois modos que, no entanto, não especificam ou são exclusivos de um ou vários *shōdan* 小段 sob suas rubricas. Apesar de *yowagin* 弱吟, “voz suave”, e *tsuyogin* 強吟, “voz forte”, serem denominações posteriores à era Muromachi 室町時代 (1334-1573), é interessante que algo acerca do tratamento melódico dos *utai* 謡 seja apresentado pois ele induz, inevitavelmente, a tipos diversos de qualidades musicais a serem en-

fatizadas.

Tamba Akira deixa claro o quão pouco conhecemos do sistema tonal do *nō* dos séculos XIV e XV. Zeami também chegou a lamentar que poucos de sua época o conheciam. No entanto, Tamba (1981, p. 58) faz a seguinte citação do tratado chamado *Ongyoku Kowadashi Kuden*¹³, “Tradição Oral Concernente ao Canto e a Emissão de Voz”.

Ao cantar, deve-se fazer a distinção entre a voz congratulatória e a voz nostálgica. Ambas provêm do *ryo* e do *ritsu*. *Ryo* é a voz que expressa prazer; é a voz que procede da aspiração. *Ritsu* é a voz nostálgica, procedente da inspiração.

No *gagaku* 雅楽, *ryo* 呂 e *ritsu* 律 corresponderiam, segundo a notação ocidental, aos modos em sol e em ré, respectivamente, mas Tamba acredita que estes termos não eram usados desta forma no *nō*. Zeami parece não ter sido fiel a qualquer termo tirado dessa música da corte. Nas margens do *Kakyō* 花鏡, “O Espelho da Flor”, há algumas anotações feitas por um leitor anônimo e possivelmente medieval, com a seguinte explicação:

Na *História da Antiga Dinastia Han* por Pan Ku, está escrito que quanto à origem da gama de doze tons, um homem [chamado Ling Lun] escalou o monte Kun-lun e, ouvindo as vozes das fênix macho e fêmea, criou os seis tons *ryo* e os seis tons *ritsu*. *Ritsu*, por derivar da voz da fênix macho, representa o princípio do *yang*. *Ryo*, que imita a voz da fênix fêmea, representa o *yin*. *Ritsu* representa o tipo de som que vai do agudo ao grave, e em que o ar é inspirado. *Ryo* representa o som que vai do grave ao agudo, e em que o ar é expirado. A respiração apropriada ao *ritsu* é produzida sob um estado de tensão; *ryo* é produzido em um estado de relaxamento. Ainda, *ritsu* pode ser considerado apropriado a um estado de Não-Existência, *ryo* a um de Existência. Portanto, uma voz tênue, aguda [“vertical”] é apropriada ao *ritsu*, enquanto que uma voz espessa, grave [“horizontal”] é apropriada ao *ryo*. (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 61-62)

Sem podermos sequer definir precisamente os doze tons, voltamos-nos aos contrastes entre *ryo* 呂 e do *ritsu* 律 quanto aos graus de espessura, direções e técnicas vocais para a emissão de seus tons, e, conseqüentemente, aos tipos de voz que deles foram desenvolvidos e são hoje aplicados ao *utai* 謡. *Bōoku no koe* 茅屋の

13 Não encontramos os *kanji* do título deste tratado.

Figura 11. Tipos de *shōdan* 小段 e exemplos. Traduzido e adaptado de Stephen Hare (1986, p. 52)

声, "voz nostálgica", tornou-se *yowagin* 弱吟, "voz suave", sentimental, vertical. Este modo é marcado por melodias dentro de três sons fundamentais, mais a agudíssima nota chamada *kuri* クリ, além de tons subsidiários tocados somente de passagem. Grave, médio e agudo são, no entanto, alturas relativas, definidas preferencialmente

pelo cantor. Como variação para este esqueleto melódico, o ator também tem à sua disposição uma gama variada de modulações possíveis previamente planejadas na composição e/ou relativas a um padrão pré-definido, ou seja, às células musicais e aos *shōdan* 小段. Como Komparu (1983, p. 171) escreve:

[...] modificações sutis, mudança de altura, e expansão e contração do *ma* são usadas para elevar a expressão artística. A pronúncia também é alterada para temperar sons sibilantes ou particularmente ásperos, e para tornar audíveis sons difíceis de se escutar claramente.

O outro tipo de voz é bem mais simples de ser explicado, e, segundo Komparu, infinitamente mais difícil de ser cantado. *Shūgen no koe* 修験の声, "voz congratulatória", tornou-se *tsuyogin* 強吟, "voz forte", vigorosa, dinâmica, horizontal. Seus andares melódicos são teoricamente os mesmos do *yowagin* 弱吟, mas na prática o agudo e o médio se misturam, reduzindo a variedade tonal. Quando uma pessoa ouve *nō* pela primeira vez e diz que o ator está gemendo, é ao *tsuyogin* 強吟 que ela está referindo-se. Há uma aspereza e inconstância na voz muito difíceis de serem dominadas pelo cantor. Ritmo, oscilando dentro de impulsos vocais que apenas inadvertidamente resultam em variações levíssimas do tom, é o principal. "Ela pode ser chamada de melodia conceitual, nascida das mudanças de nível ou intensidade, e não de flutuações melódicas" (KOMPARU, 1983, p. 177), como é o caso do *yowagin* 弱吟.

1.6 CONSTRUÇÃO

Parte considerável do *Sandō* 三道, "Os Três Caminhos", é dedicada à formulação de um modelo estrutural para uma peça. Em um primeiro contato, as diretrizes de Zeami parecem levar o *nō* à beira de um soneto, o que é um equívoco. O modelo é, como os diversos materiais e conceitos vistos até aqui, modulável e busca sobretudo a exemplificação de certos objetivos.

Zeami foi um artista que passou por grandes transformações durante sua vida. Os seus muitos tratados, escritos em um largo espaço de tempo e apresentando um tom e as contradições inerentes a textos voltados a um público fechado e familiar, nos

permitem ver sua mudança de ênfase do *monomane* 物真似, “mímica”, ao *yūgen* 幽玄, “charme sutil”, ou, literalmente, “sutileza e mistério”.

Segundo Zeami afirma ou sugere no *Kakyō* 花鏡 e no *Sandō* 三道, algumas peças são para serem vistas, outras para serem ouvidas, mas as melhores ultrapassam os sentidos. Expandindo esta observação, Stephen Hare (1986, p. 231) escreve que para Zeami a “beleza provém do equilíbrio e sutileza da própria forma, ao invés da imitação da realidade externa.” *Yūgen* 幽玄 então viria da tomada de percepção da estrutura da peça, da identificação de uma forma, sutil por fundar-se em uma duração, realizando-se na “profundidade” temporal da cena.

“Um tipo de prazer nasce da apreensão da forma, um prazer provavelmente mais aparente na música e na arquitetura” (HARE, 1986, p. 236), e é com este espírito que Zeami delineia um esqueleto para as peças. O fundamento que persiste às possíveis variações é apontado por Stephen Hare como sendo uma busca por uma analogia entre os cerca de cinco *dan* 段, “seções”, se desdobrando através do prosseguimento do *jo-ha-kyū* 序破急, “abertura-quebra-urgência”. Deste modo, passaríamos da percepção de causa e efeito para o que Stephen Hare (1986, p. 231) chama de “forma e afeto”.

A progressão lenta da peça através de *jo*, *ha*, e *kyū* orquestram uma coerência e uma resposta estética afetivamente eficazes; a correspondência entre os *dan* proporciona equilíbrio, uma sensação de repetição com variações, e uma ressonância interna ou uma auto-referencialidade que encoraja uma elevação gradual e bem distribuída do envolvimento do público. Enquanto cada *dan* joga o seu jogo, o público percebe integridade e estabilidade formal, e um todo não-linear.” (HARE, 1986, p. 236)

No *Sandō* 三道, Zeami apresenta primeiro um modelo geral, logo melhor detalhado ao ser encaixado no tipo de representação chamado *rōtai* 老体, o “modo do ancião”. Diferente do *nyotai* 女体, “modo feminino”, que não corresponde necessariamente com o *kazuramono* 鬘物, “peça de peruca”, mas como o *guntai* 軍体, “modo guerreiro”, que coincide quase sempre com o *shuramono* 修羅物, “peça de shura”, o *rōtai* 老体 frequentemente se insere na categoria de peças divinas, os *wakinō* 脇能, de forma que os requisitos por solenidade e ortodoxia da figura idosa e do tema sagrado

restringem a liberdade estrutural, fazendo com que o esquema de uma tal peça seja mais apropriado para a introdução de algumas constantes.

Após ter determinado a semente apropriada, o escritor deverá então estabelecer as ações da personagem na peça. Antes de tudo, *jo*, *ha*, e *kyū* devem ser divididos em cinco sequências. *Jo* representa uma sequência, *ha*, três sequências, e *kyū*, uma sequência final." (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 149)

A demarcação destas sequências são feitas principalmente por *shōdan* 小段 vocais, alguns cujos nomes diferem dos atuais. As mudanças serão apontadas, quando possível, na seguinte descrição, para quaisquer dúvidas recomendamos o glossário nas últimas páginas deste trabalho.

Jo 序, a primeira seção, vai da aparição do *waki* ワキ até um *hitoutai* 一謡, "canção solo", hoje chamado *ageuta* 上歌, "canção aguda". Entre estes limites estão o que Zeami chama de *sashigoe* 指声, na verdade um *nanori* 名ノリ, "dar o nome", e um *shidai* 次第, "introdução". O *ageuta* 上歌 é um *utai* 謡 cantado no registro alto e em *hiranori* 平ノリ, "ritmo regular", ou seja, com mais ou menos doze sílabas espalhadas em oito tempos e oito contratempos. O *ageuta* 上歌 deste primeiro *dan* 段 é muitas vezes chamado de *michiyuki* 道行, "a caminho", pois relata o itinerário do *waki* ワキ até o lugar onde a peça se desenvolverá. *Nanori* 名ノリ é um *kotoba* 言葉, "fala" cantada, geralmente utilizado para a apresentação do *waki* ワキ. O *shidai* 次第 é, como o *ageuta* 上歌, um *tadautai* 唯謡, "canto simples", porém introdutório e curto, quase sempre com uma unidade de doze sílabas que se repete e é arrematada por uma de onze que em sua pequena omissão busca criar expectativa.

No primeiro *ha* 破, o *shite* シテ entra e canta de um *issei* 一声, "voz solo", a um *hitoutai* 一謡. O *issei* 一声 está dentro da categoria hoje denominada *sashigoe* 指声, "voz indicativa", e é, mais precisamente, um *einori* 詠ノリ, "ritmo recitativo", ou seja, um *shōdan* 小段 sem marcações temporais fixas mas com saltos tonais bem evidentes. Além disso, o *issei* 一声 é curto e introdutório de uma seção, portanto foca em imagens que contextualizam o que se segue.

O segundo *ha* 破 começa com um *mondō* 問答, "pergunta e resposta", e vai até

a primeira passagem do *jiutai* 地謡, o “coro”. O *mondō* 問答 é um diálogo em *kotoba* 言葉 entre o *waki* ワキ e o *shite* シテ, e em que geralmente o primeiro pergunta o motivo do segundo estar ali. Este *dan* 段 termina com o fim da primeira intervenção do *jiutai* 地謡, um *hitoutai* 一謡.

O ápice da complexidade do canto vem no terceiro *ha* 破, com um *kusemaiutai* 曲舞謡, “canto e dança sinuosa”, ou um ou uma montagem de *tadautai* 唯謡. *Kusemaiutai* 曲舞謡 refere-se quase sempre ao *kusemai* 曲舞, composto pela sequência *kuri-sashi-kuse* クリ指曲. *Kuri* クリ é um *einori* 詠ノリ, um *sashigoe* 指声 curto e com evidentes saltos tonais que alcançam a nota mais aguda do *nō*, o *kuri* クリ, com frequência. O *sashi* 指, “indicação”, já é um *sashinori* 指ノリ, “ritmo indicativo”, que não possui flutuações tonais e por isso possui maior complexidade textual. O *kuse* 曲, “sinuosidade”, já é um *utai* 謡 longo, mas diferente do *tadautai* 唯謡 em seu maior interesse rítmico provindo de uma métrica nem vagamente fixa. Se for o caso desta seção ser composta por *tadautai* 唯謡, ele ou eles serão necessariamente mais elaborados do que os demais da peça. No entanto, esta substituição só ocorre quando a brevidade é demandada pela extensão das outras seções.

Por fim, o último *dan* 段 da peça, o *kyū* 急, apresenta um *mai* 舞, “dança”, ou um *hataraki* 働き, “ação”, e um *hayabushi* 早節, “melodia rápida”, ou um *kiribyōshi* 切拍子, “ritmo de corte”. Aqui o foco volta-se para a dança e é ela que rege a seção. *Mai* 舞 é uma dança não-mimética oposta ao *hataraki* 働き, mais próximo da gesticulação e, portanto, tendendo a aparecer em peças de guerreiro ou demoníacas. *Hayabushi* 早節 e *kiribyōshi* 切拍子 referem-se aos *shōdan* 小段 em *chūnori* 中ノリ, “ritmo médio”, e em *ōnori* 大ノリ, “ritmo largo”, medidas rítmicas em que as sílabas são cantadas, no primeiro, a cada tempo e contratempo e, no segundo, a cada tempo. Os nomes atuais dos *shōdan* 小段 correspondentes a estas medidas são *chūnoriji* 中ノリ地, “ritmo médio fundamental”, e *noriji* ノリ地, “ritmo fundamental”, e ambos dão impulso à peça com suas marcações temporais regulares, cadenciadas.

Um pouco mais à frente no *Sandō* 三道, Zeami dá uma segunda descrição da estrutura de uma peça, quase idêntica à anterior mas desta vez abusando ainda mais

ESTRUTURA GERAL DE UMA PEÇA			
ESTÁGIO	AÇÃO	SHÔDAN 小段	CATEGORIA
JO 序 "abertura"	entrada do waki ワキ	nanori 名ノリ, "dar o nome" (chamado de sashigoe 指声 por Zeami)	kotoba 言葉 "palavras" ou "fala"
		shidai 次第, "introdução"	utai 謡 "canto"
		hitoutai 一謡, "canto solo" (refere-se ao ageuta 上歌, "canto agudo")	utai 謡 "canto"
HA-1 破 "quebra"	entrada do shite シテ	issei 一声, "voz solo"	sashigoe 指声 "voz indicativa"
		[até]	
		hitoutai 一謡, "canto solo"	utai 謡 "canto"
HA-2 破 "quebra"	primeira canto do jiutai 地謡, "coro"	mondō 問答, "pergunta e resposta"	kotoba 言葉 "palavras" ou "fala"
		[até]	
		hitoutai 一謡, "canto solo"	utai 謡 "canto"
HA-3 破 "quebra"		kusemaiutai 曲舞謡, "canto e dança sinuosa"	utai 謡 "canto"
		kuri クリ, (nome da nota mais aguda)	sashigoe 指声 "voz indicativa"
		sashi 指, "indicação"	sashigoe 指声 "voz indicativa"
		kuse 曲, "sinuosidade" (sem métrica)	utai 謡 "canto"
		[ou]	
		tadautai 唯謡, "canto simples" (tende a doze sílabas por medida)	utai 謡 "canto"
KYŪ 急 "urgência"	dança	mai 舞, "dança" (abstrata)	
		[ou]	
		hataraki 働き, "ação" (mimética)	
		kiribyōshi 切拍子, "ritmo de corte" (ōnori 大ノリ, "ritmo largo", uma sílaba por tempo)	utai 謡 "canto"
		[ou]	
		hayabushi 早節, "melodia rápida" (chūnori 中ノリ, "ritmo médio", uma sílaba por tempo e contratempo)	utai 謡 "canto"

de termos técnicos e sugerindo extensões para os *shōdan* 小段 através do número de unidades textuais ideais para cada um.

No *rōtai* 老体, quase sempre coincidente com o *wakinō* 脇能, o *jo* 序 vai de um *shidai* 次第 a um *hitoutai* 一謡, um *ageuta* 上歌, e possui cerca de sete ou oito unidades verbais, constituídas cada uma por uma linha de sete e uma de cinco sílabas somando doze. Caso um *tanka* 短歌 venha a ser citado, ele será dividido em dois versos, de 5-7-5 e 7-7 sílabas.

No primeiro *ha* 破, o *shite* シテ entra e canta um *issei* 一声, com uma unidade de 5-7-5 e uma de 7-5 sílabas, e um *ninoku* 二ノ句, "segundo verso", que possui duas unidades de doze sílabas e é complementar ao *shōdan* 小段 anterior. Seguem-se um *sashigoe* 指声 de dez unidades e um *hitoutai* 一謡 com cinco unidades no registro baixo e cinco no alto. Na terminologia atual, o “canto no registro alto” é um *ageuta* 上歌, e o “canto no registro baixo” um *sageuta* 下歌, ritmicamente similar ao primeiro porém mais curto e passando pelas notas mais graves.

O *mondō* 問答 do segundo *ha* 破 não deve ter mais do que quatro ou cinco trocas de palavras entre o *waki* ワキ e o *shite* シテ. Em *Takasago* 高砂, por exemplo, um casal de velhos apenas descrevem o lugar em que estão, portanto não há dilema e suas falas devem ser ainda mais curtas. O *mondō* 問答 leva a um *hitoutai* 一謡 no registro alto cantado pelo *jiutai* 地謡, com cerca de dez unidades divididas em dois ímpetos. Esta passagem do diálogo ao canto é um momento importante por possibilitar, quase que sem esforço, a abertura dos ouvidos, ou seja, a união das qualidades verbais e musicais da encenação na percepção dos espectadores.

O terceiro *ha* 破 é geralmente focado em um *kusemai* 曲舞. Primeiro vem um *kuri* クリ, ou *agurukoe* 上声, “voz aguda”, na terminologia de Zeami, de cerca de cinco unidades, e então um *sashigoe* 指声, também de cinco. O *kuse* 曲 completa a tríade, mas lentamente, com uma primeira metade de doze ou treze unidades cantadas no registro baixo, e uma segunda igualmente de doze ou treze mas girando pelas notas mais agudas. Para fechar este *dan* 段 é acrescentado um *utairongi* 謡論議, "canto de discussão", ou simplesmente *rongi* 論議, como chamado atualmente, que assemelha-

se ao *ageuta* 上歌 em ritmo, registro e extensão, porém toma a forma de uma espécie de diálogo entre o *shite* シテ e o *jiutai* 地謡. Para o exemplo da peça em *rōtai* 老体, o *rongi* 論議 não deve ter mais do que três trocas entre os cantores, e acabar de maneira brusca e leve.

O *kyū* 急 começa com o *shite* シテ cantando um *sashigoe* 指声 ao cruzar o *hashigakari* 橋掛, "ponte suspensa", a passarela que liga o camarim ao palco. Segue um *issei* 一声, cujo último verso é cantado junto com o *jiutai* 地謡 de tal forma que conduza a uma cadência. Então vem um *rongi* 論議 em ritmo acelerado, e, por fim, algum *shōdan* 小段 em *kiribyōshi* 切拍子, ou seja, em *ōnori* 大ノリ.

Zeami também menciona brevemente algumas adaptações que devem ser feitas, através da progressão *jo-ha-kyū* 序破急, quando o tema do *nō* não é um velho e/ou divindade. No caso de um guerreiro, por exemplo, o *kusemai* 曲舞 está localizado no fim do segundo ato, fazendo com que a peça possua quatro estágios *ha* 破, assim comprimindo *jo* 序 e acelerando o *kyū* 急. As extremidades da peça também são resumidas quando o *shite* シテ é uma dançarina, mas isto ocorre devido à extensão, e não ao posicionamento do *kusemai* 曲舞, que agora ocupa duas etapas da progressão. De qualquer modo, Donald Keene (1976, p. 50) e Eico Suzuki (1977, p. 66-68) são alguns dos estudiosos que constataram, cada qual em seu esforço descritivo, que raras são as peças que adequam-se estritamente a qualquer esboço da organização dos *shōdan* 小段, ainda que certas tendências sejam mantidas.

Quanto à estrutura dramática da peça, Stephen Hare (1986, p. 53) observa que de todos os *dan* 段 o *jo* 序 é o mais narrativo, com apenas uma curta passagem cantada mas preferencialmente não-lírica. No primeiro *ha* 破, a entrada do *shite* シテ principia o conflito da peça, a exposição poética de seu assunto e o aumento do interesse musical. O segundo é o mais teatral, feito de diálogos que levam à primeira passagem do coro. Nesta transição para o terceiro *ha* 破 o *waki* ワキ é posto definitivamente de lado e o canto e a música tornam-se o foco central. Por último, a agitação do *kyū* pressupõe uma escalada no interesse visual, uma consequência do terceiro *ha* 破 voltado exclusivamente ao *shite* シテ.

ESTRUTURA DE PEÇAS EM RÔTAI 老体, "MODO DO ANCIÃO"			
ESTÁGIO	SHÔDAN 小段	CATEGORIA	UNIDADES
JO 序 "abertura"	<i>shidai</i> 次第, "introdução"	<i>utai</i> 謡 "canto"	
	[até] <i>hitoutai</i> 一謡, "canto solo"	<i>utai</i> 謡 "canto"	7 ou 8 und. (7-5)
HA-1 破 "quebra"	<i>issei</i> 一声, "voz solo"	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	(5-7-5) + (7-5)
	<i>ninoku</i> 二ノ句, "segundo verso"	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	2 und. (7-5)
	<i>sashigoe</i> 指声	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	10 und.
	<i>hitoutai</i> 一謡, "canto solo"	<i>utai</i> 謡 "canto"	5 und. (<i>ageuta</i> 上歌, "canto agudo") 5 und. (<i>sageuta</i> 下歌, "canto grave")
HA-2 破 "quebra"	<i>mondō</i> 問答, "pergunta e resposta"	<i>kotoba</i> 言葉 "palavras" ou "fala"	4 ou 5 trocas
	<i>hitoutai</i> 一謡, "canto solo"	<i>utai</i> 謡 "canto"	5 und. (7-5) + 5 und. (7-5)
HA-3 破 "quebra"	<i>kusemai</i> 曲舞謡, "dança sinuosa"	<i>utai</i> 謡 "canto"	
	<i>kuri</i> クリ, (nome da nota mais aguda) (chamado de <i>agurukoe</i> 上声, "voz aguda", por Zeami)	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	5 und.
	<i>sashi</i> 指, "indicação"	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	5 und.
	<i>kuse</i> 曲, "sinuosidade" (sem métrica)	<i>utai</i> 謡 "canto"	12 ou 13 und. (grave) + 12 ou 13 und. (agudo)
	<i>utairongi</i> 謡論議, "canto dialogado" (entre <i>shite</i> シテ e <i>jiutai</i> 地謡)	<i>utai</i> 謡 "canto"	3 ou 4 trocas
KYŪ 急 "urgência"	<i>sashigoe</i> 指声	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	
	<i>issei</i> 一声, "voz solo"	<i>sashigoe</i> 指声 "voz indicativa"	
	<i>rongi</i> 謡論議, "canto dialogado"	<i>utai</i> 謡 "canto"	
	<i>kiribyōshi</i> 切拍子, "ritmo de corte" (<i>ōnori</i> 大ノリ, "ritmo largo", uma sílaba por tempo)	<i>utai</i> 謡 "canto"	

De certa forma paralelo à sequência narrativo-lírico-teatral-musical-visual é o que Hare (1986, p. 109) chama de "o jogo com a ideia de *dan* 段 e *shōdan* 小段". Lembrando que *jo-ha-kyū* 序破急 rege todos os níveis do *nō*, e ignorando momentaneamente o entrelaçamento sutil que conduz a seguinte tendência, não parece ser fortuito o movimento do *kotoba* 言葉 ao *sashigoe* 指声 e deste ao *utai* 謡 em cada seção, caso todos estes tipos de música estiverem presentes. Isto pode ser traduzido, agora dando mais peso à flexibilidade desses *shōdan* 小段, como a passagem de segmentos sem metro e marcação temporal aos metrificados e sem marcação temporal, destes aos sem metro e com marcação temporal, e finalmente destes aos metrificados e com marcação temporal. Uma outra transição musicalmente notável ocorre no *kusemai* 曲舞 sugerido por Zeami, onde parte-se de um *sashigoe* 指声 melodicamente afetado, atravessa-se por um sem variação tonal até chegar-se a um *utai* 謡 com duas partes, uma com flutuações na parte mais grave da escala e outra na parte mais aguda.

Ainda analisando o modelo de Zeami através do *jo-ha-kyū* 序破急, nota-se ser comum que uma seção comece com um *shōdan* 小段 curto abrindo espaço a um longo em que a complexidade do texto é naturalmente muito maior. Assim, no exemplo em que medidas são sugeridas, o *jo* 序 alarga-se até um *ageuta* 上歌, o primeiro *ha* 破 começa com um *issei* 一声 e, assim como o segundo, termina com um *hitoutai* 一謡. O último *ha* 破 começa com um *kuri* クリ, curto, e termina com um longuíssimo *kuse* 曲. O *kyū* 急 parece ser uma exceção, mas também poderíamos dizer que a dança introduzida por seus primeiros *shōdan* 小段 musicais toma o lugar onde anteriormente se desenvolvia a face verbal do trecho.

Mas mesmo identificando um padrão de movimento, não se pode igualar as ênfases de cada seção, e é aí que melhor cabe a comparação que Hare faz da construção da peça a um jogo. Por exemplo, os três primeiros *dan* 段 terminam cada qual com um *hitoutai* 一謡, um *ageuta* 上歌 na terminologia atual, mas a importância destes cantos nunca é idêntica, de modo que as variações permitidas dos padrões rítmico e melódico que os caracterizam são postas em prática. Além disso, a balança do *jo* 序 pende para o *nanori* 名ノリ, o *kotoba* 言葉 introdutório do *waki* ワキ. O segmento mais

complexo do primeiro *ha* 破 é o *sashigoe* 指声 em que o *shite* シテ expõe de forma mais lírica o motivo de sua presença. Só no segundo *ha* 破 que podemos realmente dar mais crédito ao *hitoutai* 一謡, afinal é a primeira passagem do *jiutai* 地謡 e deve levar ao ápice musical constituído pelo *kusemai* 曲舞.

Cada *dan*, portanto, é um jogo com a própria ideia de *dan*, e o princípio dinâmico atrás da ideia de *dan* é a progressão através do *jo-ha-kyū*, mais ou menos suave e regular de acordo com a ortodoxia formal da peça em questão. (HARE, 1986, p. 109)

Resumindo, o jogo a que Hare se refere é uma consequência da "fractalização" do princípio organizacional do *nō*. *Jo-ha-kyū* 序破急 de níveis mais ou menos abrangentes inter-relacionam-se, violenta ou suavemente, modulando o desenrolar do tempo conforme os requisitos da fonte da composição. Como dito, as peças em *rōtai* 老体 e/ou divinas são as mais rígidas por causa de seus objetivos solenes, o que por si só já indica o quanto a estrutura do *nō* foi considerada mensagem por Zeami e seus contemporâneos.

Ao lermos os tratados de Zeami, muitas vezes chegamos à conclusão de que ele não seguia fielmente suas próprias recomendações. O caso mais emblemático é seu apelo por modéstia no uso da técnica poética chamada *kakekotoba* 掛詞, "palavra-suspensa", expresso no *Sarugaku Dangi* 猿楽談義, "Considerações sobre Sarugaku", e a presença constante desta técnica em suas peças. Mesmo assim, há áreas do *nō*, como as observações sobre o canto exemplificadas através de apresentações memoráveis de seus contemporâneos, em que ele chega a um nível extremamente preciso de detalhes, muito embora alguns nos sejam inacessíveis por perdas de informações ou falta de familiaridade com a língua. Comparadas com estas observações, as descrições da estrutura de uma peça são realmente vagas, por incrível que isso pareça. A ordem, as medidas e quantidades de versos parecem ter outra função do que o estabelecimento de limites.

O que mais parece perdurar das recomendações de Zeami é a organização do *jo-ha-kyū* 序破急 de todos os níveis da peça a partir do todo. Ao plano geral segue-

se a distribuição de segmentos musicais, principalmente vocais, cujas ênfases são espalhadas de acordo com as ações do material fonte da composição, e de modo a levar a estrutura desdobrada no tempo a reproduzir certas qualidades através de, por exemplo, recorrências, variações e oposições melódicas, rítmicas, métricas e etc. Zeami, com este jogo de espelhos entre os materiais de construção, encara o tempo como um material flexível, antes modelável do que modelo, propício à encarnação do sentimentos fundamentais da semente.

Uma pessoa sem nenhum conhecimento de japonês pode apreciar uma peça *nō*.

CAPÍTULO 2

種

SEMENTE

Atsumori 敦盛, Tadanori 忠度, Kiyotsune 清経, Tsunemasa 経正 e Kagekiyo 景清. Atsumori, Tadanori, Kiyotsune, Tsunemasa e Kagekiyo. *Atsumori, Tadanori, Kiyotsune, Tsunemasa e Kagekiyo*. Uma lista de guerreiros do século XII, uma lista de personagens do *Heike Monogatari* 平家物語, “Narrativas de Heike”, e uma lista de peças, para exemplificar que nenhum *nō* parte do zero. Mesmo quando não há fontes literárias ou auriculares diretas, o compositor se utiliza de afinidades entre lugares poéticos e/ou históricos para o seu trabalho: se utiliza de um material que já deu origem e/ou foi originado por certa visão artística, mesmo que vaga. Longe de ser arbitrária, para Zeami a reelaboração é justamente o fundamento do *nō*, o princípio da criação que, para chegar ao fim-princípio que é a encenação, passa, mais obviamente, pela montagem de citações, uma verdadeira montagem da tradição percorrendo o texto.

Pois há uma distinção entre o material originário nas, e os pontos de contato com as, artes verbais que antecederam o *nō*. O primeiro pode ser chamado de *honzetsu* 本説, “a fonte ou a situação sobre a qual um poema ou peça *nō* são criados” (HARE, 1986, p. 294), e os segundos de *honkadori* 本歌取, “as palavras, ou então a situação ou as atitudes expressivas de um conhecido poema antigo (*honka* 本歌), ecoando em um novo poema” (HARE, 1986, p. 291). Em teoria mais próximo do que mais comumente chamamos de citação, alusão ou referência, o *honkadori* 本歌取 e as técnicas compositivas, como *kakekotoba* 掛詞 e *engo* 縁語, geralmente dividem as mesmas linhas de pensamento nos tratados de Zeami, mas esta equivalência será colocada mais adiante, depois de uma exposição mais precisa. Citações, alusões e referências se fazem aqui presentes pois o *honzetsu* 本説 não se resume a uma influência, ele é concretamente trabalhado no texto, de forma similar ao *honkadori* 本歌取, e este, por sua vez, deve necessariamente partir daquele que seria melhor definido como: as palavras, situações ou atitudes expressivas de uma conhecida obra antiga sobre as quais um poema ou peça *nō* são criados.

Zeami não foi o primeiro a compor a partir de um *honzetsu* 本説, Kan’ami 観阿弥 (1333-1384) o antecedeu, mas sua arte era mais mimética, ainda dependente da

variedade circense característica do primeiro *sarugaku*, o que o fazia, segundo Sakae Giroux (1991, p. 70), se basear principalmente em lendas populares. Por outro lado, Zeami também não foi o último a usar *honkadori* 本歌取. Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405-1468), possuidor de um conhecimento muito mais aprofundado de zen e neo-confucionismo, se utilizou, por exemplo, de oito *tanka* 短歌 apenas no *kusemai* 曲舞 de *Tenka*¹⁴, mas sem fazer uma escolha criteriosa, e não conseguindo, portanto, criar ressonâncias significantes na cadeia temporal da peça.¹⁵

As peças de Zeami e as observações que ele registrou a partir de seu trabalho composicional nos mostra sua busca por uma unidade nas obras clássicas. Giroux (1991, p. 70) escreve que ele “foi se inspirar na literatura mais sofisticada da aristocracia”, mas sofisticação parece pouco frente ao fato de que esta literatura já possuía linguagens bem definidas e apresentava uma rede ampla e complexa de relações, referências e alusões, de variações dos mesmos temas transformando-a no material perfeito para o que o compositor de *nō* se propunha.

Dentre *tanka* 短歌, poemas chineses, narrativas, contos, diários, comentários, textos filosóficos e religiosos, tomemos o primeiro gênero, ou forma, como exemplo. Talvez seja sua brevidade ou a recorrência e a alteração minuciosas de imagens que faça com que qualquer um em algum momento acredite que a poesia japonesa seria feita de alguns poucos poemas infinitamente reescritos, e em que, conseqüentemente, a menor variação seria sentida. O *Kokinwakashū* 古今和歌集, “Coletânea de Poemas de Outrora e Hoje”, compilado no século X, é um microcosmo dessa sensação. Nele estão reunidos uma quantidade impressionante de poemas, de mil e cem a mil cento e onze (estes onze têm a legitimidade contestada), quase todos *tanka* 短歌, de trinta e uma síla-

14 Não encontramos os *kanji* do título desta obra.

15 Não pretendemos questionar a qualidade destes dois artistas. Kan'ami 観阿弥 não foi apenas o introdutor do *kusemai* 曲舞 no *nō*, aqueles de sua autoria permaneceram como modelo por toda a fase criativa desta arte. Além disso, quando Zeami escreve que os *honkadori* 本歌取 devem ser interessantes e de fácil compreensão, algo que ele não segue com tanto afincio, o princípio mambembe do *nō* parece ainda ecoar em seus ideais. Zenchiku 禪竹 foi considerado o único capaz de dar continuidade aos trabalhos de Zeami, sem dúvida por conhecer a arte de seu tempo, e foi ele quem, segundo Stephen Hare, realmente elaborou suas peças ao redor de uma única imagem, característica esta identificada por poetas como Ezra Pound e Haroldo de Campos como sendo a melhor tendência do *nō*. Também não desconsideramos o possível trocadilho *Tenka-tanka*, mas não podemos afirmar se isto justificaria a prolixidade. Nossa intenção é apenas colocar que a diagramação de alusões e citações teve seu ápice, e sistematização, com Zeami.

bas, divididos em vinte tomos, cada um compreendendo um tema que por sua vez pode ser dividido em subtemas, embora estes não possuam marcações tão evidentes. Até a época de Zeami, muitas outras coletâneas foram compiladas, e o *renga* 連歌, poema longo coletivo de *tanka* 短歌 encadeados também segundo um desenvolvimento da estruturação temática das coletâneas, já tinha ganhado adeptos. Nijō Yoshimoto 二条良基 (1320-1388), auto-intitulado poeta de *tanka* 短歌 e um dos responsáveis pelo desenvolvimento do *renga* 連歌, foi mestre de Zeami, e Shinkei 神経 (1463-1464), também importantíssimo para esta forma poética, admirava suas peças.

Um outro aspecto importante da literatura japonesa, que se faz evidente a quem nela algo procura, é o desenvolvimento de um assunto em gêneros diversos, nos quais novas liberdades surgem da variação dos limites formais, e em comentários, onde a reescrita e a análise causam modificações inadvertidamente. A poeta Ono no Komachi 小野小町 (c. 860) foi um desses assuntos, a “personagem” de contos, tratados de poesia, e comentários sobre o *Kokinwakashū* 古今和歌集 e o *Ise Monogatari* 伊勢物語, “Narrativas de Ise”. Segundo Nicholas J. Teele (1993, p. 27), pouco se pode afirmar de Komachi 小町, exceto que foi uma excelente e belíssima poeta do século IX, incluída por Ki no Tsurayuki 紀貫之 (872-945), um dos compiladores do *Kokinwakashū* 古今和歌集, entre os seis poetas mais geniais de sua geração. No entanto, até a era *Muromachi* 室町時代 (1334-1573) já havia um corpo de obras informando que ela nascera em Dewa 出羽 e era filha de Ono no Yoshizane¹⁶ 小野義真; que era a reencarnação de Nyoirin-Kannon 如意輪観音, uma das seis formas da bodisatva da compaixão; que conhecia budismo profundamente; que era rica, orgulhosa e extravagante; que teve vários homens; que se casou com Ariwara no Narihira 在原業平 (825-880), e depois com Ōe no Koreakira¹⁷; que viveu no templo Seki 関寺; que morreu sozinha em um campo, e seu espírito falava através de seu crânio.

Esta é certamente uma biografia bem agitada, mas cuja gênese deve ser atribuída, em essência, à própria poesia de Komachi 小町. O *nō* também fez sua contribuição ao repertório, em quase todos os casos com adaptações de histórias sem

¹⁶ Não encontramos datas de nascimento e morte do suposto pai da poeta.

¹⁷ Não encontramos qualquer informação sobre este poeta.

nenhuma relação factual, mas sim artística, com a poeta. Atualmente existem, além das dez não mais encenadas, as seguintes cinco peças: em *Sōshi Arai Komachi* 草子洗い小町, “Komachi Limpa seu Nome”, ela se defende de acusações de “plágio” feitas por Ōtomo no Kuronushi 大伴黒主 (c. 890), outro dos poetas mais geniais de sua geração; em *Ōmu Komachi* 鸚鵡小町, “O Poema-papagaio de Komachi”, ela responde ao imperador trocando apenas uma sílaba do poema que lhe foi enviado; em *Sekidera Komachi* 関寺小町, “Komachi no Templo Seki”, ela ensina poesia; em *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町, “Komachi na Lápide”, ela discute com monges; e em *Kayoi Komachi* 通小町, “As Cem Noites de Komachi”, ela exige que um pretendente a corteje por cem noites para que possa entrar em seu quarto.

A Komachi 小町 destes cinco dilemas é o que antes denominamos de *honzetsu* 本説, mas que na terminologia do *Sandō* 三道, “Três Caminhos”, é também chamado de *shu* 種, a “semente”, já sugerindo assim a inevitável reformulação do material original que irá organizar-se na terra do *nō* informando, por sua vez, épocas de plantio, poda e colheita. Com informações coletadas apenas de traduções em inglês, não podemos afirmar ao certo a diferença exata entre esses dois termos, pois apesar de “semente” ser o nome de um estágio de criação, também a encontramos, na versão de J. Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu, em lugares onde Stephen Hare provavelmente escreveria *honzetsu* 本説. *Shu* 種 parece se referir mais ao *honzetsu* 本説 dentro deste estágio de criação, o que implica um modo de manipulação, e *honzetsu* 本説 à fonte propriamente dita, sob efeito da nova linguagem de desenvolvimento. Não faremos aqui distinções tão radicais em suas aplicações.

A semente refere-se à escolha de um tema baseado em fontes tradicionais apropriadas, cujas ações sejam tanto propícias à expressão teatral, quanto especialmente efetivas dentro das duas artes do canto e da dança. Isto porque estas duas artes formam a base fundamental de toda nossa arte. Se o tema escolhido para a peça envolve uma personagem que não pode se manifestar através destas duas artes, mesmo que ela tenha sido famosa no passado ou excepcionalmente talentosa, nenhum efeito teatral apropriado ao *nō* se tornará possível. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 149)

Busca-se, portanto, não exatamente um enredo, arranjo sequencial próprio a

um meio, mas um conjunto de ações que apontem a uma ou mais figuras, e que, ao serem reestruturadas e desenvolvidas em um conjunto equivalente delimitado pelas linguagens fundamentais do *nō*, poderão até incluir uma parte desse enredo em algum momento.

O escritor deve primeiro compreender totalmente as características específicas inerentes à personagem principal. Haverá certos meios de expressão apropriados a tal personagem, e para criar esta pessoa, o autor deve ter um conhecimento profundo do *nō*. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 213)

No *Sandō* 三道 (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 148-149), Zeami dá alguns exemplos de possíveis *shite* シテ, as contrapartes dramáticas dos agentes de relações desenvolvidas artisticamente em uma ou mais obras: os poetas Ariwara no Narihira 在原業平, Ōtomo no Kuronushi 大伴黒主, a dama Ise 伊勢 (?-939) e Ono no Komachi 小野小町; as dançarinas Giō 祇王 e Gijo 祇女, Shizuka 静 (c. 1180), e Hyakuman 百万; os monges, excêntricos e itinerantes, Jinen Koji 自然古寺 (c. 1300), Tōgan Koji 東岸古寺 (?-1283) e Seigan Koji 西岸古寺¹⁸; o príncipe Hikaru Genji 光源氏, e as damas Yūgao 夕顔, Aoi 葵 e Ukifune 浮舟 (o protagonista e três personagens do *Genji Monogatari* 源氏物語, “Narrativas de Genji”, de Murasaki Shikibu 紫式部).

Entre as personagens que exibem tais sementes de excelência artística, há aquelas que alcançam a posição de joias incrustadas em joias. Por exemplo, uma qualidade ainda mais refinada do que a elegância aristocrática, mencionada acima, pode ser encontrada em incidentes como o da maldição jogada pela dama Rokujō sobre a dama Aoi, o do espírito maligno assombrando Yūgao, ou da possessão de Ukifune; uma tal semente, cheia de *yūgen* mas ainda capaz de conferir um efeito teatral apropriado, representa a origem de uma atmosfera raramente encontrada. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 153)

Aoi 葵, Yūgao 夕顔 e Ukifune 浮舟 certamente possuem refinamento e uma aparência incomum, as mais importantes das qualidades aparentes do *yūgen* 幽玄, mas sendo essencialmente objetos de um caso específico de certa linguagem artística, o melhor modo de serem vivificadas é através da transposição das relações pelas

18 Não foram encontradas informações detalhadas sobre Giō 祇王 e Gijo 祇女, Hyakuman 百万 e Seigan Koji 西岸古寺.

quais elas são apresentadas.

Há um velho poema,

*cheiro de ameixa
perfuma a flor
de cerejeira
florescendo
o galho do salgueiro*

As sementes deste nível de *nō* podem ser mais valiosas do que o milagre descrito no poema. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 153)

Pois nele está a transformação de um conjunto de eventos ocasionada pelo movimento da fonte ao novo meio artístico, assim como os resultantes processos paralelos de construção de significados. Resumindo, “semente” são ações artísticas relacionadas por algo ou alguém que possa ser objeto de representação, e que possam, elas mesmas, serem reestruturadas nas linguagens do *nō* para a obtenção de propósitos equivalentes.

Começemos detalhando essa definição com uma visão ampla de uma peça. Se esta e seu *honzetsu* 本説 forem comparadas, a primeira coisa que saltará aos olhos é a enorme diferença entre suas respectivas histórias, o que fará qualquer um questionar se o que ocorre não é simplesmente um empréstimo de contexto para a criação de algo completamente novo. Não descartaremos a novidade, mas reforçaremos que a fidelidade ao *nō* exclui o enredo para transpor do material originário as relações fundamentais que o constituem. Ao analisar *Atsumori* 敦盛, baseada no capítulo de *Heike Monogatari* 平家物語 em que Kumagai Naozane 熊谷直実 mata o jovem guerreiro que dá nome à peça, Donald Keene (1976, p. 50) escreve:

Zeami escreveu em seus tratados que textos baseados nesta obra [o *Heike Monogatari*] devem ser fiéis ao original, mas os seus são livres, não apenas em linguagem mas também em ênfase. *Atsumori*, por exemplo, mantém pouco da tensão dramática original; a fonte é, na verdade, mais teatral do que a peça.

No capítulo nove de *Heike Monogatari* 平家物語, o clã Taira 平ら, já expulso

de Quioto, encontra-se cercado pelos Minamoto 源 na costa de Ichi-no-tani 一の谷. Os fugitivos conseguem chegar aos seus barcos e começam a seguir pelo mar, mas alguns ficam para trás. Kumagai 熊谷, lutando pelos Minamoto 源, encontra um guerreiro Taira 平ら a cavalo à beira-mar e derruba-o num ataque, mas ao ver que se trata de um garoto, recusa-se a dar-lhe o golpe final, lembrando-se tristemente de seu próprio filho por quem tanto sofrera quando apenas levemente ferido. Atsumori 敦盛, sem abater-se, o desafia apontando os outros Minamoto 源 se aproximando, e Kumagai 熊谷 diz que será melhor que ele o mate, pois reze por sua alma no futuro, e chorando, à beira da loucura, o degola. Ao recolher os despojos, Kumagai 熊谷 encontra uma flauta amarrada na cintura do garoto, o que o leva a constatar, desiludido, a própria barbárie. Mais tarde ele mostra a cabeça de Atsumori 敦盛 aos seus companheiros, que também choram por sua juventude e beleza. O capítulo termina com a menção de que Kumagai 熊谷 largou a vida marcial e tornou-se monge, caso raríssimo em que a guerra levou à vida religiosa.

Na peça, Kumagai 熊谷 já se tornou um monge, e agora responde pelo nome de Renshō 蓮生. Ele parte em viagem à costa de Ichi-no-tani 一の谷 para rezar pela alma de Atsumori 敦盛. Ao chegar ele encontra camponeses e se impressiona com um tocando flauta. Todos partem, mas este permanece, questionando a surpresa de Renshō 蓮生 ao ver um pobre tocando tal instrumento. O monge, por sua vez, pergunta o motivo de ter ficado para trás, e o camponês responde ter ouvido o nome de Buda, e, se dizendo parente de Atsumori 敦盛, pede uma oração e some. No segundo ato, o espírito do guerreiro aparece em sua verdadeira forma, e canta e dança a queda do clã Taira 平ら e a noite anterior à sua última batalha, quando tocara flauta durante as celebrações finais. Atsumori 敦盛 então se volta a Renshō 蓮生, prepara o golpe mas o vê rezando, por isso baixa a espada e pede que continue.

A juventude de Atsumori, sua semelhança com o filho de Kumagai, sua insolência em resposta à solicitude de Kumagai, o arrependimento de Kumagai quando forçado a matar Atsumori - tudo isso é eliminado, deixando apenas a história de um homem incapaz de esquecer sua derrota nas mãos do inimigo. É claro que o público estava familiarizado com a história conforme contada nas 'Narrativas de Heike', mas a peça de Zeami não depende desse conhecimento; pelo contrário, ele escolheu apagar todas as particularidades

destes dois homens para chegar em uma tragédia estilizada e universal.” (KEENE, 1976, p. 50)

Em *Atsumori*, Zeami evoca os contrastes entre Atsumori e Kumagai -Renshō. Atsumori era pouco mais que um menino e Kumagai um adulto quando lutaram, mas Atsumori também era um nobre de Miyako 都 [a capital, Heian 平安, antiga Quioto], enquanto Kumagai era um guerreiro tosco do leste. Havia um abismo entre eles, até quando Kumagai chorava a juventude de Atsumori. A flauta trazia a Kumagai toda a rudeza de sua classe, e o refinamento daquele mundo quase celestial, Miyako 都. No entanto, como Renshō, um seguidor de Buda, é Kumagai quem está em contato com questões mais elevadas, enquanto Atsumori, um espectro atormentado, está afundado em sofrimento. Destes contrastes nasce o conflito da peça: um conflito não tanto do campo de batalha, mas da mente. (TYLER, 2009, p. 37)

Às afirmações de Keene, para a presente discussão é necessário responder que, mais do que algo completamente novo, na peça existem relações equivalentes em nova linguagem. A peça certamente é independente, para um espectador, não necessariamente com ou sem conhecimento prévio do *Heike Monogatari* 平家物語, ela pode facilmente seguir seu próprio caminho; no entanto, nota-se que o camponês fica para trás, assim como Atsumori 敦盛 quando vivo, e que o camponês questiona Renshō 蓮生, assim como Atsumori 敦盛 o desafia à beira da morte. O monge, além de mostrar solicitude em sua intenção de rezar por quem matou, mostra-se duplo ao encarar as consequências de seu passado guerreiro. Por outro lado, como Tyler aponta, na peça é Atsumori 敦盛 o lado mais rude, tanto como espectro quanto como trabalhador braçal, e é ele quem hesita em matar seu inimigo. Esses paralelos apenas enriquecem as duas realidades distintas do *nō* e do *monogatari* 物語, o segundo conferindo uma contradição que o primeiro devolve com profundidade, e o mediador desta troca é a flauta, o instrumento, de epifania na prosa, integrante da pequena orquestra sobre o palco.

E é justamente a presença da flauta *que* indica um dos aspectos que, em um primeiro momento, logo separa o *nō* do *Heike Monogatari* 平家物語. O modo de se cantar este último, ao som do *biwa*¹⁹ 琵琶, não pode ser comparado à coordenação de diversos instrumentos e estilos musicais que possibilita a inserção da dança e, em menor escala, da representação no *nō*. O fantasma ao vivo requer formas poéticas

19 Instrumento de cordas similar ao alaúde.

especiais, que, ao contrário do que se esperaria e do contrapeso que Zeami recomenda, não são resolvidas através da simplicidade, como veremos no próximo capítulo, mas com o aprofundamento de poucas situações e imagens. Também não podemos dizer que a música do *monogatari* 物語 seguia a progressão *jo-ha-kyū* 序破急, “abertura-quebra-urgência”, como exposta anteriormente. Enquanto o capítulo nove termina com uma intensidade mais contida, Zeami organiza *Atsumori* 敦盛 de forma que a batalha esteja no final e ainda continue exibindo o contraste que parece ser seu desejo evocar, aqui, através do mesmo tom budista.

Todas as peças apresentam uma base aparentemente independente para o desenvolvimento de um caráter latente no *honzetsu* 本説. No entanto, esta base é sempre revista para poder se utilizar dos despojos do material originário. Dentre as peças divinas, marciais, femininas, miscelâneas e demoníacas, são justamente as da segunda categoria que apresentam as variações estruturais mais acentuadas, devido, principalmente, à narratividade do *honzetsu* 本説.

Como as fontes para os diversos papéis de guerreiro diferem entre si, não há um único modo pelo qual todas essas peças podem ser compostas. Mesmo assim, os trechos cantados devem ser os mais curtos possíveis, e no *kyū*, a saída final deve incluir os compassos rápidos apropriados a um *shura*. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 155)

Por trechos cantados, Zeami parece estar referindo-se aos melódicos e sincopados, que Stephen Hare chama de líricos, e sua brevidade ressalta a importância dos mais narrativos, também cantados porém com modulação esparsa do tom e tendendo a um ritmo instável. Uma dança vigorosa antes da segunda saída do *shite* シテ indica um segmento com uma sequência verbal mais descritiva, que possibilita uma movimentação mimética. A estas duas características acrescentam-se o ganho de importância do *waki* ワキ, que se torna, algo raro no *nō*, alguém realmente ligado ao passado do espírito²⁰, e a colocação do *kusemai* 曲舞 no segundo ato. Esta última

20 É interessante a hipótese de Kami Hiroshi, mencionada por Stephen Hare (1986, p. 215), de que a relação entre *waki* ワキ e *shite* シテ nas peças marciais pode ter sido inspirada em histórias de monges que realmente rezavam por guerreiros mortos. No quinto mês de 1414, o monge Mansai escreveu sobre a aparição de Sanemori 実盛 ao monge Tawami, que recitou-lhe dez vezes o nome de Amida 阿弥陀, uma prática da seita budista da Terra Pura 浄土教. Coincidência ou não, Zeami escreveu uma peça chamada *Sanemori* 実盛, o que nos leva a perguntar se não estaríamos frente uma “semente universal”

característica é a mais relevante, pois esta sequência de *shōdan* 小段 é o ápice aural do *nō*, portanto, sua posição em uma peça marcial significa um aprofundamento na segunda parte, com o espírito já em sua verdadeira forma, e um primeiro ato mais dramático, de interação mais longa entre o *shite* シテ e o *waki* ワキ.

São nas partes mais narrativas do *nō*, também essenciais às outras categorias, que o compositor quase sempre coloca revisões de trechos em prosa da semente. Como escrito no resumo de *Atsumori* 敦盛, o fantasma canta a queda de seu clã em meio a uma dança. Há um modo de se lidar com a narratividade da fonte, e ele está próximo da reelaboração das relações entre personagens e objetos contidos nesta mesma sequência cronológica verbal. Zeami dá dois exemplos de alteração da ordem narrativa de trechos do *honzetsu* 本説 em seus tratados, o primeiro é tirado de *Susanoo* 須佐之男, uma peça perdida, provavelmente divina.

Quando se escreve, nasce o desejo de se construir belas frases e o texto se torna muito longo. Deve-se escrever esquecendo essas vontades.

Deste ponto de vista, o canto de Susanoo é muito bem redigido. Após ‘Quando foi deus, ele apareceu como irmão da deusa do sol, quando foi homem, sob a aparência de Yamatodake no Mikoto, atacou os países estrangeiros’, Zeami deveria ter anotado cronologicamente os episódios do Leste, mas se esquivou em fazê-lo e modifica a ordem da narração no fim do *kusemai*, com ‘este templo se chama Yatsurugi’; ele somente conservou no *kusemai* o que era essencial para o sucesso. Ao se anotar sempre a narração na ordem cronológica, o texto se torna longo e o resultado não é bom. É necessário compreender bem esses aspectos. (GIROUX, 1991, p. 214)

Nas notas, Sakae Giroux escreve que o templo de Yatsurugi 八剣 é o lugar de veneração da espada de Yamatotakeru (Yamatodake) no Mikoto 日本武尊, de modo que este verso, em um salto, resume toda a conquista do Leste, da parte oriental de Honshū 本州.

Já o exemplo tirado do *shuramono* 修羅物 *Sanemori* 実盛, de autoria de Zeami, é mais complexo. No *honzetsu* 本説, *Heike Monogatari* 平家物語, o velho guerreiro

Saitō Sanemori (?-1183) tinha tingido seus cabelos e barba de negro para poder participar de uma batalha contra um jovem adversário. Este último, após tê-lo matado e cortado seu pescoço, lava-lhe a cabeça desconfiado de ser este o velho Sanemori. (GIROUX, 1991, p. 215)

Mas no *nō* há uma inversão e uma inserção. Primeiro o *shite* シテ narra a lavagem da cabeça de Sanemori 実盛 a partir do ponto de vista de seu algoz, Tezuka Mitsumori 手塚光盛. Depois são narradas, através de citações e referências históricas, as razões que levaram Sanemori 実盛 a pedir a Munemori 胸盛, chefe do clã Taira 平ら, o privilégio de vestir um brocado vermelho, exclusivo de generais, para a batalha. Por fim é dada a terceira parte desta sequência, que assume a visão de Sanemori 実盛 ao incorporar seu dialeto do leste e sua fala rude, numa mistura de terceira e primeira pessoa, no desenrolar de sua última luta. Assim, os eventos anterior e posterior ao degolamento são invertidos como que através da cabeça de Sanemori 実盛: seus pensamentos antes da batalha.

No *Sanemori*, após a cena em que se lava a barba de Sanemori, quando se segue a ordem na narração, tem-se que descrever o ambiente do campo de batalha. No entanto, diz-se ‘e quando Sanemori’ e a batalha é descrita no fim da peça. É necessário conhecer tais procedimentos. (GIROUX, 1991, p. 215)

“E quando Sanemori” é o começo da narrativa sobre o brocado vermelho. A tradução desse trecho do *Sarugaku Dangi* 猿楽談義 feita por J. Thomas Rimer e Masakazu Yamazaki é um pouco diferente. Na sua versão é acrescentado que, com a segunda parte, “a batalha ocorre no fim da peça, assim observando o ritmo do *jo* 序, *ha* 破, e *kyū* 急.” (1983, p. 217) Ou seja, a parte mais visual e vigorosa vai para o fim, os detalhes auriculares para o meio, e o contexto cênico, não o da história original, é delimitado no começo. Além disso, é importantíssima a seguinte colocação de Stephen Hare (1986, p. 220):

Ao inserir aquela passagem - a narrativa sobre as razões que levaram Sanemori a trajar um brocado vermelho - Zeami dá uma perspectiva adicional de Sanemori para o espectador se valer na interpretação da peça, assim criando profundidade de caracterização e estratificação de experiências, similares às que ele elaborou com tanto sucesso em *Izutsu* e *Tadanori*.

Na verdade, em *Izutsu* 井筒, “A Beira do Poço”, pode-se ir mais além desta afirmação de Hare e falar em estratificação de poemas. *Atsumori* 敦盛 demonstrou a reor-

ganização dos eventos descritos por uma linguagem (no caso, pela prosa), e *Susanoo* 須佐之男 e *Sanemori* 実盛, após considerarmos a influência desta mesma linguagem na composição de uma peça, a revisão do próprio modo de descrição destes eventos. Porém, é de maior interesse, e mais raro em outras literaturas, a recorrência premeditada de citações da fonte, intrincando-se e afetando cada vez mais o novo poema. Exemplificaremos isso através dos pontos mais relevantes de uma longa análise feita por Stephen Hare, mas antes devemos conhecer melhor o *honzetsu*.

Zeami criou *Izutsu* 井筒 à partir dos episódios 17, 23 e 24 do *Ise Monogatari* 伊勢物語, “Narrativas de Ise”, composto na era Heian 平安時代 (794-1185) e de autoria desconhecida. Diferente do *Heike* 平家, essencialmente bélico, o *Ise Monogatari* 伊勢物語 compreende mais de cem textos em que uma prosa esparsa contextualiza *tanka* 短歌 amorosos. Diversos deles, exibidamente presentes também no *Kokinwakashū* 古今和歌集, foram seguramente identificados como sendo de Ariwara no Narihira 在原業平, de modo que apesar de faltarem datas e nomes na obra, o *Ise Monogatari* 伊勢物語 veio a ser considerado “uma espécie de autobiografia criptografada de Ariwara no Narihira 在原業平.” (TYLER, 2009, p. 121)

No período Kamakura (1185-1333), o trabalho de restauro de nomes, datas e coerência espúrios do *Ise Monogatari* já estava bem avançado, e as pessoas liam a obra através de comentários. Assim como Zeami. *Izutsu* é, portanto, baseada nestes comentários medievais. Como diversas notas dos comentários divergem minuciosamente entre si, é possível até dizer qual texto Zeami usou. O tratamento de suas fontes, embora brilhante, não foi livre. Os comentários asseguraram-lhe que os episódios 17, 23 e 24 são todos sobre Narihira e a filha de Ki no Arisune [outro poeta da mesma época]. Zeami simplesmente leu continuidade nesses três, segundo a ordem 23, 17, 24. (TYLER, 2009, p. 121)

Lendo a peça, pode-se afirmar que os episódios 17 e 24 não têm o mesmo peso do 23, pois são citados parcialmente e quase que de passagem, porém eles dão a dimensão que leva Tyler a não duvidar ter sido a filha de Arisune representada durante o século XVI, a máscara *fukai* 深井, de uma mulher na casa dos quarenta; hoje o ator usa a *waka-onna* 若女, de uma moça, assim como cabe ao episódio 23. Segue abaixo o *honzetsu* 本説 de *Izutsu* 井筒, a parte relevante do episódio 23, traduzido

da versão francesa de G. Renondeau (1969, p. 50-52), com a ajuda do inglês de Stephen Hare (1986, p. 145), e o 17 e o 24, integrais, através da mesma versão francesa (1969, p. 41 e 54-54), agora apoiada pela inglesa de Helen Craig McCullough (1968, p. 82 e 89-90). Estas traduções servem como referências, muito se perdeu das qualidades constituintes do original. Tentou-se manter a aplicabilidade da fonte na tradução parcial que apresentaremos da peça, e só, o que não significa que algumas modificações não foram inevitáveis. Os *tanka* 短歌 são acompanhados dos originais. Além disso, as divergências entre os comentários, mencionadas brevemente por Tyler, se fazem sentir fortemente no primeiro poema do 23: o *nō* apresenta uma variante da versão encontrada em edições recentes da narrativa. Optamos pela utilizada na peça, a fixada com o tempo está na nota de rodapé. Os significados dos poemas são quase idênticos, exceto pela sonoridade do começo e a substituição de *oinikerashi* おひにけらし por *suginikerashi* 過ぎにけらし, que torna os últimos versos desta versão algo parecido com: “como passou/ desde que vi meu amor”. Veremos que a escolha de Zeami, mesmo que por acaso, foi fundamental para a peça.

Figura 1. Máscara *fukai* 深井⁴.

Figura 2. Máscara *waka-onna* 若女⁵.

21 Disponível em: <<http://faculty.humanities.uci.edu/sbklein/images/NOH/nohmasks/pages/fukai.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

22 Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O91224/waka-onna-mask-suzuki-nohjin/>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

EPISÓDIO 23

“Antigamente, o filho de um homem com negócios no interior costumava brincar com uma menina junto de um poço. Depois de grandes, tanto ele quanto ela começaram a sentir vergonha de se olharem nos olhos. Ele pensou: “É ela quem eu quero”, e ela: “É ele”, e ela não se comprometia com ninguém apresentado por seus pais. Um dia, chegaram estas palavras do garoto:

Beira, à beira,
na beira do poço
nos medíamos;
eu cresci enquanto
não via meu amor.²³

筒井筒
井筒にかけし
まろがたけ
おひにけらしな
妹見ざるまに

*tsutsu izutsu
izutsu ni kakeshi
maro ga take
oinikerashi na
imo mizaru ma ni*

E ela respondeu:

Os cabelos divididos,
que media com os seus,
já passaram dos ombros;
quem irá trançá-los,
se não você?²⁴

くらべこし
振分髪も
肩すぎぬ
君ならずして
誰かあぐべき

*kurabekoshi
furiwakegami mo
kata suginu
kimi narazu shite
tare ka agubeki*

E muitos outros poemas foram trocados. Por fim eles se casaram, conforme seu desejo.

Com o passar dos anos, a mulher perdeu seus pais e o apoio que lhe davam. “Não podemos mais viver juntos”, disse o homem, que encontrara um lugar para frequentar no distrito de Takayasu, na província de Kawachi²⁵. Sua mulher o deixou ir sem ataques de ciúme, de modo que o homem se perguntava se ela não tinha um outro em mente. Ele se escondeu no jardim para dar a impressão de que partira a Kawachi. Sua mulher se arrumou cuidadosamente, com o olhar distante deu um suspiro e disse:

As ondas brancas
levantam-se com o vento
do monte Tatsuta;
você, à noite,
o cruzará sozinho?

風吹けば
沖つ白波
たつた山
夜半にや君が
ひとりこゆらん

*kaze fukeba
okitsu shiranami
tatsutayama²⁶
yowa ni ya kimi ga
hitori koyuran*

23 筒井つの
井筒にかけし
まろがたけ
過ぎにけらしな
妹見ざるまに
*tsutsui tsu no
izutsu ni kakeshi
maro ga take
suginikerashi na
imo mizaru ma ni*

24 O sentido é o de amarrar o cabelo para se casar. Não era o futuro marido quem amarrava os cabelos da mulher, mas todos os autores consultados concordam que este verso é íntimo.

25 Os pais dela sustentavam o casal. Com a morte deles, o homem foi atrás de outra mulher.

26 *Tatsutayama* たつた山 é um *kakekotoba* 掛詞. *Tatsu* たつ pode ser lido como o verbo “levantar” (立

Ao entender este poema ele se sentiu tocado, e não foi mais a Kawachi.”

EPISÓDIO 17

“Antigamente, um homem que tinha desaparecido retornou para ver as cerejeiras em flor. A mulher que morava ali disse:

Flores de cerejeira
ganharam fama
de inconstantes,
mas elas esperaram
por quem se fez raro.

あだなりと
名にこそたてれ
桜花
年にまれなる
人も待ちけり

*ada nari to
na ni koso tatere
sakurabana
toshi ni mare naru
hito mo machikeri*

E o homem respondeu:

Se eu não viesse,
amanhã elas
se deitariam como neve;
ainda não derreteram,
mas não vejo flores.”

けふ来ずは
あすは雪とぞ
降りなまし
消えずはありとも
花とみましや

*kyō kozu wa
asu wa yuki to zo
furinamashi
kiesu wa ari tomo
hana to mimashi ya*

EPISÓDIO 24

“Antigamente, um homem vivia em um campo distante. Dizendo que havia um cargo vago na corte, ele separou-se pesaroso de sua mulher e partiu. Três anos se passaram sem que retornasse. Sua mulher o esperava suspirando, mas outro homem pedia sua atenção. “Te receberei esta noite”, ela finalmente lhe prometeu, mas seu marido retornou na mesma ocasião. Ele bateu na porta, mas ela, sem abrir, compôs este poema e lhe enviou:

Após três anos
de espera
eu me cansei;
esta noite eu uso
um travesseiro novo.²⁷

あらたまの
年の三年を
待ちわびて
ただ今宵こそ
にひまくらすれ

*aratama no
toshi no mitose o
machiwabite
tada koyoi koso
niimakura sure*

E ele respondeu:

つ) ou o substantivo “dragão” (龍).
27 Ela se casará com outro homem.

Fui por anos
arco de catalpa,
de cedro, da lua;
seja boa com ele,
como foi comigo.²⁸

梓弓
ま弓槻弓
年をへて
わはせしがごと
うるはしみせよ

*azusayumi
mayumi tsukiyumi
toshi o hete
waga seshi ga goto
uruwashimi seyo*

Ele se preparou para partir, e então ela disse:

Estique ou não
o arco de catalpa,
desde sempre
meu coração
apoia-se no seu.

梓弓
引けど引かねど
昔より
心は君に
よりにしものを

*azusayumi
hikedo hikanedo
mukashi yori
kokoro ni kimi ni
yorinishi mono o*

Mesmo assim ele partiu. Desolada, a mulher foi atrás dele, mas não o alcançou. Ela se jogou ao lado de um poço, e sobre uma pedra, com o sangue que fez escorrer de seus dedos, escreveu:

Sem o amor,
que vai além
de meu alcance,
é como se eu agora
fosse desaparecer.

あひ思はで
離れぬる人を
とどめかね
わが身は今ぞ
消えはてぬめる

*aiomowade
karenuru hito o
todomekane
waga mi wa ima zo
kiehatenomeru*

E ela morreu.”

Agora seguem traduções, acompanhadas de comentários, dos trechos da peça em que o *honzetsu* 本説 aparece. Os critérios foram semelhantes aos adotados nos episódios do *Ise Monogatari* 伊勢物語, procurou-se somente possibilitar a absorção da fonte no texto. Com a tradução das traduções de Stephen Hare e Royall Tyler, estamos longe de reproduzir os detalhes poéticos em português. Dois tradutores foram utilizados pois acreditamos que cada um chegou a uma versão mais interessante

²⁸ Não, ele não está pedindo à mulher que também seja infiel com seu novo marido. Os arcos parecem indicar algo similar ao expresso pela figura de Eros na imagística greco-romana. O sentido é sexual, ou, no mínimo, erótico. Quanto ao terceiro arco, *tsukiyumi* つき弓, a lua é, na verdade, o segundo sentido do *kakekotoba* 掛詞, o primeiro refere-se a um arco de um tipo de olmo. Optamos por como imprimimos pois a passagem do tempo é essencial para o significado do poema.

em determinados trechos. Como anteriormente, algumas modificações tiveram que ser feitas. O texto original foi tirado de Koyama Hiroshi, Satō Ken'ichiro e Satō Kikuo (*Yokyokushū* 1, 1998, p. 272-279), e as citações estão em **negrito**.

Figura 12. *Shite* シテ do primeiro ato de *Izutsu* 井筒: “A Beira do Poço”. (MARUOKA; YOSHIKOSHI, 1978, p. 27)

Izutsu 井筒 começa com um *nanori* 名ノリ de apresentação do *waki* ワキ, um monge em viagem. Ele logo chega em Isonokami 石上, o lugar em que foi construído o templo dedicado a Ariwara no Narihira 在原業平. Através de um *sashi* 指 ele diz que este é o lugar onde o poeta e a filha de Ki no Arisune 記有常 um dia viveram, e cita, como cabe a uma recordação, apenas parte do terceiro poema do episódio 23.

指

ワキ

さてはこの在原寺は、
古業平記の在常の息女、
夫婦住み給ひし石上なるべし。

風吹けば沖つ白波龍田山と詠じけんも、
この所にての事なるべし。

sashi

waki

*sate wa kono Ariwaradera wa,
inishie Narihira Ki no Aritsune no sokujo,
fūfu sumi tamaishi Isonokami naru beshi.
kaze fukeba okitsu shiranami Tatsutayama to ejiken mo,
kono tokoro nite no koto naru beshi.*

waki

“Este templo de Ariwara é em Isonokami,
o mesmo lugar onde Narihira e a filha de Aritsune
viveram como homem e mulher.
Aquele poema - **as ondas brancas
levantam-se com o vento
do monte Tatsuta** -
deve ter sido recitado aqui.” (HARE, 1986, p. 135)

O *waki* ワキ lamenta que o casal esteja morto e decide rezar por suas almas. O *shite* シテ entra, primeiro cantando sobre a solidão do templo, e então sobre a memória. Segue um *mondō* 問答 em que o monge pergunta à mulher o motivo de resolver prestar memória a Narihira. Ela diz que não possui nenhuma relação com o morto e compara a distância afetiva entre eles com o senso de distância expresso por *mukashi otoko* 昔男, “o homem de antigamente”, apelido dado a Narihira 業平 a partir de *mukashi* 昔, a primeira palavra de todos os episódios do *Ise Monogatari* 伊勢物語.

Ao especificar-se o Ariwara no Narihira 在原業平 desta obra, começa um *kuse-mai* 曲舞. O *kuri* クリ dá a época e a cena: antigamente, na vila de Isonokami 石上, em meio às transformações, da primavera e do outono. O *sashi* 指 reconta, mais elaboradamente, a segunda parte do trecho relevante do episódio 23, o quase abandono da mulher. Aqui o terceiro poema é citado integralmente, fazendo deste *shōdan* 小段 como que o material assinalado em verbete pelo *waki* no começo da peça.

sashi

指

shite

シテ

sono koro wa Ki no Aritsune ga musume to chigiri,

その頃は記の有常が娘と契り、

<p><i>imose no kokoro asakarazarishi ni,</i> <i>jiutai</i> <i>mata Kawachi no kuni Takayasu no sato ni,</i> <i>shiru hito arite futamichi ni,</i> <i>shinobite kayoi tamaishi ni,</i> <i>shite</i> <i>kaze fukeba okitsu shiranami Tatsutayama,</i> <i>jiutai</i> <i>yowa ni ya kimi hitori yukuran to,</i> <i>obatsukanami no yoru no michi,</i> <i>yukue o omō kokoro togete,</i> <i>yoso no chihgiri wa karegare nari.</i></p>	<p>妹背の心浅からざりしに、 地謡 また河内の国高安の里に、 知る人ありて二道に、 忍びて通ひ給ひしに、 シテ 風吹けば沖つ白波龍田山、 地謡 夜半にや君が独り行くらんと、 おぼつかなみの夜の道、 行方を思ふ心遂げて、 よその契りはかれがれなり。</p>
--	---

“*shite*
Ele se comprometeu com a filha de Aritsune
e preencheu seu coração,
jiutai
mas na vila de Takayasu, província de Kawachi,
ele tinha outra mulher,
e seus amores dividiram seu caminho,” (TYLER, 2009, p. 127)

“*shite*
as ondas brancas levatam-se com o vento do monte Tatsuta;
jiutai
você, à noite, o cruzará sozinho?
Enquanto ondas de apreensão quebravam em sua mente,
ela cantou este poema,
e ele percebeu seu medo
e desatou seu outro amor.” (HARE, 1986, p. 142)

O *kuse* 曲, por sua vez, faz o mesmo que vimos anteriormente em *Sanemori* 実盛, ele volta ao começo do episódio 23 e reconta a história do amadurecimento das crianças, embora de um jeito próprio. A principal modificação feita por Zeami é a inserção da imagem das crianças olhando seus reflexos na água do poço. No *ageha* アゲハ, o verso cantado pelo *shite* シテ mais ou menos na metade deste *shōdan* 小段, começam as citações dos dois primeiros poemas, terminando com a menção de que do primeiro deles a mulher veio a ser apelidada de *izutsu no onna* 井筒の女, “a mulher na beira do poço”.

<i>kuse</i>	曲
<p><i>jiutai</i> <i>mukashi kono kuni ni,</i></p>	<p>地謡 昔この国に、</p>

	<p> <i>sumu hito no arikeru ga, yado o narabete kado no mae, izutsu ni yorite unaiko no, tomodachi kataraita, tagai ni kage o mizukagami, omote o narabe sode o kake, kokoro no mizu mo sokoi naku, utsuru tsukihi mo kasanarite, otonashiku hazukashiku, tagai ni ima wa narinikeri. sono nochi kano mame otoko, kotoba no tsuyu no tamazusa no, kokoro no hana mo iro soite,</i> </p>	<p> 住む人のありけるが、 宿を並べて門の前、 井筒に寄りてうなゐ子の、 友だち語らひて、 互ひに影を水鏡、 面を並べ袖をかけ、 心の水もそこひなく、 移る月日も重なりて、 大人しく恥ずかしく、 互ひに今はなりにけり。 その後かのまめ男、 言葉の露の玉章の、 心の花も色添ひて、 </p>
shite	<p> <i>tsutsu izutsu, izutsu ni kakeshi moro ga take,</i> </p>	シテ
jiutai	<p> <i>oinikerashi na, imo mizaru ma ni to, yomite okurikeru hodo ni, sono toki onna mo kurabe koshi, furiwakegami mo kata suginu, kimi narazu shite, tare ka agu beki to, tagai ni yomishi yue nare ya, tsutsu izutsu no onna to mo, kikoeshi wa Aritsune ga, musume no furuki na naru beshi.</i> </p>	<p> 地謡 筒井筒、 井筒にかけしもろが丈、 生ひにけらしな、 妹見ざる間にと、 読みて贈りけるほどに、 その時女も比べ来し、 振分髪も肩過ぎぬ、 君ならずして、 誰か上ぐべきと、 互ひに読みし故なれや、 筒井筒の女とも、 聞えしは有常が、 娘の古き名なるべし。 </p>

“jiutai

Antigamente, nesta vila
viviam pessoas em casas
atrás de um portão
ladeando um poço,
e em sua beira duas crianças
conversavam e se olhavam
na água espelhada,
rosto com rosto e manga com manga,
e suas águas eram claras com o sol de dia
e a lua à noite, e com os sóis e luas
eles cresceram e se intimidaram.
O menino escreveu um poema,
as palavras em colar
exibindo as cores de seu desejo.” (TYLER, 2009, p. 128)

“shite

**Beira, à beira,
na beira do poço nos medíamos,**

jiutai

**eu cresci
enquanto não via meu amor,
e ela respondeu, os cabelos divididos,
que media com os seus,**

***já passaram dos ombros;
quem irá trançá-los,
senão você?***

Por causa destes poemas,
chamam a filha de Aritsune
pelo seu antigo nome,

a mulher na beira do poço.” (HARE, 1986, p. 144)

Depois do *kusemai* 曲舞 segue um *rongi* 論議 em que o *waki* ワキ questiona o apego que a mulher sente por sua versão da história. Citando parcialmente o terceiro poema do episódio 23, ela diz que apareceu, citando o apelido que lhe deram, quem é, e ao citar parte do primeiro poema, desaparece. Tanto no primeiro quanto no terceiro caso, os trechos são realmente incorporados em um novo poema, ou seja, a mulher começa a vestir os episódios do *Ise Monogatari* 伊勢物語, especialmente com *shiranami no Tatsutayama* 白波の龍田山, o que já antecipa a inversão que será o ápice cênico da peça, o momento em que ela, usando as roupas de Narihira 業平, enxerga sua própria imagem refletida na água do poço.

<i>rongi</i>	論議
<i>jiutai</i>	地謡
<i>ge ni ya furinishi monogatari, kikeba tae naru arisama no, ayashi ya nanori owashimase.</i>	げにや古りにし物語、 聞けば妙なる有様の、 あやしや名のりおはしませ。
<i>shite</i>	シテ
<i>makoto wa ware wa koigoromo, Ki no Aritsune ga musume to mo, isa shiranami no Tatsutayama, yowa ni magirite kitaritari,</i>	まことはわれは恋衣、 記の有常が娘とも、 いさ白波の龍田山、 夜半に紛れて来りたり、
<i>jiutai</i>	地謡
<i>fushigi ya sate wa Tatsutayama, iro ni zo izuru momijiba no,</i>	ふしぎやさては龍田山、 色にぞ出づるもみじ葉の、
<i>shite</i>	シテ
<i>Ki no Aritsune ga musume to mo,</i>	記の有常が娘とも、
<i>jiutai</i>	地謡
<i>mata wa izutsu no onna to mo,</i>	または井筒の女とも、
<i>shite</i>	シテ
<i>hazukashinagara ware nari to,</i>	恥ずかしながらわれなりと、
<i>jiutai</i>	地謡
<i>iu ya shimenawa no nagaki yo o, chigirishi toshi wa tsutsu izutsu, izutsu no kage ni kakurekeri, izutsu no kage ni kakurekeri.</i>	結ふや注連縄の長き世を、 契りし年は筒井筒、 井筒の蔭に隠れけり、 井筒の蔭に隠れけり。

“jiutai

Ouço uma história antiga
pensando em quem a conta,
me diga o seu nome.” (TYLER, 2009, p. 129)

“shite

Se eu, em manto-amor,
sou a filha de Aritsune, não sei,
mas vim através de **ondas brancas, Tatsuta**,
misturada com a noite,

jiutai

que estranho, são as folhas coradas
de Tatsuta que vêm,

shite

a filha de Aritsune,

jiutai

ou a **mulher na beira do poço**,

shite

envergonhadamente admito,

jiutai

torcemos promessas de amor
que já foram desatadas, tinha dezenove anos, ela disse
sumindo na sombra **à beira, na beira, no poço**,
sumindo na sombra **à beira, na beira, no poço**.” (HARE, 1986, p. 146)

No interlúdio, o *waki* ワキ pergunta sobre Narihira 業平 e a mulher a um camponês. Apesar da linguagem cotidiana e da ênfase em detalhes próprios deste registro (“Ela nunca tinha se arrumado tão bem”, “Ela entrou em casa tão cabisbaixa...” (HARE, 1986, p. 149)), o relato é quase idêntico ao trecho do episódio 23 citado acima.

No começo do segundo ato, o *waki* ワキ veste seu manto do avesso para sonhar com o passado enquanto dorme. O *shite* シテ entra vestida com um manto de Narihira 業平, cita o primeiro poema do episódio 17, e une parte do segundo do 24 com o primeiro verso do primeiro poema do 23.

sashi

指

shite

ada nari to na ni koso tatere sakurabana,
toshi ni mare nari hito mo machikeri.
kayō ni yomishi mo ware nareba,
hito matsu onna to mo iwareshi nari,
ware tsutsu izutsu no mukashi yori,
mayumi tsukiyumi toshi o hete,
ima wa naki yo ni Narihira no,

シテ

あだなりと名にこそ立てれ桜花、
年に稀なる人の待ちけり。
かやうに読みしもわれなれば、
人待つ女とも言はれしなり。
われ筒井筒の昔より、
真弓槻弓年を経て、
今は亡き世に業平の、

katami no nōshi mi ni furete,

形見の直衣身に触れて、

“*shite*

**Flores de cerejeira ganharam a fama de inconstantes,
mas elas esperaram por quem se fez raro.**

Também escrevi este poema,
por isso me chamam de **mulher à espera**,
desde **à beira, na beira do poço**,
fui, por anos, arco de cedro e da lua,
e hoje, num mundo sem ele, meu corpo toca
o manto, lembrança de Narihira.” (HARE, 1986, p. 150)

Ela começa a dançar vestida com o manto, e como se fosse seu antigo amado. Um poema cuja imagem dominante é a da lua refletida na água de um poço faz ela lembrar-se de um de Narihira 業平, e ela o cita ironicamente, lamentando através do lamento dele a distância de uma antiga paixão. Então segue um *noriji* ノリ地 em que a transformação dela nele se consolida. O *shōdan* 小段 começa com a repetição de *tsutsu izutsu* 筒井筒, mas ao chegar no terceiro verso há uma interferência que sobre- põe o passado ao presente que recorda.

	<i>noriji</i>	ノリ地
<i>jiutai</i>		地謡
	tsutsu izutsu,	筒井筒、
	izutsu ni kakeshi,	井筒にかけし、
<i>shite</i>		シテ
	maro ga take,	まろが丈、
<i>jiutai</i>		地謡
	oinikerashi na,	生ひにけらしな、
<i>shite</i>		シテ
	oinikerazu ya.	老ひにけらずや。
<i>jiutai</i>		地謡
	sanagara mimieshi,	さながら見見えし、
	mukashi otoko no,	昔男の、
	kamuri nōshi wa,	冠直衣は、
	onna to mo miezu,	女とも見えし、
	otoko narikeri,	男なりけり、
	Narihira no omokage,	業平の面影、

“*jiutai*

**Beira, á beira,
na beira do poço**

shite
 nos medíamos;
jiutai
 eu cresci enquanto
shite
 envelheci!
jiutai
 Enquanto vejo e desvejo
o homem de antigamente,
 de chapéu e manto
 não pareço mais mulher,
 tornei-me um homem,
 imagem viva de Narihira.” (HARE, 1986, p. 152)

Oinikerashi 生ひにけらし e *oinikeru* 老ひねける são homônimos flexionados de “crescer” e “envelhecer”, algo que não procuramos reproduzir pois demandaria maior liberdade com o texto. Como Hare escreve, a primeira palavra indica o amadurecimento também amoroso do casal, e a segunda a perda também temporal deste mesmo amor. A “justaposição imediata” de “sons similares” (HARE, 1986, p. 152) expressa a unidade de tempos e corpos discrepantes na mente da mulher. E silenciosa e lentamente ela inclina-se sobre a beira do poço, como ambos faziam quando criança, e observa o seu próprio reflexo dentro do de seu amado. Sinos tocam com a aurora, e o sonho, dela e do *waki* ワキ e da peça, acaba.

Resumindo, com a citação parcial do terceiro poema do episódio 23, o *waki* ワキ faz referência à memória ao mesmo tempo em que determina o contexto da peça. Quando o mesmo poema é citado integralmente, o instante que faz recordar é contrastado à própria recordação: o contexto de composição desse poema. A peça continua mergulhando no passado, e o momento em que o casal revela seu amor é recriado com a citação dos dois primeiros poemas do 23, mas *tsutsu izutsu* 筒井筒 é logo novamente evocado, agora expressando a passagem do tempo e sua consequência: o apelido que ele imprimiu na mulher. Com as fases do caso amoroso estabelecidas, a mulher descreve seu aparecimento com o poema de partida que fez seu amado reaparecer, e desaparece com o poema de reencontro que fez sua inocência de criança desaparecer. No segundo ato, a mulher ressurgue em sua verdadeira e fantasiada

Figura 13. A “mulher na beira do poço”, vestida com manto e chapéu masculinos, olha o próprio reflexo no de Narihira 業平. Fotografia de Kaneko Hiroshi (KEENE, 1976, p. 86).

forma, e, relacionando e intrincando os episódios 17 e 24 ao 23, amplia a tensão dos momentos de partida e retorno de Narihira 業平. Mais importante do que isto, a rede que se forma entre essas diferentes perspectivas, ou versões, é o ponto de partida de tudo o que se segue, se não a fonte criativa da peça, pois nela a mulher começa a assumir qualidades que no episódio 23 são exclusivas do homem: inconstância e desejo por outra pessoa. A dança de incorporação então começa, e ela cita um poema como se fosse seu e como se a amante tema da composição fosse o real autor, Narihira 業平. Por fim, uma nova citação de *tsutsu izutsu* 筒井筒 é quebrada por um *kakekoto-ba* 掛詞 explícito, digamos, já que o duplo sentido é duplicado, assim possibilitando que os significados sejam considerados separados, repetidos ou invertidos. Tanto o múltiplo sentido do jogo de palavras quanto sua própria interferência acabam unindo pessoas e tempos diferentes em um mesmo corpo e mente, algo que é logo descrito pela mulher no restante do *shōdan* 小段, e então encenado, e depois desencenado.

Através desta técnica, Zeami cria um novo contexto para cada ocorrência dos poemas, e a ambiguidade resultante do novo contexto permite uma nova interpretação de cada poema. No entanto, a nova interpretação não invalida uma anterior, de modo que o *waka* se torna cada vez mais evocativo com o andar da peça, e o *honketsu* se expande além da troca ingênua do *Ise Monogatari*, para abranger uma ampla gama de experiências amorosas. (HARE, 1986, p. 155)

As ocorrências dos poemas parecem funcionar como os alicerces da peça. É possível inclusive imaginar um procedimento não-linear de composição resultando em movimentos de chegada e partida de diferentes focos de atenção de diferentes intensidades. É um tal fluxo, aliás, que a análise rítmica de Akira Tamba nos mostrou no capítulo sobre estrutura, e a ela ainda serão acrescentadas observações acerca da utilização de recursos poéticos, mas isto apenas no próximo capítulo. Ainda sobre a semente, é necessário especificar melhor o que se passa no interstício das citações, alusões e referências principais.

Seria repetitivo descrever o modo pelo qual o compositor de *nō* assimila poemas sugeridos pelo *honketsu* 本説. Os *honkadori* 本歌取 passam pelos mesmos pro-

cedimentos expostos acima: têm suas relações, formais ou não, rediagramadas, seu desenrolar verbal reorganizado, e sua integralidade mesma francamente modificada, cortada como que por um editor de filme, até tornar-se mais do que uma citação: um objeto, uma unidade de quase-significados, pois maleável.

Os *honkadori* 本歌取 de um *nō* são muitos, e variam consideravelmente de peça a peça, portanto uma lista seria mera amostragem. Mas além de trechos, as próprias palavras, individualmente, e o estilo da composição original são tirados de obras já clássicas no tempo de Zeami, de modo que uma citação, alusão ou referência quase nunca ocorre em um salto, mas é preparada e despede-se durante a peça. As características comuns aos *honkadori* 本歌取 partem desta fluidez. Segundo Stephen Hare, é comum que a linguagem se torne mais complexa após uma citação, com um aumento significativo do uso de técnicas poéticas. No entanto, citações chinesas são geralmente acompanhadas de linguagem achinesada e de um paralelismo mais marcante, enquanto que trechos quase exclusivamente em japonês puro tendem a puxar *kakekotoba* 掛詞 e *engo* 縁語, técnicas japonesas, a primeira melhor aplicável em palavras polissilábicas. Ao nível dos blocos musicais chamados *shōdan* 小段, os *honkadori* 本歌取 de mais difícil compreensão são colocados nos *sashi* 指, onde há maior liberdade rítmica, e os mais diretos ocorrem nos *utai* 謡, onde a modulação tonal é mais determinante na transmissão de significados. Mas esta distinção não chega a ser uma regra, ela é uma tendência disputando seu espaço com uma outra, a que leva à variação de complexidade no desenrolar da sequência, com uma preferência pela não repetição imediata de intensidades.

As diferenças mais marcantes entre o *honzetsu* 本説 e os *honkadori* 本歌取 provêm do grau de importância, além, obviamente, do escopo textual. Enquanto a semente abrange apenas um recorte especialmente relevante de uma obra, e é o princípio do qual toda a composição emana, os *honkadori* 本歌取 de uma peça podem ser tirados de textos tão díspares quanto permitidos pela semente. Isto pois, como mencionado, os *honkadori* 本歌取 sempre devem ser utilizadas para enfatizar um aspecto do *honzetsu* 本説, ou para abrir um de seus terminais.

Material literário adequado deve ser incorporado de acordo com a natureza da peça, como poemas ou canções que correspondam à variedade de emoções a serem trabalhadas - um sentido congratulatório, elegante, amoroso, malicioso, triste, e assim por diante. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 150)

Este material literário é certamente utilizado na escalada cênica à revelação da natureza da semente, o momento mais crucial da peça. No *Sarugaku Dangi* 猿楽談義, “Considerações sobre *Sarugaku*”, Zeami observa que, além do uso de técnicas poéticas, a menção a lugares tornados célebres, especialmente através da poesia, também serve para criar uma “evocação de distância”, ou *enken* 衰見, termo explicado por Sakae Giroux (2009, p. 177) da seguinte forma:

Literalmente ‘olhar longínquo’. Este termo é utilizado frequentemente por Zeami nos tratados teatrais posteriores a *Shikadô* “O Caminho que Conduz a Flor”, mas com diferentes nuances no que concerne à sua significação. Aqui, ele designa o efeito teatral que visa alargar o espaço cênico através das palavras ou gestos que estimulam a imaginação do público.

Embora não explicitamente declarado, acreditamos que todos os *honkadori* 本歌取 participem da criação deste panorama imaginativo. Stephen Hare (1986, p.120-121) tabela três propósitos aos quais Zeami submeteria uma alusão. Primeiro, ela poderia tomar a forma de uma referência poética, puramente ornamental ou para o reforço do tom de um trecho. Segundo, ela poderia ser uma citação mais sólida, dada para conferir autoridade a um pronunciamento. E terceiro, ela poderia ser o *honzetsu* 本説, e trabalhada pela peça como os três episódios do *Ise Monogatari* 伊勢物語 o são em *Izutsu* 井筒. Porém, destes três modos apenas o terceiro se sustenta; falar em ornamento e autoridade é um equívoco. Não se pode ignorar que o que virá a ser citado ou aludido o será feito através de uma certa forma musical, um *shōdan* 小段, com características formais peculiares, mas mais importante do que isto, a brevidade ou a importância e a ênfase desta referência a um material literário se deve à extensão e à clareza do panorama imaginativo que se deseja criar neste instante. O posicionamento das ocorrências do *honzetsu* 本説 e dos *honkadori* 本歌取 são cuidadosamente

premeditados. Não se pode falar em revelar durante a peça o que está constante e obviamente presente, a não ser que este caráter seja extremamente desinteressante, unidimensional. Vimos como em *Izutsu* 井筒 os poemas tomam cor e colore os versos que os cercam, os *honkadori* 本歌取, da mesma forma, movem a atenção do espectador por aspectos dilatados do *honzetsu* 本説. Há, durante a peça, repetições alusivas do texto fonte, com sua consequente variação interpretativa, entremeadas por alusões a vários textos que, em rede, alusivamente repetem um ou várias interpretações do material original adotadas pelo trecho.

Neste sentido, falar em tom e expressão não nos leva a entender plenamente o aumento do nível do texto causado pela imersão de um *honkadori* 本歌取. Revelar a natureza da semente, e utilizar citações, alusões e referências por ela sugeridas, indica que o motivo de seus surgimentos necessariamente retorna ao princípio que os atizou. No segundo ato de *Izutsu* 井筒, um poema de Narihira 業平 chega à mente da mulher quando ela canta a imagem da lua refletida na água. Este *honkadori* 本歌取 é tão emblemático, e está relacionado de tal forma com a peça, que foi impossível não mencioná-lo quando tratando exclusivamente do *honzetsu* 本説. Ele expande a modificação que Zeami faz no episódio 23 ao descrever o reflexo dos apaixonados na água do poço, e prossegue a troca de papéis à qual as ocorrências do *honzetsu* 本説 no fim do primeiro ato e no começo deste já apontavam. Porém esta evocação é logo rebatida ao demandar uma nova aparição de *tsutsu izutsu* 筒井筒, que, como vimos, precede o instante em que “a mulher na beira do poço” vê seu reflexo dentro do de Narihira 業平.

Por fim, é didático o caso de *Takasago* 高砂, em que a reciprocidade entre os *honkadori* 本歌取 e o *honzetsu* 本説 chega quase a fundamentar a peça. Nela o espectador é apresentado a um casal de velhos, os espíritos de pinheiros que parecem crescer juntos apesar de um estar em Takasago 高砂 e outro em Suminoe 住の江, vilas a uma distância de três dias de viagem. Geralmente considera-se esta peça uma celebração do casamento, mas isto é, acreditamos, apenas uma metáfora do tema principal da peça. No desenvolvimento do *honzetsu* 本説, que são quatro *tanka* 短歌,

o *shite* シテ explica que o pinheiro de Takasago 高砂 representa a era do *Man'yōshū* 万葉集, “Coleção de Dez Mil Folhas”, antologia compilada no século VIII, e Suminoe 住の江 a do *Kokinwakashū* 古今和歌集, compilada no século X. A afinidade entre os pinheiros, que cruza um longo espaço de tempo, celebra, portanto, a poesia. E os *honkadori* 本歌取, ao contrário de outras peças, são apenas, embora muitos, *tanka* 短歌, poemas chineses e trechos do prefácio do *Kokinwakashū* 古今和歌集. Desta forma, Zeami cria um universo textual paralelo, uma paisagem de versos crescendo junto do desenrolar da peça.²⁹

29 Ezra Pound (1885-1972), no século XX, cita *Takasago* em um de seus cantos, o IV (1996, p. 15), que desenvolve uma perspectiva sincrônica da história da poesia, embora trocando Suminoe por Ise por razões métricas, ao modo de Zeami. Este poeta americano é quem mais se aproxima da montagem textual do *nō* no ocidente. Há livros volumosos especificando as citações contidas n’*Os Cantos*, e mesmo texto críticos do próprio autor elucidam as relações complexas entre as várias referências.

CAPÍTULO 3

COMPOSIÇÃO

Escrever textos para o *nō* é o que dá vida à nossa arte. Mesmo se uma pessoa não for extraordinariamente erudita, com certo nível de técnica ela poderá criar uma boa peça. O estilo geral é descrito na seção sobre *jo*, *ha* e *kyū*. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 43)

A primeira frase desta citação afirma o propósito da composição, a segunda, apesar da gentileza, ressalta que há um meio pelo qual as peças são criadas, e a terceira, em lembrete, dá o fundamento de todo o processo. O parágrafo parece seguir um *jo-ha* 序破 completado no *kyū* 急 com uma referência sucinta à importância da estruturação para um poema que será cantado junto a outras linguagens artísticas. É no *Sandō* 三道 que Zeami leva o obséquio e a pista das últimas frases mais a sério e, para melhor situar os primeiro e terceiro estágios de criação, faz definitivamente de *saku* 作, “estrutura”, o fio condutor de todo o esforço do artista. No entanto, três capítulos do *Sarugaku Dangi* 猿楽談義 e um do *Fūshikaden* 風姿花伝, este a fonte da citação acima, detalham algumas das preocupações e táticas de Zeami ao lidar com *sho* 書, a “composição”, embora a ausência mais notável nesses escritos seja a seguinte definição precisa do *Sandō* 三道, que quase dispensa demais explicações e mostra-se como a razão de qualquer trabalho posterior.

A composição de uma peça envolve a elaboração de um meio pelo qual palavras exatas são escolhidas para as personagens cantarem, de acordo com suas naturezas peculiares, já a partir da canção de abertura. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 150, grifo nosso)

Como o artista chegará à compreensão dos modos pelos quais as palavras podem ou não transmitir sua parcela das informações reunidas no palco é o que talvez dê mais peso à curiosidade do que a uma erudição enciclopédica. Zeami recomendava aos aprendizes de *nō* que não dissipassem suas energias em outras artes, com a exceção da poesia. “Nunca se esqueça da mente de um iniciante” (*apud* KOMPARU, 1983, p. V): ele próprio, apesar de ter sua habilidade reconhecida por Yoshimoto Nijō 二条良基 (1320-1388) e Shinkei 神経 (1463-1464), frequentemente transparece incerteza com os exemplos que cita em seus tratados. “Como não sou um adepto da poesia, eu ficava pensando se este poema não teria alguma nuance em seu significado.

Então perguntei a alguém que conhecia melhor esta arte.” (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 116) Mesmo assim, Kawamoto Kōji (2000, p. 292) coloca as peças *nō* como protótipos de um possível poema longo japonês, devido ao seu “metro variado”, e Donald Keene (1976, p. 46) faz o seguinte prólogo das qualidades textuais de Zeami:

Não há dúvidas do quanto ele trabalhou para criar os efeitos literários de suas peças. O estilo de Zeami não é marcado apenas pela confiança em citações de obras literárias, mas pela complexidade extraordinária de sua expressão, muito além da requerida pelo teatro.

Keene está, é claro, referindo-se a um teatro tradicionalista, não a pesquisas que poderiam muito bem ser comparadas com a linguagem do *nō*. Além disso, não é suficiente tirar a média das, hoje, duzentas e poucas peças do repertório, embora seja presumível que todas de todos os autores tenham dependido do caso exemplar de Zeami para suas criações. Houve uma queda radical na qualidade das composições que sucederam Konparu Zenchiku 金春禪竹 (1405-1468). O estilo mimético do sobrinho e filho adotivo a quem Zeami recusou a transmissão de seus tratados, On'ami 音阿弥 (1398-1467), ganhou popularidade ainda durante sua vida, e se as peças do filho deste, Kanze Nobumitsu 観世信光 (1435-1516)³⁰, ainda misturavam preocupações poéticas com uma encenação voltada à ação, com Kanze Nagatoshi 観世長俊 (1488-1541) e Konparu Zempō 金春禪鳳 (1454-1532) “as danças (...) já não cresciam naturalmente da poesia mas eram inserções arbitrárias, e os textos em si eram tão convencionais quanto tediosos.” (KEENE, 1976, 54) Zeami faz no *Fūshikaden* 風姿花伝 o seguinte corte qualitativo:

Repetindo: uma peça de primeira grandeza é baseada em uma fonte original, revela algo incomum em suas qualidades estéticas, tem um clímax apropriado e apresenta *yūgen*. Uma peça de segunda grandeza pode

³⁰ *Funabenkei* 船弁慶, “Benkei no Barco”, é uma das grandes obras de Nobumitsu, geralmente incompreendida devido a sua estrutura dramática “excêntrica”. O primeiro ato assemelha-se a um *nō* feminino, mas no segundo a peça assume natureza demoníaca. Algo raro, às vezes visto como propício ao entretenimento, na verdade esta divisão é bem coerente com a decadência social retratada durante a fuga de Yoshitsune 義経 da corte, passando pela sua despedida forçada de Shizuka 静, uma dançarina, e terminando com seu reencontro com os fantasmas daqueles que matara. A maior peculiaridade dramática de *Funabenkei* 船弁慶 é que nela ocorre uma desgraça ao vivo em paralelo ao tradicional relato e reencenação feitos pelo fantasma de alguma personagem do passado. Desnecessário dizer que Nobumitsu 信光 realmente presenciou uma guerra.

não possuir qualquer qualidade estética incomum, mas não é demasiadamente complexa, e sim de fácil compreensão e com alguns momentos de real interesse. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 44)

Vê-se como Nagatoshi e Zennō chegaram ao fundo do poço, engessando suas criações com arbitrariedades, quando se considera que a simplicidade torna certas obras menores efetivas justamente por viabilizar um espaço de manobra para que o ator possa renovar a concepção do texto no palco, através de gestos e/ou variações musicais. Falta de complexidade é o que não faz sombra à habilidade dos dançarinos e músicos de puxarem o público ao domínio estrito da cena e das circunstâncias de sua apresentação.

As melhores peças também só se tornarão vivas no palco, mas a transição do plano à execução envolve mais cuidados. Dos cinco critérios apresentados por Zeami, os dois últimos são o que pedem explicações. *Yūgen* 幽玄, como mencionado anteriormente, está ligado mais a uma característica, uma espécie de “beleza abstrata” (HARE, 1986, p. 231), criada principalmente pela estruturação da peça. Isto não exclui sua tradução e análise por termos como “mistério”, “charme” ou “sutileza”, como veremos logo à frente, mas apenas que estas qualidades baseiam-se totalmente na transmissão de um sentimento ocasionado pela realização gradual da forma intangível da música e do corpo em movimento. Quanto ao “clímax”, esta parece ser uma tradução forçada de Rimer e Yamazaki, já que, como esperamos ter mostrado, a atenção do público de *nō* não necessariamente assume uma forma piramidal. Talvez seria mais correto pensar na premeditação das relações entre os cantos, partes instrumentais e danças com o objetivo de conduzir o espectador pelas diversas faces do material original, incluindo aí o trecho da “semente”, *shu* 種, que dá motivos à peça mas é incompreensível isoladamente.

Pode-se falar em 'abrir os ouvidos e olhos' [do público]. Durante a peça *nō*, estes instantes [de consciência elevada por parte dos espectadores] ocorrem no *ha* e no *kyū*.

'Abrir os ouvidos' refere-se ao instante em que dois sons criam uma sensação. A peça deve ser composta de modo a revelar a significância da fonte escolhida, para que, exatamente quando o público se sentir movido

pelo que escutam e compreendem, a música e as palavras que manifestam a expressão literária desta verdade sejam harmonizadas, e assim a compreensão e a sensação se unem, produzindo um instante em que todos se sentem tocados e admirados. 'Abrir os ouvidos' refere-se a tal mistura de compreensão verbal e sensação musical em uma única fonte auricular de apreciação.

Por outro lado, 'abrir os olhos' refere-se aos instantes da peça *nō* em que as sensações profundas inerentes à peça são repentinamente experimentadas em um único instante de troca intensa [entre o ator e o público]. Quando seus 'olhos são abertos', os espectadores recebem esta impressão extraordinária através das qualidades estéticas relacionadas à dança e à movimentação. Este instante nasce da manifestação das forças artística e espiritual do ator. Pode parecer que isto não tenha nenhuma relação com o texto, mas a verdade é que esta impressão visual de habilidade excepcional não pode ocorrer se o momento de sua realização não tiver sido planejado na própria peça. O compositor tem que considerar com grande cuidado aonde colocar os instantes em que os movimentos visuais do ator podem causar este efeito. Um tal instante, crucial à peça, assemelha-se àquele em que os olhos são colocados em uma nova estátua de Buda; assim ele é chamado de 'abertura dos olhos'. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 158-159)

Nota-se que Zeami fala em instantes, não em apenas um, que são como pontos de contato de processos artísticos paralelos desdobrando-se a partir de um mesmo material original. O que se espera do fundo textual para a “abertura dos olhos e ouvidos” está completamente de acordo com o que já foi mencionado à respeito da ênfase na estruturação da peça percorrendo o *Sandō* 三道, mas Zeami apresenta, em uma passagem do *Fūshikaden* 風姿花伝, ainda outros parâmetros que nos levam a acreditar em uma forte dependência do texto por parte da música instrumental e da dança. Se na citação acima Zeami afirma seu desejo de “abrir os olhos e ouvidos” do público, no seu tratado mais famoso ele deprecia *nō* que focam apenas na música ou na dança. Personagens visualmente estáticas são barulhentas, e as agitadas mudas. “Peças assim lidam só com um único aspecto do todo e são comparativamente fáceis de se escrever. Mas uma peça realmente boa possui movimentação baseada no canto.” (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 45) Há aqui uma questão ética, de que uma ação não deve ser completada por palavras e estas devem necessariamente conduzir àquela. Próxima desta ideia está a opção de Zeami por tornar o canto a intenção da dança, uma espécie de linha contínua, mas não necessariamente retilínea, que origina os vários movimentos moldados pelas circunstâncias, ou seja, moldados ao passarem por ambientes cênicos inter-relacionados e criados a partir do mesmo material

original.

Nesta projeção do canto na dança suspensa em um instante mutável da cena, a fonte, se considerada como possuindo características a serem gradualmente representadas, é o ponto de chegada ao qual se dirigem a escolha e a combinação criativa de palavras e aglomerados rítmicos e melódicos que passam por análoga montagem de movimentos, abstratos ou imitativos, exercidos com variada intensidade. Como exemplo, Zeami coloca o dilema entre as qualidades opostas de “suavidade” e “vigor”. Rimer e Yamazaki (1984, p. 48) não dão os termos japoneses desta distinção, mas acreditamos ser o *yūgen* 幽玄 e o *tsuyoki* 強気 mencionados por Darci Y. Kusano em seu “O que é Teatro Nô” (1984, p. 22). *Yūgen* 幽玄 prepondera nas peças femininas e no *mai* 舞, tipo de dança oposta à imitação, *monomane* 物真似, mais apropriada a personagens bélicas. Presume-se que aqui não haja exclusividade, os termos parecem induzir à ideia de movimento. Segundo Zeami, “vigor” torna-se brutalidade se for aplicado pelo ator em partes do texto em que a “suavidade” impera, e “suavidade” torna-se mera frouxidão se aplicada em partes “vigorosas”. Ambas, brutalidade e frouxidão, são criadas se o ator acreditar que “suavidade” e “vigor”, que corretamente deduz, não sejam, no entanto, inerentes ao trecho da peça a ser interpretado.

E o desastre mal pode ser evitado por um ator inexperiente caso ele tenha que lidar com uma concepção textual falha. A menor diferença na sonoridade das palavras já conduz a estas qualidades de *yūgen* 幽玄 e *tsuyoki* 強気, quase independentemente do estilo de suas emissões. *Ozuru* 落づる, “cair”, *kuzururu* 崩るる, “desintegrar-se”, *yabururu* 破るる, “rasgar”, e *marobu* 転ぶ, “revolver”, tornam-se inadequadas sem uma interpretação “vigorosa”. Já *nabiki* 靡き, “adejo”, *fusu* 臥す, “curvar-se”, *kaeru* 帰る, “retornar”, e *yoru* 寄る, “aproximar-se”, são exemplos dados por Zeami (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 48) de palavras que por si só já causam uma sensação de “suavidade”.

Se um ator fizer uso de expressões elegantes, seu porte irá por si só demonstrar, surpreendentemente, as qualidades estéticas do *yūgen*. Palavras que dão uma impressão de aspereza tornam uma apresentação difícil. Mesmo assim, apesar destas falas ásperas serem difíceis para o acompa-

nhamento do público, às vezes elas são efetivas. A situação depende da natureza da figura central da peça. (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 44)

Há também mais do que suavidade e vigor no *nō*, é claro. Pode-se dizer, de uma maneira geral, que a pessoa às voltas com a organização sonoro-textual da peça deve “saber quais são os efeitos que se desprendem das palavras” (GIROUX, 1991, p. 217). Mais do que isto, ao explicar este passo de Zeami no rodapé da página, Sakae Giroux escreve que “efeitos” é sua escolha tradutória para o termo japonês *nioi* 匂い, “literalmente, 'odor'”. Ou seja, nada melhor para um compositor de poemas dançados do que cultivar um bom olfato para os sons das palavras. Isto nos faz lembrar de um trecho da introdução de Ezra Pound ao seu trabalho sobre as pesquisas de *nō* feitas por Ernest Fenollosa³¹:

Para se 'escutar incenso' o grupo era dividido em dois, e algo como um juiz queimava muitos tipos e misturas de perfumes, e o jogo não consistia apenas em saber quais eram quais, mas em dar a cada um um nome belo e alusivo, e lembrar-se, pelo título, de algum evento estranho da história ou de um trecho de um romance ou lenda. (FENOLLOSA; POUND, 1917, p. 4)

Todo um grupo de palavras possui um odor marcante demais para o *nō*, pelo menos a princípio. Consciente do impacto integral da escolha do vocabulário nos corpos dos atores e público, Zeami faz ressalvas quanto ao uso de “palavras ásperas, incomuns, em sânscrito ou pronunciadas à maneira chinesa” (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 48), pois suas peculiaridades sonoras parecem romper a camada de sugestividade criada pelo *yūgen* 幽玄. Além disto, referindo-se a uma fala de Rukuon'in, um outro nome do xogum Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 (1358-1408), Zeami está aqui alertando sobre a diferença no uso de leituras japonesas ou sino-japonesas entre homens e mulheres³², e à implicação disto na adequação das palavras às personagens.

31 Segundo Yasuo Iwahira (MIYAKE et al., 1994, p. 4): “Esta frase ['escutar o incenso'] foi tirada do livro *Japan its History, Arts and Literature* escrito por F. Brinkley, e é uma tradução literal de *bunkō* 聞香, que significa 'apreciar e distinguir vários incensos'. Esta é uma forma de arte altamente cerimonial praticada pela sociedade aristocrática desde a idade média.” Na verdade, havia mais formas de se produzir odores do que na queima de incensos.

32 No *on'yomi* 音読み, leitura chinesa, leem-se os sons “chineses” dos *kanji*, enquanto que no *kun'yomi* 訓読み, leitura japonesa, eles são lidos com a pronúncia “nativa”. “Água” 水, por exemplo, pode ser lida como *sui* ou *mizu*, esta em *kun'yomi* 訓読み. Homens tendiam a usar mais ideogramas na escrita e a ler mais em *on'yomi* 音読み, um registro considerado mais formal e vigoroso devido à relativa rispidez de

No *sarugaku* de *Hatsuse no onna*, consta: 'somo somo Washū Chōkokuzan to môsu wa (então denominado Chōkokuzan, em Washū)'. Mas o xogum Rukuon'in disse que as palavras 'Chōkokuzan' numa peça de mulher soavam duras demais. É preciso, portanto, redigir as peças de mulher com sutileza, empregando, por exemplo, 'Yamato Hatsuse no tera (o monastério de Hatsuse em Yamato)'. (GIROUX, 1991, p. 217-218)

Washū Chōkokuzan e *Yamato Hatsuse no tera*³³ referem-se ao mesmo lugar, porém a primeira leitura, sino-japonesa, condiz mais com uma figura masculina, enquanto que a segunda, puramente japonesa, liga-se imediatamente a uma mulher devido a razões históricas e à comparativa redondeza das sílabas, facilmente comparável à maleabilidade do *hiragana* 平仮名. Repare que nesta passagem Zeami trata o xogum Ashikaga Yoshimitsu 足利義満 por Rukuon'in.

No *Fūshikaden* 風姿花伝, Zeami chega ao ponto de escrever que *kowaki kotoba* 強き言葉, essas “palavras ásperas” em lugares insólitos, podem inviabilizar a dança. Mesmo assim, um dançarino experiente consegue compreender as contradições entre som e sentido e tornar, através de meios incomuns, peças e trechos com tal vocabulário na própria essência do *nō*. Até personagens elegantes e refinadas podem ser retratadas através desse tipo de conflito, quaisquer impasses são resolvidos mantendo-se com firmeza os sentimentos resultantes dessa aparente incongruência verbal.

Zeami, na verdade, utiliza com frequência palavras ásperas, de leitura sino-japonesa ou que tiveram origem no sânscrito, porém ele as insere, sutil ou rispidamente, em meio à fluidez do vocabulário “puramente” japonês. “A característica mais impressionante do estilo de Zeami é a força de suas imagens. A arte do *nō* demanda a transformação de emoções violentas e acidentadas em uma forma prescrita e serena.” (KEENE, 1976, p. 47) Donald Keene exemplifica isso através de um trecho de *Kinuta* 碇 (nome de uma tábua ou pedra usada para lavar e bater quimonos), onde há um uso até moderado de palavras estranhas para a criação de uma paisagem sonora e visual de tormento³⁴. Texto original tirado de *Yōkyokushū 2* (KOYAMA; SATŌ; SATŌ,

palavras compostas formadas pela adaptação dos sons de uma língua monossilábica.

³³ Não encontramos a grafia em *kanji* deste templo.

³⁴ Nas citações deste capítulo, as características em questão serão sempre colocadas em negrito.

1998, p. 271).

<i>shite</i>	シテ	因果の妄執、
<i>jiutai</i>	地謡	
<i>inga no mōshū,</i>		
<i>inga no mōshū no</i>		因果の妄執の、
<i>omoi no namida,</i>		思ひの涙、
<i>kinuta ni kakareba,</i>		砧にかかれば、
<i>namida wa kaette,</i>		涙はかへつて、
<i>kwaen to natte,</i>		火炎となつて、
<i>mune no kemuri no,</i>		胸の煙の、
<i>honō ni musebeba,</i>		炎にむせばば、
<i>sakebedo koe ga,</i>		叫べど声が、
<i>ideba koso,</i>		出でばこそ、
<i>kinuta mo oto naku,</i>		砧も音なく、
<i>matsukaze mo kikoezu,</i>		松風も聞えず、
<i>kashaku no koe no mi,</i>		呵責の声のみ、
<i>osoroshi ya.</i>		恐ろしや。

shite
Causa e efeito do vício,
jiutai
pela causa-efeito do vício
a lágrima da memória
cai no bloco,
a lágrima chega
ao fogo em seus giros
e sufocada pela chama,
a fumaça em meu peito,
eu grito, sem voz
que escape dos lábios,
o bloco em silêncio,
o vento no pinheiral mudo,
só os gritos de demônios soam
horríveis!

Ausente desta tradução literal do inglês está o efeito do vocabulário budista pontuando o lamento da personagem. “A intensidade das imagens - lágrimas tornando-se fogo, gritos mudos de agonia, berros de demônios - imprimem no trecho a violência controlada do *nō* em sua forma mais dramática.” (KEENE, 1976, p. 48) *Inga* 因果, “causa-fruto”³⁵ ou “causa e efeito”, *mōshu* 妄執, “inconsequência-agarrar” ou “apego”, aqui traduzido por “vício”, *kwaen*³⁶ 火炎, “fogo-labareda” ou “chamas”, e *kashaku*

35 Quase todos os exemplos de palavras sino-japonesas são compostas por dois ideogramas, por isso adicionamos uma tradução hiper-litera para acentuar a estranheza do original.

36 A pronúncia moderna desta palavra é *kaen*. Optamos por grafá-la do modo antigo para salientar sua aspereza.

呵責, "insulto-condenar" ou "demônios", não só carregam o ambiente aflitivo de uma liturgia, mas saltam da reconhecível "doçura" de um *sakebedo* 叫べど, "grito", *koe* 声, "voz" ou *osoroshi* 恐ろし, "horrível".

Não tão modesto é um outro exemplo do uso de palavras difíceis encontrado no *sashi* 指 de *Oimatsu* 老松, "O Velho Pinheiro", agora traduzido de Stephen Hare (1986, p. 119-120). Texto original tirado de *Yōkyokushū 1* (KOYAMA; SATŌ; SATŌ, 1998, p. 81).

<i>shite</i>	<i>mazu shadan no tei ogami tatematsureba,</i> <i>kita ni gagataru seizan nari,</i>	シテ	まづ社壇の体を拝み奉れば、 北に峨々たる青山なり、
<i>jiutai</i>	<i>rōgetsu shōhaku no naka ni eiji,</i> <i>minami ni sekisekitaru keimon nari,</i> <i>shajitsu chikukan no moto ni sukeri.</i>	地謡	朧月松柏の中に映じ、 南に寂々たる瓊門なり、 斜日竹竿のもとに透けり。
<i>shite</i>	<i>hidari no kwaen no rintō ari,</i>	シテ	左に花園に林燈あり、
<i>jiutai</i>	<i>suichō kōkei no yosōi mukashi o wasurezu,</i> <i>migi ni koji no kyūseki ari,</i> <i>jinjō sekibon no hibiki tōru koto nashi.</i>	地謡	翠帳紅閨のよそほひ昔を忘れず。 右に古寺の旧跡あり、 晨鐘夕梵の響き絶うることなし。

<i>shite</i>	Quando rezamos voltados ao templo, temos ao norte montanhas verdes íngremes,
<i>jiutai</i>	a lua velada brilhando entre pinheiros e carvalhos, e ao sul o portão de jóias vermelhas quieto, o sol poente lançando-se entre raízes de bambu.
<i>shite</i>	À esquerda estão lamparinas pelo jardim de flores,
<i>jiutai</i>	sem esquecermos de quartos rubros e cortinas verdes, e à direita as ruínas de um antigo templo, o sino da manhã e seus badalos noturnos ainda ecoam.

Ao contrário do trecho de *Kinuta* 砧 citado acima, no *sashi* 指 de *Oimatsu* 老松 chegamos até a acreditar que são as palavras japonesas que pontuam um discurso quase totalmente "achinesado", ainda mais se considerarmos sua estrutura paralelística rígida que, embora presente desde os primórdios da poesia nativa, tornou-se

ostensiva sob influência do continente. Mesmo o leitor sem conhecimento de japonês pode distinguir os esforços para a articulação vocal de *rogetsu* 朧月, "vaga-lua" ou "lua velada", e *shōhaku* 松柏, "pinheiro e carvalho", por exemplo, dos de *wasurezu* 忘れず, "não se esquece", e *minami* 南, "sul", assim como ver a alta concentração de ideogramas no original (quanto mais "japonês" a frase, mais o silabário abafa os *kanji* 漢字), e a consequente extensão da tradução literal. Hare chega a considerar excessivo o uso de palavras difíceis neste *shōdan* 小段, e até inapropriado como em *suichō kōkei* 翠帳紅閨, "cortinas verdes e quartos rubros", que caberia melhor à descrição dos aposentos de uma cortesã do que a de um templo.

De fato, a mesma imagem ocorre no *kusemai* 曲舞 de *Eguchi* 江口, "A Boca do Rio", onde uma *yūjo* 遊女, "garota de diversão", compara sua profissão à ideia budista de transitoriedade. Este *kusemai* 曲舞 é comprovadamente de Kan'ami, mas presume-se que a peça ao seu redor tenha sido criada, ou ao menos revisada, por seu filho. A *yūjo* 遊女 revela-se a encarnação de um bodisatva no final da peça, o que justifica parcialmente o vocabulário do momento de transição citado abaixo, mas mesmo assim este trecho pode ser considerado, por não ser violento como o de *Kinuta* 砧 ou estritamente sagrado como o de *Oimatsu* 老松, o exemplo mais relevante da contradição que se faz presente no uso de palavras difíceis. Texto original tirado de *Yōkyokushū 1* (KOYAMA; SATŌ; SATŌ, 1998, p. 283).

jiutai

kōka no haru no ashita,
kōkinshū no yama,
yosōi o nasu to mieshi mo,
 yūbe no kaze ni sasoware,
kōyō no aki no yūbe,
kōkōketsu no hayashi,
 iro o fukumu to iedomo,
 ashita no shimo ni utsurou.
shōfū ragetsu ni,
 kotoba o kawasū **hinraku** mo,
 satte kitaru koto nashi,
suichō kōkei ni,
 makura o narabeshi imose mo,
 itsu no ma ni ka wa hedatsuran.

地謡

紅花の春の朝、
 紅錦繡の山、
 よそほひをなすと見えしも、
 夕の風に誘はれ、
 黄葉の秋の夕、
 黄纈纈の林、
 色を含むといへども、
 朝の霜にうつろふ。
 松風羅月に、
 言葉をかはす賓客も、
 去って来る事なし、
 翠帳紅閨に、
 枕を並べし妹背も、
 いつの間にかは隔つらん。

jiutai

Flores rubras na manhã de primavera
parecem cobrir
a montanha com um brocado rubro
convidado pelo vento da tarde;
folhas amarelas na tarde de outono
como que colorem
a floresta com uma estampa amarela
coberta pela geada da manhã.
Vento pelo pinheiro, luar pelas lianas,
companheiros trocam palavras,
mas partem e não voltam mais;
quarto rubro, cortinas verdes,
homem e mulher juntam os travesseiros,
que logo serão desalinhados?

Estes trechos são sem dúvida os que mais sofrem com uma tradução literal. De qualquer forma, de novo nota-se, além de uma homogeneidade ausente no original, o comprimento desmedido das frases em português. Assim como em *Oimatsu* 老松, o paralelismo fundamenta esses quatorze versos: do um ao seis, todos começam com uma palavra sino-japonesa, no sétimo e no oitavo o vocabulário puramente japonês causa um relaxamento, e então seguem-se duas trincas principiadas cada qual por um verso inteiramente sino-japonês. Tudo isso para desfazer os equívocos de uma interpretação dada por um monge a uma troca de poemas. Não seria demais afirmar que até para espectadores contemporâneos de Kan'ami e Zeami este *kuse* 曲 era difícil de ser acompanhado, a estranheza das palavras deste trecho ainda é reforçada por um jogo com o alto índice de homofonia do japonês, *kōka* 紅花, "vermelha-flor", *kōkinshū* 紅錦繡, "rubro-brocado", *kōyō* 黄葉, "amarela-folha", *kōkōketsu* 黄纈纈, "amarela-estampa", *kōkei* 紅閨, "rubro-quarto", são evidências primárias de ambiguidade e desvios premeditados.

Mas confusão não é o efeito fundamental do uso de palavras sino-japonesas ou ásperas e difíceis no geral, o mais importante é sempre dar, através da sonoridade, "contornos afiados a versos" compostos, a princípio, pelas "sílabas mais suaves do japonês puro" (KEENE, 1976, p. 48). A articulação dessas palavras exige movimentos

bruscos, além de certa contenção da emissão nos breves interstícios entre sílabas que, por apresentarem uma proporção quase exata entre som e sentido, devem necessariamente soar nitidamente. Zeami escreve (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 61):

Os sons que representam palavras fundamentais devem ser pronunciados ríspidamente para que seus significados mantenham-se claros, enquanto que os sons de sílabas auxiliares podem ser livremente modulados - lenta ou rapidamente - de modo a tornar a melodia mais colorida.

Deste modo, as funções melódicas tanto dos *kowaki kotoba* 強き言葉 quanto mesmo dos núcleos semânticos de substantivos, verbos e adjetivos dependem muito mais das escolhas do compositor do que as de desinências e partículas. É verdade que a progressão do ritmo pode ser usado para contrabalancear saltos e quedas que distorçam os sons de uma língua com uma quantidade surpreendente de homófonos, mas a melodia desses casos ainda decorre, preferencialmente, da justaposição das palavras.

“[Lembre-se de que] o princípio do uso de quatro tons básicos é usado [na China].” (RIMER; YAMAZAKI, 1983, p. 61) Ou seja, se no chinês o sentido é identificado pela tonalidade da palavra, o compositor de *nō* deve igualmente manter sempre em mente a melodia que a sequência de termos naturalmente induz no cantor, e isso é especialmente verdadeiro para os compostos ideogrânicos considerados estranhos.

Sobre peculiaridades melódicas determinadas pelos tipos ou funções das palavras, há uma passagem intrigante na tradução do *Sarugaku Dangi* 猿楽談義 feita por Sakae Giroux (1991, p. 195), onde por algum motivo uma nota de rodapé, exemplarmente detalhista em qualquer outro caso, faltou. “O essencial é o efeito [musical]. Parar de repente, estender ou abreviar uma nota antes de prolongá-la, tudo isso é uma busca por efeito. Refletindo bem, o efeito não é outra coisa senão um *urso-tigre-leopardo*.” Mas o que é urso-tigre-leopardo? A resposta está na versão de Rimer e Yamazaki (1983, p. 105) do *Kakyō* 花鏡, mais especificamente, na tradução de uma anotação encontrada no manuscrito original, quase seguramente feita por um leitor antigo de Zeami. Não só o responsável pelo esclarecimento permanece anônimo até

hoje, a suposta citação de Confúcio nunca foi encontrada, embora uma ideia parecida tenha sido identificada no *Chou Li*, “Os Ritos de Chou”.

N'Os *Analectos*, está escrito que 'as peles do urso, do tigre e do leopardo são usadas como alvos para as flechas [de caçadores]. A do tigre é o alvo do príncipe, a do leopardo o do nobre, e a do urso o dos oficiais do estado.' Se a sequência fosse seguida, o correto sem dúvida seria escrever 'tigre, leopardo, urso'. Mas unicamente pela eufonia, o ordem é mudada para 'urso, tigre, leopardo'.

Se não estivermos frente à suposição da fantasia de um leitor imaginário, temos somente que admirar a coragem do escritor chinês do *Chou Li* nessa quebra de hierarquia através da música. Mais do que uma mera inversão, os carnívoros dessa expressão foram reordenados para se criar uma melodia baseada nos quatro tons da língua chinesa, a dimensão sonora prevaleceu sobre a estritamente verbal na transmissão do significado. “Urso, tigre, leopardo” soa melhor até em português. Com a passagem de “urso” a “tigre”, o “r” se desloca do começo ao final da extensão do vocábulo. “Leop” contrasta com a sonoridade anterior, tanto pelo “l” quanto pelo ditongo, e é por sua vez quebrado por “ardo”, quatro letras-sons que lembram “urso” porém são vocalizadas. Embora não possamos dizer muito sobre o original, em português a burocracia verbal perdeu para a tensão do arco, “urso”, o desprendimento, “tigre”, vôo, “leop”, e perfuração, “ardo”, da flecha.

“Tigre, leopardo, urso” também nos faz lembrar das notas finais de uma infinidade de composições clássicas ocidentais. A melodia não só é menos interessante, mas levaria mais facilmente a distorções canhestras se um cantor tentasse modulações mais audaciosas. É óbvio que nenhuma melodia é absolutamente melhor que outra, mas as vogais oclusas no final desta opção, além do número idêntico de sílabas dos termos limites de uma sequência centrada em um intermediário de maior extensão, e isso em uma língua que tende a engolir os sons finais das palavras, fazem com que a frase tenha um fechamento rígido. *Kyū* 急 é último mas não é final, ele é um ímpeto que, isso sim, ocasiona um retorno a um *jo* 序 diferente do que o precedeu. Ouvindo uma peça, podemos notar, por exemplo, que até a última sílaba de uma peça é can-

tada por mais tempo e em um tom mais agudo que a penúltima, como se os cantores estivessem se distanciando do público e não arrematando uma apresentação.

Uma sequência de sons que constitui uma unidade vocal nunca deve ser organizada isoladamente, mas sempre com o intuito de se criar um verdadeiro corpo musical ou, pelo menos, uma unidade melódica mais abrangente, como Sakae Giroux (1991, p. 217) sugere em uma de suas notas. “Abertura-quebra-urgência” é o meio pelo qual o compositor de *nō* toma consciência do desenrolar do tempo. Diferente de “introdução-desenvolvimento-conclusão”, o princípio organizacional em questão supõe mais um “primeiro-segundo-terceiro” do que um “começo-meio-fim”, com especificações voltadas mais às mutações das formas do que à segmentação de um discurso. Uma das táticas de Zeami para a união musical dos versos não poderia deixar de ser a repetição de duas melodias semelhantes repentinamente quebradas por uma terceira. É de nossa visão que esta transformação não atinge seus objetivos com uma simples troca, um largar e pegar, mas sim com uma transição cujo centro estaria idealmente no *ha* 破 de um *jo-ha-kyū* 序破急 intermediário. Em outras palavras, há um *jo-ha-kyū* 序破急 entre dois *jo-ha-kyū* 序破急 que juntos fazem parte de um *jo-ha-kyū* 序破急 unificador.

Como exposto no primeiro capítulo, a estrutura de um *rōtai* 老体, quase sempre dentro da categoria do *wakinō* 脇能, foi dada por Zeami como modelo devido à ortodoxia demandada pelo tema sagrado e pelo decoro da figura idosa. Esta espécie de forma zero pode ser traduzida na língua do *jo-ha-kyū* 序破急 como uma progressão suave.

Muitos *nō* seguem a mesma estrutura dramática dos *wakinō* 脇能, onde no *jo* 序 o *waki* ワキ entra, no primeiro *ha* 破 o *shite* シテ aparece, no segundo este interage com o *waki* ワキ, no terceiro ele canta sua música principal, e no *kyū* 急 sua dança toma finalmente o centro das atenções. No entanto, mais interessante seria ler, ouvir e ver uma peça como um preponderância inicial de *kotoba* 言葉 sobrepujada pela inserção gradual de *sashigoe* 指声 que são, por sua vez, desequilibrados por vários *utai* 謡. De certa forma, o maior dilema estrutural de um *nō* está nesta disputa de poder

entre o *kotoba* 言葉, o *sashigoe* 指声 e o *utai* 謡, e é principalmente neste *ring* que um *shuramono* 鬘物修, por exemplo, assume qualidades diversas de um *kazuramono* 鬘物, ou um *mugen'nō* 夢幻能, "nō de aparição", se distancia de um *genzainō* 現在能, "nō de atualidade"³⁷. Por este motivo, é indispensável que uma composição ou uma apresentação sejam encaradas como uma justaposição de *shōdan* 小段, cada qual com sua forma particular, seus metros, ritmos e tonalidades, influenciada pelo *jo-ha-kyū* 序破急 comandando a região de seu posicionamento.

No que cabe aos movimentos entre os tipos de *shōdan* 小段, o mais comum deles parte de uma organização sem metro ou tempo fixo, passa gradualmente a versos metrificados, e igualmente aos poucos ganha marcações rítmicas. Além disso, segmentos musicais curtos, como o *issei* 一声, o *kuri* クリ ou o *shidai* 次第 são pre-fatórios ou contextualizam imagetivamente aqueles que se inserem no meio de uma das, geralmente, cinco seções. Estes são os *ha* 破 textuais, e muito mais elaborados que seus predecessores, seja o trecho narrativo, dramático ou poético.

Um exemplo de como Zeami confere unidade aos *shōdan* 小段 através de transições calculadas pode ser tirado do segundo *ha* 破 de *Takasago* 高砂 (HARE, 1986, p. 80-87). A sequência é constituída por um *mondō* 問答, um *kakeai* 掛合 e um *ageuta* 上歌, o primeiro um *kotoba* 言葉, o segundo um *sashinori* 指ノリ e o terceiro um *utai* 謡. Relembrando, a princípio temos um trecho sem metro ou *kusari* 鎖, e cantado dentro de figuras semi-melódicas recursivas que imitam a fala. Depois um com metro variável, sem *kusari* 鎖 e cantado sem flutuações melódicas. E por fim, um com metro, *kusari* 鎖 e melodia, cantado pelo coro.

Com esta descrição já é possível notar uma transição gradual nas características que definem esses *shōdan* 小段, mas observa-se, além disso, um jogo com as tendências inerentes a cada um. Quatorze das trinta e quatro unidades textuais do *mondō* 問答 não têm preocupações métricas, mas seguem-nas um grupo de dez quase sempre com doze, excetuadas três com quatorze e uma final com onze levando a

37 O *mugen'nō* 夢幻能 é o mais representativo desta arte, nele um fantasma revive algum fato significativo de seu passado. Já no *genzainō* 現在能 o tempo é sempre presente. A organização musical e coreográfica são muitas vezes diferentes, com extensão, localização do *kusemai* 曲舞 e variação rítmica mais ou menos complexas.

um trecho semi-cantado, com acompanhamento musical e principiado por uma unidade de nove sílabas logo estabilizada por duas de doze e crescendo aos poucos para treze e quatorze.

Essa busca pela unidade de doze sílabas, sempre quebrada quando alcançada, e a musicalização crescente do *mondō* 問答 levam a um *kakeai* 掛合 quase todo com unidades de doze sílabas. No entanto, este *shōdan* 小段 reverte à fala em três passagens do *shite* シテ. O quase retorno esporádico ao *kotoba* 言葉 pretende dar uma sensação de aceleração e desaceleração só abandonada após a última obstrução, quando o canto realmente toma velocidade, o número de sílabas para cada personagem gradualmente diminui e nos últimos versos as unidades passam a ser compartilhadas entre o *shite* シテ e o *waki* ワキ, assim afunilando o canto para a primeira passagem do coro. O *ageuta* 上歌 é quase todo com 12 sílabas por unidade, com a exceção de alguns versos realmente mais curtos. Importante notar que entre o *kakeai* 掛合 e o *ageuta* 上歌 não há pausa gramatical, e o segundo é levemente excêntrico por omitir a repetição do primeiro verso, algo justificado por Hare como um estímulo à manutenção da velocidade. Segue abaixo uma tradução literal do inglês, com indicações do movimento descrito acima. — significa "fala", ㄣ, canto sem marcações rítmicas, e ㄡ, canto com marcações rítmicas. Contagem silábica foi ignorada na tradução literal do inglês. Texto original tirado de *Yōkyokushū 1* (KOYAMA; SATŌ; SATŌ, 1998, p. 32-34).

mondō

問答

<i>waki</i> —		ワキ —	
<i>satobito o aimatsutokoro ni,</i>	13	里人を相待つところに、	
<i>rōjin fūfu kitareri,</i>	11	老人夫婦来たり。	
<i>ika ni kore naru rōjin ni tazunu beki koto no sōrō.</i>	24	いかにこれなる老人に尋ぬべき事の候。	
<i>shite</i> —		シテ —	
<i>konata no koto nite sōrō ka,</i>	13	こなたの事にて候ふか、	
<i>nanigoto nite sōrō zo.</i>	11	何事にて候ふぞ。	
<i>waki</i> —		ワキ —	
<i>Takasago no matsu to wa izure no ki o mōshi</i>		高砂の松とはいづれの木を申し	
<i>sōrō zo.</i>	23	候ふぞ。	
<i>shite</i> —		シテ —	
<i>tadaima kokage o kiyome sōrō koso</i>		ただいま木陰を清め候こそ	
<i>Takasago no matsu nite sōrae.</i>	30	高砂の松にて候へ。	

waki —	
<i>Takasago Suminoe no matsu no aoi no na ari,</i>	20
<i>tōsho to Sumiyoshi to wa kuni hedetataru ni,</i>	18
<i>nani tote aoi no matsu to wa mōshi sōrō zo.</i>	21
shite —	
<i>ōse no gotoku Kokin no jo ni,</i>	13
<i>Takasago Suminoe no matsu mo,</i>	12
<i>aoi no yō ni oboe to ari sarinagara,</i>	19
<i>kono jō wa ano Tsu no kuni Sumiyoshi no mono,</i>	18
<i>korenaru 'nba koso tōsho no hito nare.</i>	16
<i>shiru koto araba mōshi tamae.</i>	13
waki ㄗ	
<i>fushigi ya mireba rōjin no,</i>	12
<i>fūfu isshe ni arinagara,</i>	12
<i>tōki Suminoe Takasago no,</i>	12
<i>ura yama kuni o hedatete sumu to,</i>	14
<i>iu wa ikanaru koto yaran.</i>	12
tsure ㄗ	
<i>utate no ōsezōrō ya,</i>	12
<i>sansen banri o hedatsuredomo,</i>	14
<i>tagai ni kayō kokorozukai no,</i>	14
<i>imose no michi tōkarazu.</i>	11
shite —	
<i>mazu anjite mo goranze yo.</i>	12
shite - tsure ㄗ	
<i>Takasago Suminoe no,</i>	9
<i>matsu wa hijō no mono dani mo,</i>	12
<i>aoi ni na wa aru zo ka shi,</i>	12
<i>mashite ya shō aru hito to shite,</i>	13
<i>toshi hisashiku mo Sumiyoshi yori,</i>	13
<i>kayoi naretaru jō to 'nba wa,</i>	13
<i>matsu morotomo ni kono toshi made,</i>	13
<i>aoi no fūfu to naru mono o.</i>	14

akeai

waki ㄗ	
<i>iware o kikeba omoshiro ya,</i>	12
<i>sate sate saki ni kikoezuru,</i>	12
<i>aoi no matsu no monogatari o,</i>	14
<i>tokoro ni iio iware wa naki ka.</i>	15
shite —	
<i>mukashi no hito no mōshishi wa,</i>	12
<i>kore wa medetaki yo no tameshi nari.</i>	14
tsure ㄗ	
<i>Takasago to iu wa jōdai no,</i>	13
<i>Man'yōshū no inishie no gi,</i>	14
shite —	
<i>Sumiyoshi to mōshi wa,</i>	9
<i>ima kono miyo ni sumi tamō Engi no onkoto,</i>	20
tsure ㄗ	
<i>matsu to wa tsukinu koto no ha no,</i>	12
shite —	
<i>sakae wa Kokin aionaji to,</i>	13

ワキ —

高砂住の江の松に相生の名あり。
当所と住吉とは国を隔てたるに、
何とて相生の松とは申し候ふぞ。

シテ —

仰せのごとく古今の序に、
高砂住の江の松も、
相生のやうに覚えとありさりながら、
この尉はあの津の国住吉の者、
これなる姥こそ当所の人なれ。
知ることあらば申し給へ。

ワキ ㄗ

不思議や見れば老人の、
夫婦一所にありながら、
遠き住の江高砂の、
浦山国を隔てて住むと、
言ふはいかなる事やらん。

ツレ ㄗ

うたての仰せ候ふや、
山川万里を隔つれども、
互ひに通ふ心づかひの、
妹背の道は遠からず。

シテ —

まづ案じても御覽ぜよ。

シテ・ツレ ㄗ

高砂住の江の、
松は非情の物だにも、
相生の名はあるぞかし、
ましてや生ある人として、
年久しくも住吉より、
通ひ馴れたる尉と姥は、
松もろともにこの年まで、
相生の夫婦となるものを。

掛合

ワキ ㄗ

謂れを聞けば面白や、
さてさて先に聞えづる、
相生の松の物語を、
所に言ひ置く謂れはなきか。

シテ —

昔の人の申ししは、
これはめでたき世の例なり。

ツレ ㄗ

高砂といふは上代の、
万葉集のいにしへの義、

シテ —

住吉と申しは、
今この御代に住み給ふ延喜の御事、

ツレ ㄗ

松とは尽きぬ言の葉の、

シテ —

栄えは古今相同じと、

shite - tsure ㄗ
miyo o agamuru tatoe nari, 12
waki ㄗ
yoku yoku kikeba arigataya, 12
ima koso fushin haru no hi ni, 12
shite ㄗ
hikari yawaragu nishi no umi no, 13
waki ㄗ
kashiko wa Suminoe, 8
shite ㄗ
koko wa Takasago, 7
waki ㄗ
matsu mo iro soi, 7
shite ㄗ
haru mo, 3
waki ㄗ
nodoka ni, 4

ageuta

jiutai ㄗ
shikai nami shizuka nite, 10
kuni mo osamaru toki tsu kaze, 12
eda o narasanu miyo nare ya, 12
ai ni aoi no, 8
matsu koso medetakarikere. 11
ge ni ya aogite mo, 8
koto mo oroka ya kakaru yo ni, 12
sumeru tami tote yutaka naru, 12
kimi no megumi zo arigataki, 12
kimi no megumi zo arigataki. 12

シテ・ツレ ㄗ
 御代を崇むるたとへなり。
ワキ ㄗ
 よくよく聞けばありがたや、
 今こそ不審春の日の、
シテ ㄗ
 光和らぐ西の海の、
ワキ ㄗ
 かしこは住の江、
シテ ㄗ
 ここは高砂、
ワキ ㄗ
 松も色添ひ、
シテ ㄗ
 春も、
ワキ ㄗ
 のどがに、

上歌

地謡 ㄗ
 四海波静かにて、
 国も治まる時つ風、
 枝を鳴らさぬ御代なれや、
 逢ひに相生の、
 松こそめでたかりけれ。
 げにや仰ぎても、
 言も愚かやかかる世に、
 住める民とて豊かなる、
 君の恵みぞありがたき、
 君の恵みぞありがたき。

mondō 問答

waki ー
 Enquanto espero por um camponês,
 dois idosos se aproximam.
 Você, ancião, quero perguntar-lhe algo.
shite ー
 Está falando comigo?
 Qual sua pergunta?
waki ー
 Qual desses seria o pinheiro de *Takasago*?
shite ー
 Este cujas folhas estou varrendo é o pinheiro de *Takasago*.
waki ー
 Dizem que os pinheiros de *Takasago* e *Suminoe* cresceram juntos,
 mas *Sumiyoshi* é uma província bem diferente desta.
 Por que eles ainda são chamados de "os pinheiros que cresceram juntos"?
shite ー
 O prefácio do *Kokinshū* diz:

“os pinheiros de *Takasago* e *Suminoe* parecem ter crescido juntos”.
Eu mesmo sou de *Sumiyoshi*, província de *Tsu*,
esta senhora que é de *Takasago*.
Se souber de algo, diga a ele.

waki ㄗ

Que surpresa, vejo, em um só lugar,
um casal de idosos
que vivem em províncias distantes,
Sumiyoshi e *Takasago*, separadas por terra e água;
o que estão querendo me dizer?

tsure ㄗ

Quanta idiotice está falando!
“Homem e mulher podem estar separados por montanhas e rios,
mas enquanto seus pensamentos vão e vêm
eles nunca estão distantes.”

shite —

Pense,

shite - tsure ㄗ

esses pinheiros de *Takasago* e *Suminoe*
são inanimados, mas até eles são conhecidos
como “os pinheiros que cresceram juntos”. Nós que temos sentimentos,
que atravessamos todos esses anos,
ela e eu, acostumado a viajar de *Sumiyoshi* para visitá-la,
temos ainda mais razões para sermos conhecidos como o casal que cresceu junto,
chegamos a esta idade como os pinheiros.

kakeai 掛合

waki ㄗ

Realmente interessante sua explicação.
Mas e a minha pergunta de antes?
Não há uma versão local
da história dos pinheiros que cresceram juntos?

shite —

Alguém uma vez explicou os pinheiros
como símbolos de tempos fortuitos,

tsure ㄗ

Takasago representa a era
dos poemas do *Man'yōshū*.

shite —

O que se busca significar com *Sumiyoshi*
é a ligação através da qual sua majestade vive nesta era do *Kokinshū*.

tsure ㄗ

O pinheiro representa as folhas inexauríveis da poesia,

shite —

ele brota independente da época

shite - tsure ㄗ

e se mantém, como um desenho de nossa era.

waki ㄗ

Dar atenção ao que me dizem é uma alegria,
finalmente não tenho mais dúvidas,

shite ㄗ

os raios do sol de primavera jogam no mar oeste,

waki ㄗ
 Suminoe lá
shite ㄗ
 e *Takasago* aqui,
waki ㄗ
 o verde do pinheiro se aprofunda
shite ㄗ
 na tranquilidade
waki ㄗ
 da primavera,

ageuta 上歌

jiutai ㄗ
 ondas dos quatro mares acalmam-se,
 a terra em paz com o vento,
 nem um galho balança nesta era,
 os pinheiros que crescem juntos
 encontram-se em júbilo.
 Não há elogios
 que façam justiça a esses dias,
 as pessoas vivas tornam-se plenas
 e agradecidas com os dons de nosso regente,
 agradecidas com os dons de nosso regente.

As possibilidades criativas na justaposição de *shōdan* 小段 são semelhantes às encontradas na organização interna de cada um, com o escopo de modulações permitidas dos elementos constituintes de cada nível como, talvez, o único diferencial. O desvio de um estado inicial, como exemplificado pelo jogo entre aceleração e desaceleração causado pela variação poético-musical, é verdadeiramente a matéria-prima sobre a qual o compositor deve trabalhar. Algo como o enredo de uma peça, cuja ausência ou imperceptibilidade atrai tanto a atenção no ocidente, assume tais características por ser pensado através dos ritmos, das melodias e dos movimentos.

Mesmo em passagens consideradas narrativas, onde o encavalamento de referências a ações físicas sobrepujaria o, digamos, aprofundamento das relações entre aspectos simultâneos de um sentimento, a abertura para a encenação se deve principalmente ao domínio de características formais. É o caso de *Tadanori* 忠度, peça baseada nos momentos finais do guerreiro homônimo, onde se dá um relato de batalha quase idêntico ao encontrado no *Heike Monogatari* 平家物語, "Narrativas de Heike".

Porém o trecho que neste mantém-se cronológico e na terceira pessoa tem sua ordem parcialmente invertida, como em *Atsumori* 敦盛, analisado no capítulo anterior, e é sutilmente marcado com verbos de tratamento em pontos estratégicos que induzem a mudanças de ponto de vista e, conseqüentemente, do grau de narratividade, assim libertando a dança e a gesticulação do realismo exterior. A virada do trecho à canção, que no nível estrutural se dá com o relaxamento de um longo e denso *kotoba* 言葉 em um *sashigoe* 指声 curto, que cita o poema central da fonte, e um *utai* 謡 de média extensão, apenas indica que a narrativa da morte de Tadanori interessa enquanto concentra em seus detalhes a audácia de um guerreiro que atravessou linhas inimigas para entregar um poema de sua autoria ao editor de uma antologia.

A popularidade das peças marciais deriva, segundo Stephen Hare (1986, p. 222), do trabalho cuidadoso na combinação de *shōdan* 小段 narrativos e poéticos, ou seja, da mistura dosada de partes ritmadas e sem ritmo e/ou melódicas e sem melodia, assim como do uso de técnicas como alusão, associação de palavras, paralelismo e outras. Quase todos os *shuramono* 修羅者 foram compostos ou radicalmente revisados por Zeami, por isso não é um exagero dizer que esta categoria é uma invenção quase que totalmente sua. Consta algo como um conceito de autoria³⁸ no *Sarugaku Dangi* 猿楽談義:

Ukai e *Kashiwaki* foram escritas por Saemon Gorō, de Ennami. Entretanto, considerando-se que Zeshi eliminou as passagens fracas para, em seu lugar, inserir outras melhores, pode-se dizer que essas peças lhe pertencem. (GIROUX, 1991, p. 221)

Estas duas não são peças de guerreiro, mas podemos transpor a elas o essencial da citação. Quanto aos *shuramono* 修羅者 em particular, temos a seguinte referência a pelo menos um tipo de modificação efetuada por Zeami em *Michimori* 通盛, originalmente de Seiami 井阿弥 (c. 1410) (*apud* HARE, 1986, p. 223): “[ele] cortou algumas partes muito longas e a transformou numa boa peça”.

No capítulo anterior lidamos parcialmente com a busca por concisão na rees-

³⁸ Ao mesmo tempo, Zeami considerava-se um mero seguidor da arte de seu pai e nunca dispensa elogios ou deixa de apontar o que aprendeu de seus contemporâneos. Talvez nosso erro seja aplicar critérios “legais” a uma arte em desenvolvimento.

crita de trechos ou mesmo de todo o material base utilizado para a criação de uma peça, mas esta preocupação naturalmente vaza ao estágio de composição aqui tratado. Conforme as recomendações do *Sarugaku Dangi* 猿楽談義, a sugestividade da poesia japonesa torna-se mera vagueza com qualquer tipo de enrolação.

Nas palavras congratulatórias de abertura de um dia de apresentação, versos como 'então vós, Príncipe, a quem as fortunas da guerra sorriram' são improvisações. A inserção de frases como 'então vós, Príncipe' tornam a fala longa demais. Com frases como 'nesta era em que tudo sobre o céu está em paz', já fica claro que um regente está sendo mencionado. Alongar desnecessariamente tais falas destrói seus efeitos. (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 219)

Desta citação tira-se que toda palavra do poema deve ser indispensável e toda gordura gramatical cortada para a criação de um texto compacto e claro. “A regra de ouro da composição consiste em utilizar as palavras de forma concisa, com significações transparentes.” (GIROUX, 1991, p. 217)

Enfim, Zeami reprova todo o alongamento inútil, todas as palavras supérfluas que não geram ação e, por consequência, nenhuma emoção nos espectadores. Quando recomenda que as palavras sejam concisas e transparentes, trata-se de uma indicação que nos revela uma realidade da representação de não imposta pela concepção musical, uma vez que as peças devem fluir dentro de uma estrutura musical bem definida e limitada que, de uma certa maneira, força o autor a uma escolha criteriosa das palavras. (GIROUX, 1991, p. 283)

Dentre os objetivos da composição está a criação de *enzen* 遠見, uma “evocação de distância”, conforme tradução de Giroux (1991, p. 215), ou, como preferimos, “olhar distante”, no sentido da abertura de um campo imaginativo. Como mencionado, referências a lugares célebres e alusões ajudam a quebrar a visão confinada do palco e do texto utilitário ao instaurar uma espécie de cadeia imagética paralela ao foco de atenção do canto. No entanto, não se pode, em hipótese alguma, confundir sugestão com decoração. Zeami expressa claramente uma concepção equivocada de seu filho Motomasa 元雅 (?-1432), além de antecipar em séculos alguns dos males do turismo, na seguinte observação:

A respeito da narração dos Genji marchando sobre Yashima, escrita

com a intenção de evocar a ideia de distância, Zeshi dizia 'É uma partida para o campo de batalha mas escrita desta forma transforma-se em viagem recreativa.' (GIROUX, 1991, p. 215-216)

Não acreditamos que o problema de Motomasa 元雅 tenha sido a idealização de uma camada imagética adicional, exatamente, mas a total discordância do paisagismo com a construção interna de um guerreiro rumo à batalha. Em meio ao relato da morte de Tadanori, mencionada acima, há a citação de um *tanka* 短歌, o mote da peça, mas o momento em que ele é inserido faz com que seja subvertida a antiga afirmação, expressa no prefácio do *Kokinwakashū* 古今和歌集, de que a sombra de flores de cerejeira é o melhor lugar para se descansar. Texto original tirado de *Yōkyokushū 1* (KOYAMA; SATŌ; SATŌ, 1998, p. 158-159).

<i>jiutai</i>		地謡
<i>yuki kurete,</i>		行き暮れて、
<i>ko no shitakage o yado seba,</i>		木の下陰を宿とせば、
<i>shite</i>	シテ	
<i>hana ya koyoi no,</i>		花や今宵の、
<i>uraji naramashi.</i>		主ならまし。

jiutai
Se eu viajar até escurecer
e dormir sob uma árvore,
shite
nessa noite as flores
serão minhas anfitriãs.³⁹

Enken 遠見 pressupõe a união de certas palavras que levam à mente do público uma ou várias relacionadas com a ideia a ser transmitida. Zeami exemplifica isso através de uma obra de Kan'ami. “Caso se siga a ordem da narração na peça *Furu*, após o diálogo entre o monge e a mulher que lava a roupa, é preciso cantar o episódio

39 Este trecho nos traz à mente uma cena do filme *Ansatsu* 暗殺 (1964), “Assassinato”, do cineasta Shinoda Masahiro 篠田正浩 (1931-), onde, após um massacre em uma hospedaria, um homem senta em meio à destruição e canta:

“Por que você amarrou
o novilho na cerejeira?
Não sabe que quando
ele quiser se soltar,
as flores irão cair?”

da espada” “venerada no templo Isonokami em Furu” (GIROUX, 1991, p. 214), mas ocorre um desvio, e canta-se “as primeiras neves caem, e a alta ponte de Furu...” (GIROUX, 1991, p. 215)

Poder-se-ia partir do diálogo para um *kusemai* 曲舞 que relatasse a história da espada, o que causaria um forte impacto e propiciaria muita matéria para gesticulações vigorosas. A preferência de Kan'ami foi, no entanto, fazer com que “as primeiras neves” levassem à mente dos espectadores a palavra *furu* 降る, “caem”, logo pronunciada pelo ator de modo a ressaltar o trocadilho entre o verbo e o topônimo. Portanto, a clareza e a transparência, antes mencionadas como ideais à composição, não são nem um pouco avessas à sugestividade criada através da evocação e o movimento de imagens suscitadas por palavras inter-dependentes. Pelo contrário, deve-se evitar que a bagagem sobrecarregue os significados, mantendo assim a mente do público leve o suficiente para tudo o que não for dito se associe no espaço entre as imagens cantadas.

Como Zeami demonstra, *enken* está ligado às duas técnicas poéticas mais utilizadas no *nō*: *kakekotoba* 掛詞, “palavra-suspensa” ou “palavra-pivô”, e *engo* 縁語, “associação de palavras”. Paralelismo, *jokotoba* 序詞, “palavra-prefácio”, *monozukushi* 物尽くし, “lista de coisas”, e *makurakotoba* 枕詞, “palavra-travesseiro”, também ocorrem, mas sem a mesma frequência e peso das anteriores. Paralelismo é bem conhecido na poesia ocidental e já notamos que no *nō* o seu uso mais estrito se dá em passagens com vocabulário sino-japonês. *Jokotoba* 序詞, como dito no primeiro capítulo, é uma palavra especialmente sonora e/ou visual que abre, preferencialmente, uma metáfora a ser trabalhada pelos próximos versos. *Monozukushi* 物尽くし é uma técnica que migrou de canções populares, e em que uma lista se estende por vários versos acerca de um tópico fundamental ou não à peça. *Makurakotoba* 枕詞 é uma técnica pouco usada no *nō* mas que confere, pela força dessas palavras montadas em uma forma fixa de origem sagrada, um volume significante maior aos momentos de sua aparição.

No *Sarugaku Dangi* 猿楽談義, Zeami pede modéstia no uso de *kakekotoba* 掛

詞 ao recomendá-lo apenas nas partes mais importantes da apresentação e ao abominar sua repetição em uma mesma peça, mas tudo isso não parece passar de um apelo por inteligência na aplicação desta técnica. Pode-se considerar, como Sakae Giroux o faz, que talvez o estilo da época o tenha inclinado a encher suas composições de *kakekotoba* 掛詞, mas ainda assim sua poesia se mostra a nós totalmente indissociável desse recurso poético.

Olivia Y. Nakaema, referindo-se a M. Nishizane em sua dissertação "Os Recursos poéticos do *Kokinwakashû*", nos entrega o ouro para a compreensão do *kakekotoba* 掛詞 no *nô*. Esta técnica poética teria tido sua origem na leitura em voz alta de *kayô* 歌謡, "poema cantado", que, apesar das diversas formas e significados que deteve durante os anos, "pode ser definido como um gênero literário utilizado para acompanhar músicas, danças e gestos", e que "possui um caráter coletivo e popular." (2012, p. 127)

Kakekotoba 掛詞, "palavra-suspensa", é uma espécie de jogo de palavras em que dois ou mais significados coexistem a partir do uso consciente da integralidade, partes e/ou junções de termos homófonos, e em que quase sempre ocorrem desvios sintáticos. Concordamos com Nakaema ao considerar "trocadilho" a melhor tradução para *kakekotoba* 掛詞, embora ela não abarque todas as suas possibilidades. O seguinte exemplo (NAKAEMA, 2012, p. 137) é uma boa introdução à técnica:

yuki no furi keru o yomeru

雪の降りけるをよめる

kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fureba
hana naki sato mo hana zo chiri keru

霞たち木の芽も春の雪ふれば
花なき里を花ぞ散りける

"Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa
e os brotos nas árvores **despontam**.
Com o cair da neve de **primavera**,
nesse vilarejo, onde não há flores,
pétalas caem."

Onde *haru* はる significa "primavera" (春) e "despontam" (張る) ao mesmo tem-

po. Como é possível ver, duas frases parecem disputar a palavra homófona para a realização de seu sentido, e ambas ganham. Esse é o motivo da adoção por americanos e ingleses da tradução “pivot-word”, “palavra-pivô”: o *kakekotoba* 掛詞 faz concentrarem-se em sua forma vários significados não-excludentes. Mudando um pouco a citação acima, propomos a seguinte versão ilustrativa:

“névoa paira
brotos na árvore **abrem-se**
a primavera tem sua neve
que na vila sem flores cai
como pétalas”

No *nō*, um exemplo do uso de *kakekotoba* 掛詞 pode ser tirado da citação de *Hanjo* 班女, "Dama Han", feita por Donald Keene. Neste trecho, múltiplas camadas de significados são dadas às palavras. “Zeami não inventou o *kakekotoba* 掛詞, mas ele o usou mais habilmente do que quaisquer de seus predecessores” (KEENE, 1976, p. 46). Colocamos os *kakekotoba* 掛詞 em negrito.

jiutai

konata ni mo,
wasuregatami *no koto no ha o,*
lwade *no mori no shita tsutsuji,*
iro ni idezu wa sore zo to mo,
mite koso shirame kono ōgi.

地謡

こなたにも、
忘れ形見の言の葉を、
岩手の森の下躑躅、
色に出でずはそれぞとも、
見てこそ知らめこの扇。

shite

mite wa sate,
*nani no tame zo to **yūgure** no,*
tsuki o idaseru ōgi no e no,
kaku *bakari toi tamawaba,*
nani no otame naruran.

シテ

見てはさて、
何のためぞと夕暮の、
月を出せる扇の絵の、
かくばかり問ひ給わば、
何のお為なるらん。

jiutai

Também tenho uma lembrança
difícil de esquecer: as palavras;
mas se como azaléias sob a mata de lwade
você nada fala ou expressa, o que pensar?
Quando vê-la reconhecerei o leque.

shite

Quando me ver?
Para que? Por que me importunar
com um leque com uma imagem

pintada revelando
a lua no crepúsculo?

Wasuregata 忘れ形 significa 'difícil de esquecer' na frase que a precede, mas com a sílaba *mi* 見 produz para a frase seguinte a palavra *katami* 形見 ('lembrança'). Do mesmo modo, *iwade* いはで na frase anterior significa 'sem falar', mas na frase seguinte funciona como o substantivo *Iwade* 岩手, o nome de uma floresta. *Yū* いう significa 'dizer', mas com o sufixo *gure* 暮 forma a palavra *yūgure* 夕暮 ('crepúsculo'). *Kaku* かく significa 'pintar' (書く), mas também 'então'. (KEENE, 1976, P. 47)⁴⁰

Assim, na seguinte versão unimos “amuleto” e “lento”, no sentido de “lembrança” e “permanência”; *Iwade* e “inaudita”, como uma floresta de palavras mudas; “solilóquio” e “longe”, sugerindo uma fala longa e o pôr-do-sol; e “desenhada” e “dessa forma” para indicar uma pintura específica. O propósito desta tradução é apenas uma melhor visualização e deve ser encarada junto da anterior. Para este estudo, ressaltamos que, ao contrário do que se segue, no japonês as palavras ou partes delas são realmente homófonas.

“meu amulento:
as palavras
que como azaleias sob
a mata *Iwadita*
calam suas faces;
e o que penso?
pelos olhos reconhecerei
seu leque.

pelos olhos?
por que no solilonge
a lua revela-se
dessenhada forma
num leque inoportuno?”

Cada jogo de palavras enriquece a textura com significados relevantes, e conferem uma compressão paralela à economia do próprio teatro *nō*; são como um ator, magnificamente vestido, movendo-se em padrões intrincados dentro de um cenário aguçadamente austero. (KEENE, 1976, p. 47)

40 Inserimos *kanji* nesta citação.

Engo 縁語, "associação de palavras" é, de certa forma, o oposto do *kakekotoba* 掛詞. Enquanto esta técnica concentra em um termo mais de um significado, naquele um conjunto de palavras relacionadas espalham-se por um número livre de versos, unificando todos sob um único processo que, embora secundário ao significado do poema, modifica a cor de cada um conforme seu estágio atual.

A unidade imagética do *nō* é algo conhecido. Em *Eguchi* 江口 a imagem dominante é a lua, em *Hagoromo* 羽衣, o vento, em *Atsumori* 敦盛, a flauta, e assim por diante. Mas *engo* 縁語 vai além e distribui as imagens constituintes de um processo, geralmente atribuindo aos versos um desvio em seus significados. Segundo Earl Miner (*apud* NAKAEMA, 2012, p. 118, tradução da autora):

Engo: Associação de palavras. Relação de elementos diferentes em um poema pelo uso de uma palavra que tem ou cria uma "associação" com a palavra precedente ou situação, sempre revelando uma dimensão adicional de sentido e oferecendo às duas expressões uma riqueza secundária.

Para exemplificar esta técnica, Keene (1976, p. 47) menciona os seguintes dois versos do décimo terceiro soneto de Shakespeare.

*"When to the **sessions** of sweet silent thought
I **summon** up remembrances of things past..."*

Quando nos **inquéritos** de doces pensamentos mudos
eu **intimo** as recordações de tempos idos..."

Onde o tema principal são as lembranças calorosas do passado, mas *sessions*, "inquéritos", e *summon*, "intimo", sugerem um julgamento e aprofundam o dilema das recordações. Apesar de neste exemplo ocorrerem repetições de sons tanto no original quanto em sua tradução, no *engo* 縁語 não há qualquer restrição formal, apenas semântica, embora no seguinte caso, como em muitos outros, encontrem-se relações sonoras e até visuais entre *kanji*⁴¹:

41 Este e o próximo trecho de *Aoi no Ue* 葵上, "Dama Aoi", foram tirados de *Yōkyōkushū* 2 (KOYAMA; SATŌ; SATŌ, 1998, p. 279-280).

jiutai

*ikite kono yo ni mashimasaba,
mizukuraki,
sawabe no **hotaru** no kage yori mo,
Hikaru kimi to zo chigiran.*

地謡

生きてこの世にましまさば、
水暗き、
沢辺の蛍の影よりも、
光る君とぞ契らん。

jiutai

Se ela continuar vivendo neste mundo,
a água negra
de um pântano refletindo **vaga-lumes**
não **brilhará**, ele promete, como o príncipe **Hikaru**.

Este é um exemplo do que pode-se chamar de *engo* 縁語 complexo tirado de *Aoi no Ue* 葵上, "Dama Aoi", onde um *kakekotoba* deve ser compreendido para que a associação de palavras realmente ocorra. Hikaru 光る é o nome do protagonista do *Genji Monogatari* 源氏物語, "Narrativas de Genji", mas como verbo significa "brilhar". *Hotaru* 蛍 liga-se a *hikaru* 光る semântica, sonora, e visualmente, no último caso através de pelo menos uma semelhança entre os ideogramas: o primeiro poderia ser descrito como "fogo" sobre "inseto", e o segundo como "fogo" sobre "pernas". Apesar da fácil compreensão deste exemplo, ele mostra claramente a função do *engo* 縁語 ao fazer com que as qualidades essenciais de um dos termos sejam projetadas, e comentadas, em um plano destacado da lógica discursiva.

shite

*warawa wa **yomogiu** no,*

jiutai

***moto** arazarishi mi to narite,
hazue no tsuyu to kie mo seba,
sore sae koto ni urameshi ya.*

シテ

わらはは蓬生の、

地謡

もとあらざりし身となりて、
葉末の露と消えもせば、
それさへことに恨めしや。

shite

Eu sou como um campo de **artemísia**,

jiutai

o **passado** já não existe para o que me tornei,
e se desapareceu como orvalho na **ponta** da **folha**,
isto só me faz mais rancorosa!

Nestes versos de *Aoi no Ue* 葵上 o *engo* 縁語 é ainda mais elaborado. O termo que atíça as associações traz à mente dois pontos diferentes do passado, fazendo com que processos naturais sejam emparelhados com um sentimento imediato. A palavra composta *hazue* 葉末, "folha-ponta" ou "ponta da folha", quebra-se: *ha* 葉 destaca e associa-se a *yomogi* 蓬, "artemísia", que em seu verso ajuda a criar o sentido de um terreno abandonado, cheio de mato; e *sue* 末, cujo *kanji* indica o galho mais alta de uma árvore, regenera em *moto* もと, que aqui significa "antes" ou "passado", o seu sentido primeiro, "raiz", usualmente grafado com o ideograma 本, que representa a parte mais baixa de uma árvore. Este *engo* 縁語 como que tridimensionaliza o passo a passo do discurso. Ele coloca, separadas no tempo da encenação e no espaço da percepção dos ouvintes, palavras a serem modificados pela mente-verbo dos espectadores.

Nakaema (2012, p. 119) tem razão quando afirma que *engo* 縁語 dependem muito do contexto social e cultural da época de criação do poema. O *engo* 縁語 entre *sode* 袖, "manga", e *namida* 涙, "lágrimas", por exemplo, é realmente difícil de se compreender, não estamos acostumados a usar a manga para enxugar as lágrimas, ou pelo menos não vemos este ato como síntese da tristeza. No entanto, há uma diferença no objeto de estudo de Nakaema, os poemas do *Kokinwakashū* 古今和歌集, e o nosso. No *nō* o poema é longo e cantado junto de gestos e danças sobre um palco compartilhado por atores em figurinos coloridos, músicos tocando e gritando, e um coro. Lógico que descrever o *nō* desta forma parece lhe conferir uma ideia de confusão que não existe na realidade. Também é evidente que os japoneses da época de Zeami entendiam a língua clássica com facilidade e estavam habituados com a arte tradicional. Ainda assim, é um exagero dizer que todos acompanhavam, ou conseguiam acompanhar, milimetricamente, tudo o que viam e ouviam, ou mesmo afirmar que é dessa forma que espectadores de qualquer época assistem a uma encenação.

Após detalhar os *engo* 縁語 e *kakekotoba* 掛詞 de um *sashi* 指 de *Takasago* 高砂, Donald Keene (1976, p. 49) escreve:

Assumindo que algumas pessoas da plateia conseguiram acompanhar

estas complexidades, a maioria dos espectadores provavelmente apreendeu não mais do que uma tendência geral. Os aglomerados de imagens, amalgamando-se imprecisamente em suas mentes, produziram uma impressão de beleza.

Yūgen 幽玄. “Como consequência, o espectador (ou leitor) apreende a peça saltando de imagem à ideia à emoção, e assim por diante, ao invés de acompanhando a lógica de um enredo particular.” (HARE, 1986, p. 159) Não está dentro do escopo deste trabalho a sugestão de métodos pelos quais possam ser traduzidas as técnicas que criam o descrito acima. Nosso objetivo é mostrar aquilo que não pode ser ignorado, e recomendar, como Zeami o faz no *Sandō* 三道, que os interessados pesquisem e descubram formas pelas quais estes poemas podem ser recriados em português. O que está em questão é a própria arte do *nō*, algo que Donald Keene (1976, p. 52-53) expressa muito bem ao comentar a poesia de peças femininas:

Os textos são engenhosos - jogos de palavras, pensamentos que mudam de direção, sons ecoando de verso em verso, adjetivos que modificam tanto as palavras que lhes sucedem quanto as que lhes precedem - mas eles não representam virtuosidade pela virtuosidade; a complexidade pretende sugerir o fluxo cambiante de pensamentos das próprias personagens. A agudeza alcançada pela poesia, ao invés de qualquer exibição de feminilidade na apresentação, é que dá às peças de mulheres a sua beleza cortante.

CONCLUSÃO

Este trabalho buscou introduzir alguns pontos que consideramos fundamentais para um entendimento atual do *nō*. Muito foi omitido ou ignorado por falta de informações precisas ou devido à incapacidade do autor. Para citar apenas dois exemplos, sentimos não apresentar uma explicação do *utaibon* 謡本, o libreto de *nō*, este fantástico registro sonoro, visual e verbal da encenação, e gostaríamos de ter realizado uma análise mais detalhada do sistema melódico desta arte, para além da mera identificação de abordagens radicalmente opostas. Esperamos, no entanto, que as informações aqui coletadas tenham indicado caminhos para futuras pesquisas e, sobretudo, reforçado, através da sugestão de uma coerência interna entre os elementos ligados à criação poética, que o problema do *nō* mostra-se a nós como de forma, antes do que de estilo. Melhor dizendo, sob o ponto de vista da criação, tudo o que virá a ser explorado sobre o palco são efeitos, não menos importantes mas derivados de uma tática para se lidar com especificidades do tempo e do espaço, as matérias-primas de qualquer arte cênica.

Junta-se à idéia de *yūgen* 幽玄 a ênfase de Zeami em *saku* 作, a “estrutura”. A maior ou menor rigidez na construção de uma peça não pode ofuscar o princípio modular das divisões e subdivisões dos materiais rítmicos e melódicos disponíveis ao compositor. Com a mente atenta ao programa e a sons individuais, assim como a toda a gama intermediária que encontra seu centro motor nos segmentos musicais, é possível pensar em uma diagramação do tempo. Repetições, variações e desvios musicais são propulsores da união imagética tão apreciada no *nō*. De certo modo, a caracterização e descaracterização gradual do desenrolar da peça através da sequência de *shōdan* 小段 faz com que o tempo de encenação seja cronometrado, digamos, por um revesamento de ampulheta, relógio solar e mecânico. Qual deles nos dá a sensação mais clara de velocidade, ou continuidade, ou circularidade, ou escoamento? Além disso, o que pensamos da areia caindo após vermos uma sombra se movendo, ou que julgamento teríamos de uma nuvem após a interrupção de um tic-tac?

É dentro dessa distribuição como que horizontal de qualidades, esta superfície de ênfases rítmicas, melódicas ou de quaisquer outras possibilidades musicais, que

gradualmente se realizam idéias, rumo à síntese, da fonte artística da peça, *shu* 種, a “semente”. E aqui, assim como para a estruturação da peça, o criador lida apenas com o que pode ser suscitado das relações entre os elementos disponíveis. Enredo e tema originais são secundários, o principal parece ser descrito por Takemitsu Tōru (1930-1996), importante músico japonês do século XX, ao identificar nos artistas japoneses a tentativa “de revelar a qualidade natural do material” (TAKEMITSU, 1995, p. 78). Porém, tal desvendamento não é ascético, possui hipóteses e certa violência que leva ao retalhamento e rearranjo da fonte auricular, literária ou poética, assim como a múltiplos enxertos: as diversas alusões que atrelam-se à semente. O artista de *nō* orchestra sua tradição através de edições precisas e montagens significantes de citações e referências diversas, criando, assim, uma camada textual adicional ao impresso ou ouvido.

As palavras escolhidas pelo artista para serem cantadas durante a encenação também agem sobre o repertório e a memória do público, mediando registros, atrasando e acelerando resoluções, entortando sequências e unindo pontos separados no tempo. *Sho* 書 pode ser traduzido como “escrita”, mas sob esta rubrica Zeami também incluía, obviamente, a “composição” da música. Esta etapa é como que o passo além de *saku* 作, ou o instante em que a organização musical encontra-se com as palavras. O *nō*, que, além de ser cantado, envolve dança e representação, encontrou sua melhor poesia na união causada pela distribuição de aspectos transmitidos, principalmente, pela qualidade tirada das relações entre sons e significados. O visual, fundamental na poesia oriental, é resgatado nesta troca, certamente, mas sempre ou somente através da elasticidade que uma cadeia de palavras confere a uma camada sonora, através das possibilidades e do desejo de que certa imagem seja esticada, e portanto pormenorizada, através de modulações rítmicas e sonoras.

Nos agrada um dos dois títulos que Zeami deu aos seus escritos sobre a criação de uma peça, e mais ainda pensar “Os Três Caminhos”, *Sandō* 三道, não em sequência, nem como opções, mas como a tripartição ou triplicação do esforço criativo do autor. Concordamos com Stephen Hare (1986, p. 127) quanto aos motivos do es-

tabelecimento de *shu-saku-sho* 種作書, porém não compreendemos a razão dele falar em hierarquia quando identifica organicidade no resultado desses três processos. “Semente-estrutura-composição” parece realmente ser um requisito do pensamento mais avançado de Zeami sobre *yūgen* 幽玄. O abandono da mímica, ou ao menos sua estilização, pediu ao artista uma analogia, uma projeção de certos princípios entre aspectos considerados por ele fundamentais ao *nō*. É mais fácil de entender a complexidade provinda de *saku* 作, mas ela não assemelha-se à distribuição de citações e pedaços da semente pela peça, assim como às elaboradas associações de imagens e cambiantes aglomerações sonoras e verbais a serem cantadas? A mesma idéia parece reger *shu* 種, *saku* 作 e *sho* 書, existindo apenas uma diferença de escala entre essas facetas. Não encontramos melhor forma de caracterizar os três caminhos do que chamá-los de diagrama e colocar a unidade imagética deles resultante como a consequência de um tal arranjo informacional que leva o espectador, vislumbrando o todo, à captação de um sentimento imediato.

Também definimos isso como *yūgen* 幽玄. A substituição de causa e efeito por forma e afeto.

Sob e sobre *shu-saku-sho* 種作書 está o princípio organizacional do *nō*, *jo-ha-kyū* 序破急, “abertura-quebra-urgência”. É através dele que o compositor toma consciência do desenrolar do tempo de uma peça. Mais ainda, é através dele que o artista deixa de pensar em fatias, em sequenciamentos, e passa a trabalhar com transformações de formas. Ritmos, sons, passos e peças são como que animados antes do que regidos. Possuem vida própria, e, sendo vivos, desapropriados e inter-relacionados pela micro e macro escalas de justaposições e sobreposições, de modo que nenhum *jo-ha-kyū* 序破急 deve ser considerado idêntico a qualquer outro.

Nō é a arte do *jo-ha-kyū* 序破急. E como hipótese, podemos pensar em *shu* 種 como a abertura da criação, *saku* 作 como a quebra, rumo à reordenação, da semente, e *sho* 書 como um ímpeto que liga, através do canto, o planejamento músico-temporal ao palco. Também poderíamos colocar os três tipos de *shōdan* 小段 vocais, *kotoba* 言葉, *sashigoe* 指声 e *utai* 謡, “fala”, “voz indicativa” e “canto”, respectivamente, em

comparação com esses três termos. Porém, aqui podemos imaginar algo a mais: e se o resultado de *shu-saku-sho* 種作書, a peça, for considerada o *jo* 序? A encenação seria o *ha* 破, e a mente do público o *kyū* 急? Interessante é também pensar no aperfeiçoamento que Zeami buscou durante anos em sua arte. Há um *jo-ha-kyū* 序破急 aí. Da mesma forma, o que não faz um tradutor se não quebrar um texto de abertura e impulsioná-lo a uma outra língua ou linguagem?

Para isso, assim como para qualquer outro trabalho artístico aberto pelo *nō*, encontramos repostas com Zeami. Como Sakae Giroux escreve (1991, p. 284), ao lermos sobre composição nos tratados, “[...] tomamos conhecimento de que as adaptações de peças antigas eram frequentes e livres.” Com esse espírito, Zeami faz as seguintes considerações (RIMER; YAMAZAKI, 1984, p. 161): “Dependendo do gosto da época, as palavras são modificadas, a música renovada, e uma nova flor é criada em resposta à mudança dos tempos. No futuro este mesmo princípio continuará a ser aplicado.” Mas também lemos que a arte de um compositor inventor independe da época: pois ela é escrita tendo a metamorfose em vista. “Uma peça deve ser escrita, sempre, com o princípio básico da criação da semente que leva ao desabrochar da flor.” Deve ser escrita como possibilidade de renovação. “O *nō* dá uma virada na velha arte de acordo com a mudança dos tempos.”

GLOSSÁRIO

Este glossário compreende apenas os termos mais importantes para este trabalho.

ageuta 上歌 - "canto agudo"; um *utai* que tende a doze sílabas por verso. Começa em uma nota aguda e termina em uma média. Em sua forma padrão, o primeiro e o último verso são cantados duas vezes.

agurukoe 上声 - "voz aguda"; como Zeami chama o *kuri*.

chūnori 中ノリ - "ritmo médio"; modo pelo qual as sílabas de um verso são distribuídas por um *kusari*. No *chūnori*, uma sílaba é cantada a cada tempo e contratempo, com raras síncope.

chūnoriji 中ノリ地 - "ritmo fundamental médio"; nome dado ao *shōdan* em *chūnori*.

dan 段 - "seções"; geralmente cinco, pelas quais o compositor visualiza o *jo-ha-kyū* de uma peça. Os *dan* possuem ênfases próprias, e os *shōdan* que os constituem são pensados a partir dessas características.

einori 詠ノリ - "ritmo recitativo"; tipo de *sashigoe* em que ocorrem saltos tonais durante a emissão do poema. São geralmente curtos e ricos em imagens que contextualizam *shōdan* subsequentes.

engo 縁語 - "associação de palavras"; técnica poética pela qual um processo imagístico é espalhado pelos versos, fazendo com que palavras-chave induzam na mente do ouvinte certas conexões não-lineares paralelas ao discurso explícito.

fue 笛 - a “flauta” tocada no *nō*. Aguda e de notas instáveis. A aspereza de seu som é proposital.

guntai 軍体 - “modo do guerreiro”; uma das três figuras arquetípicas pelas quais qualquer personagem pode ser representada. O *guntai* quase sempre coincide com o *shuramono*, “peça de shura”.

hataraki 働き - “ação”; tipo de movimentação oposta ao *mai*. O *hataraki* envolve gestulações bruscas e mímica, por isso é mais utilizado em partes narrativas e/ou em peças de guerreiro.

hayabushi - 早節 - “melodia rápida”; nome pelo qual Zeami refere-se ao *chūnori*.

hiranori 平ノリ - “ritmo simples”; modo pelo qual as sílabas de um verso são distribuídas por um *kusari*. No *hiranori*, doze sílabas espalham-se por oito tempos e oito contratempos, o que possibilita uma gama de pausas, prolongamentos e *staccatos*.

hitoutai 一謡 - “canto solo”; nome pelo qual Zeami referia-se, geralmente, ao *ageuta*. Quando um *hitoutai* grave é especificado, trata-se de um *sageuta*.

honkadori 本歌取 - “tirado de poema original”; são citações, referências e alusões a poemas, narrativas e textos filosóficos. No *nō*, elas sempre derivam de idéias relacionadas ao *honzetsu*.

honzetsu 本説 - “concepção original”; a fonte que dá origem à peça. O compositor não busca fidelidade ao trabalhar com o *honzetsu*, mas ressaltar um ou vários aspectos do original.

hyōshi au 拍子合 - “que une o ritmo”; segmentos musicais em que os instrumentos

seguem a mesma medida rítmica. Refere-se ao *utai*.

hyōshi awazu 拍子不合 - “que não une o ritmo”; segmentos musicais em que os instrumentos não seguem a mesma medida rítmica. Refere-se ao *sashigoe*.

issei 一声 - “voz solo”; tipo de *shōdan* em *einori*. Curto, introdutório e cantado em um registro agudo.

jiutai 地謡 - “coro fundamental”; o coro do *nō*. Geralmente composto por oito cantores, não possui identidade fixa.

jo-ha-kyū 序破急 - “abertura-quebra-urgência”; o princípio organizacional do *nō*. Rege as transformações sofridas por qualquer elemento durante seu tempo de existência. Algo como o ritmo, por exemplo, é estabelecido, então progressivamente quebrado para a criação de um ímpeto. A consequência mais básica do *jo-ha-kyū* é a aceleração do tempo, mas outros efeitos podem ocorrer. Aplica-se a um programa, uma peça, um *dan*, um *shōdan*, uma célula musical, uma unidade componencial, uma palavra, um som. Uma peça *nō* pode ser pensada como justaposições e sobreposições de *jo-ha-kyū*.

jokotoba 序詞 - “palavra-prefácio”; palavra composta que estabelece, geralmente através de sua sonoridade, uma metáfora a ser elaborada pelos próximos versos.

jōnoei 上詠 - “recitação aguda”, *shōdan* em *einori*. Usado para a recitação de poemas.

kakekotoba 掛詞 - “palavra suspensa”; espécie de trocadilho. No *kakekotoba*, palavras homófonas, ou algumas de suas sílabas, dão múltiplos sentidos à frase. Causam desvios sintáticos, embora o entendimento do poema não possa ser captado com apenas um de seus significados

kakeai 掛合 - “diálogo”; *shōdan* em *sashinori* em que o *shite* e/ou o *waki* como que conversam com o coro. É geralmente metrificado.

kazuramono - 鬘物 - “peça de peruca”; categoria das peças femininas. É a terceira das cinco de um programa tradicional.

kiribōshi 切拍子 - “ritmo de corte”; nome pelo qual Zeami refere-se ao *ōnori*. Suas marcações rítmicas acentuadas o tornam propício ao final de uma peça.

kirinō 切能 - “peça de corte”; categoria das peças demoníacas. É a última das cinco de um programa tradicional.

kotoba 言葉 - “palavras” ou “fala”; tipo de *shōdan* considerado em prosa. Não possui metro ou restrições rítmicas. Cantado dentro de figuras semi-melódicas recursivas que imitam a entonação da fala cotidiana. É o *shōdan* característico do *waki*, e geralmente utilizado para explicações, apresentações e diálogos.

kotsuzumi 小鼓 - “tambor pequeno” de ombro. Um dos três instrumentos de percussão do *nō*. Mais grave do que o *ōtsuzumi*.

kowaki kotoba 強き言葉 - “palavras ásperas”; designa termos incomuns, sino-japoneses, ou que tiveram origem no sânscrito. Opõem-se à fluidez de um discurso “puramente” japonês. Não é recomendado que muitos *kowaki kotoba* sejam usados na composição, principalmente em peças femininas, pois quebram a camada de sugestividade do *yūgen*. Um artista habilidoso, no entanto, sabe lidar com as contradições entre som e sentido desse tipo de vocabulário.

kusari - 鎖 - “correntes”; espécies de compassos que regem o *utai*. Geralmente possuem oito tempos e oito contratempos, sem andamento fixo. Chamam-se “correntes”

pois um *kusari* começa no último contratempo do anterior.

kusemai 曲舞 - “dança sinuosa”; em sua origem, uma arte cênica representada por mulheres. Kan’ami a introduziu no *nō*, assim criando um contraponto ao *ko-uta*, “pequena canção”, tipo de música melódica que dominava o *sarugaku*. Em uma peça, o *kusemai* é composto por três partes: *kuri*, *sashi* e *kuse*. *Kuri* é um *einori* que atinge as nota mais aguda do *nō*, o *kuri*, e *sashi* é um *sashinori*. O *kuse*, “sinuosidade”, é um *utai* longo em que não há metro nem vagamente fixo. Deste modo, a atenção do espectador volta-se ao ritmo criado pela distribuição de medidas silábicas excêntricas em *kusari* relativamente estáveis. O *kusemai* é o ápice musical de uma peça.

kusemaiutai 曲舞謡 - “canto e dança sinuosa”; são *utai* de metros radicalmente instáveis. Refere-se, quase sempre, ao *kusemai*.

ma 間 - “intervalo”; um espaço-tempo significativo e maleável criado entre ações. Zeami não utilizava este termo, mas em seus escritos encontram-se idéias semelhantes, principalmente de que o mais importante de uma apresentação ocorre nos interstícios.

mai 舞 - “dança”; forma de movimentação abstrata ligada ao *yūgen*. Opõem-se ao *monomane*.

makurakotoba 枕詞 - “palavra-travesseiro”; palavras compostas, de forma fixa e origem sagrada, similares a palavras-montagem ou epítetos.

monoguruimono 物狂い物 - “peças de loucura”; categoria das peças de pessoas desequilibradas. Outros temas podem ser enquadrados aqui. É a quarta das cinco de um programa tradicional.

mondō 問答 - “pergunta e resposta”; diálogo em *kotoba* entre o *waki* e o *shite*. Geral-

mente expõe os motivos da aparição da personagem principal.

monomane 物真似 - “mímica”; pode ser mais ou menos estilizada. Opõem-se ao *mai* e ao *yūgen*.

nanori 名ノリ - “dar o nome”; *kotoba* de apresentação do *waki*.

ninoku 二ノ句 - “segundo verso”; *shōdan* de dois versos, complementar ao *issei*.

nori ノリ - “andamento” ou “ritmo”; termo que abrange os três modos pelos quais as sílabas de um verso espalham-se por um *kusari*: *hiranori*, *ōnori* e *chūnori*.

noriji ノリ地 - “ritmo fundamental”; nome atual do *shōdan* em *ōnori*.

nyotai 女体 - “modo feminino”; uma das três figuras arquetípicas pelas quais qualquer personagem pode ser representada. O *nyotai* nem sempre coincide com o *kazuramono*.

ōnori 大ノリ - “ritmo largo”; modo pelo qual as sílabas de um verso são distribuídas por um *kusari*. No *ōnori*, uma sílaba é cantada a cada tempo, com raras síncopes.

ōtsuzumi 大鼓 - “tambor grande” de quadril. Um dos três instrumentos de percussão do *nō*. Mais agudo do que o *kotsuzumi*.

rōtai 老体 - “modo do ancião”; uma das três figuras arquetípicas pelas quais qualquer personagem pode ser representada. O *rōtai* quase sempre coincide com o *wakinō*. A solenidade da figura idosa demanda uma estrutura ortodoxa.

sageuta 下歌 - “canto grave”; similar ao *ageuta*, porém curto. Começa no registro

médio e termina no grave.

saku 作 - “estrutura” ou “construção”; um dos três caminhos para a criação de uma peça. *Saku* envolve o estabelecimento de um *jo-ha-kyū* condizente com *shu*, e o planejamento e a manipulação do tempo através da música.

sangaku 散楽 - “divertimentos variados”; o primeiro nome da arte que viria a chamar-se *nō*. Eram apresentações de acrobacias, mágicas, músicas, danças, mímicas e outras manifestações populares.

sarugaku 猿楽 - “arte de macacos”; o segundo nome da arte que viria a chamar-se *nō*. Engloba desde o período em que o *sangaku* especializou-se em mímica até o período do aperfeiçoamento realizado por Zeami

sashi 指 - “indicação”; *shōdan* em *sashinori*. Por não ter ritmo, melodia e metro fixos, é muito utilizado para passagens literárias e poéticas complexas.

sashigoe 指声 - “voz indicativa”; categoria de *shōdan* cantados sem marcação rítmica, e que podem ou não ser metrificados. Divide-se em *sashinori* e *einori*, de acordo com a existência ou ausência de flutuações melódicas.

sashinori 指ノリ - “ritmo indicativo”; tipo de *sashigoe* em que não ocorrem variações tonais durante a emissão do poema. A liberdade musical dos *sashinori* possibilita uma grande complexidade textual. São geralmente mais longos do que o *einori*, com amplo uso de técnicas poéticas e citações.

shidai 次第 - “introdução”; o *utai* curto que introduz a peça.

shite シテ - “o-que-faz”, ou o “agente”. A personagem principal, geralmente mascara-

da, que é o tema da peça.

sho 書 - “composição”; um dos três caminhos para a criação de uma peça. *Sho* é o instante em que o planejamento da estrutura musical encontra-se com a poesia. Envolve a escolha de palavras e uma organização significativa de suas sonoridades.

shu 種 - “semente”; um dos três caminhos para a criação de uma peça. *Shu* é o trabalho pelo qual relações ligadas a uma figura ligada à arte são transpostas de um material original à linguagem própria do *nō*.

shōdan 小段 - “pequena seção”; nome dado para segmentos musicais ou coreográficos com características distinguíveis. Uma peça pode ser assistida ou lida como justaposições de *shōdan*. Os vocais são os utilizados para o planejamento de uma peça. Estes são, hoje, divididos em três categorias: *kotoba*, *sashigoe* e *utai*.

shuramono 修羅物 - “peça de *shura*”; categoria das peças de guerreiro. *Shura* são demônios que regem o inferno bélico budista. É a segunda das cinco de um programa tradicional.

tadautai 唯謡 - “canto simples”; *utai* em que há uma tendência a doze sílabas por *kusari* de oito tempos e oito contratempos.

taiko 太鼓 - “tambor grande” de baquetas; utilizado no segundo ato de uma peça. Induz a um ritmo marcado.

tsuyogin 強吟 - “voz forte”; tipo de tratamento melódico do *utai*. O termo é recente, mas provavelmente um desenvolvimento ou esclarecimento de idéias antigas. No *tsuyogin* quase não há variações melódicas, o ritmo é o principal.

utai 謡 - “canto”; categoria de *shōdan* cantados dentro de medidas rítmicas flexíveis chamadas *kusari*. Quanto à presença ou ausência de um metro definido, divide-se em *tadautai* e *kusemautai*. Quanto à presença ou ausência de flutuações melódicas, divide-se em *yowagin* e *tsuyogin*.

utairongi 謡論議 - “canto dialogado”; *shōdan* em *tadautai*, cantado como se um ou mais personagens dialogassem com o coro.

waki ワキ - “o-ao-lado”, ou o “personagem secundário”; o ator sem máscaras, geralmente em viagem, que dá motivos para a aparição do *shite*.

wakinō 脇能 - “peça ao lado”; a categoria das peças divinas. É a primeira das cinco de um programa tradicional. Em sua origem, era apresentada após uma representação de *Okina*, “O Ancião”, essencialmente ritualística. O tema sagrado destas peças demanda uma estrutura ortodoxa.

yowagin 弱吟 - “voz suave”; tipo de tratamento melódico do *utai*. O termo é recente, mas provavelmente um desenvolvimento ou esclarecimento de idéias antigas. As variações melódicas são o principal do *yowagin*.

yūgen 幽玄 - “charme sutil” ou, literalmente, “sutileza e mistério”; um tipo de atuação contrária à imitação da realidade exterior. Liga-se ao *mai* e opõem-se ao *monomane*. Kan’ami o introduziu no *nō*, e Zeami o aperfeiçoou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRINKLEY, Capt. F.; NANJO, F.; IWASAKI, Y. **An Unabridged Japanese English Dictionary**: With Copious Illustrations. Tóquio: Sanseidō, 1896.

CAMPOS, Haroldo de (trad., intr.); KUSANO, Darci Yasuco; DOI, Elza Taeko (trad.). **Hagoromo**: O Charme Sutil de Zeami. São Paulo: Estação Liberdade, 1982.

GIROUX, Sakae Murakami. **Zeami**: Cena e Pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HARE, Thomas Blenman. **Zeami's Style**. Califórnia: Stanford University Press, 1986.

ISHIKAWA, Kyuyoh. **Taction**: The Drama of Stylus in Oriental Calligraphy. Tradução de Waku Miller. Tóquio: International House of Japan, 2011.

KAWAMOTO, Kōji. **The Poetics of Japanese Verse**: Imagery, Structure, Meter. Tradução de Stephen Collington, Kevin Collins e Gustav Heldt. Tóquio: University of Tokyo Press, 2000.

KEENE, Donald. **Nô**: The Classic Theatre of Japan. Japão: Kodansha International, 1976.

KOMPARU, Kunio. **The Noh Theater**: Principles and Perspectives. Tradução de Jane Cordry e Stephen Comee. Tóquio: John Weatherhill, 1983.

KOYAMA, Hiroshi; SATŌ, Ken'ichiro; SATŌ, Kikuo (trad., notas). **Yōkyokushū 1**: Shinben Nihon Koten Bungaku Zenshū 58. Tóquio: Shogakukan, 1998.

KOYAMA, Hiroshi; SATŌ, Ken'ichiro; SATŌ, Kikuo (trad., notas). **Yōkyokushū 2**: Shinben Nihon Koten Bungaku Zenshū 59. Tóquio: Shogakukan, 1998.

KUSANO, Darci Y. **O Que é Teatro Nô**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

McCULLOUGH, Hellen Craig. **Tales of Ise**: Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan. California: Stanford University Press, 1968.

MINER, Earl. **Japanese Linked Poetry**: An Account with Translations of Renga and Haikai Sequences. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1979.

MIYAKE, Akiko (Edit.); KOYAMA, Sanehide; TEELE, Nicholas. **A Guide to Ezra Pound and Ernest's Fenollosa Classic Noh Theatre of Japan**. Estados Unidos da América: The National Poetry Foundation, 1994.

MORRISON, Rev. R. **A Dictionary of the Chinese Language**. Londres: Trubner & Co., 1865.

NAKAEMA, Olivia Yumi. **Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashū**: Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso *Kakekotoba*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, 2012.

ORTOLANI, Benito. **The Japanese Theatre**: from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Nova Iorque: E. J. Brill, 1990.

OKANO, Michiko. **Ma**: entre-espço da comunicação no Japão. São Paulo: Annablume, 2012.

POUND, Ezra (trad.). **The Cantos**. Nova Iorque: New Directions, 1996.

RENONDEAU, G. **Contes d'Ise**. Paris: Gallimard, 1969.

SHIRANE, Haruo. **Classical Japanese**: A Grammar. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005.

SUZUKI, Eico. **Nô**: Teatro Clássico Japonês. São Paulo: Editora do Escritor, 1977.

TAMBA, Akira. **The Musical Structure of Nô**. Tradução de Patricia Matoré. Japão: Tokai University Press, 1981.

TAKEMITSU, Toru. **Confronting Silence**. Tradução de Yoshiko Kakudo e Glenn Glasgow. Califórnia: Scarecrow Press, 1995.

TEELE, Nicholas J. **Ono no Komachi**: Poems, Stories, Noh Plays. Londres: Garland Publishing, 1993.

TYLLER, Royal (trad., intr.). **Japanese Noh Dramas**. Inglaterra: Penguin Books, 2009.

WIEGER, Dr. L. **Chinese Characters**: Their origin, etymology, history, classification and signification. Traduzido por L. Davrout. Nova Iorque: Dover Publication, 1965.

Bibliografia Complementar

BETHE, Monica; BRAZELL, Karen. **Dance in the Noh Theater**: Plays and Scores, v. 2. In: East Asia Papers, n.29. Nova Iorque: Cornell University, 1982.

BONNEAU, Georges. **“Deffence et Illustration” de la Poésie Japonaise**. Ki no Tsurayuki: Préface au Kokinshû. Paris: Geuthner, 1933

CAMPOS, Haroldo de (org). **Ideograma**: Lógica, Poesia, Linguagem. Tradução de artigos: Heloisa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.

KENNER, Hugh. **The Pound Era**. Londres: Pimlico, 1971.

KUSANO, Darci Yasuco. **Uma Leitura Semiótica do Teatro Nô**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1982

McCULLOUGH, Hellen Craig. **The Tale of Heike**. California: Stanford University Press: 1990.

MOTOOMI, Kaneko; BONNEAU, Georges. **Text Integrel du Kokinshû**: Avec les Commentaires Originaux. Édition de Shôwa. Paris: Geuthner, 1934

PIGNATARI, Decio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

POUND, Ezra (trad.). **The Classic Anthology Defined by Confucius**. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

POUND, Ezra (trad.). **Confucius**: The Great Digest, The Unwobbling Pivot, The Analects. Nova Iorque: New Directions, 1969.

SEIDENSTICKER, Edward G. (trad.). **The Tale of Genji**. Middlesex: Penguin Books, 1981.

THE SPECIAL NOH COMMITTEE; JAPANESE CLASSICS TRANSLATION COMMITTEE (trad.). **The Noh Drama**: Ten Plays from the Japanese. Japão: Charles E. Tuttle, 1982.

WALEY, Arthur (trad.). **The Noh Theatre of Japan**. Japão: Charles E. Tuttle, 1990.

YEMATSU, Yasushi; ÔTAKA, Tatsuo (trad., notas). **Kojiki Zenshaku**.. Tóquio: Fukyû Sha Shoten, 1937.

(vídeo)

AOI no Ue. Escola Hôshô. 54 minutos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1hl8edPXNS0>>. Acesso em: 16 jan. 2015.