

## O KYŌGEN – TEATRO CLÁSSICO JAPONÊS

(Uma parte da dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP)

Sakae Murakami Giroux

### 1. A REPRESENTAÇÃO DO KYŌGEN

#### 1.1. O Palco

O teatro moderno europeu tem como característica apresentar o personagem, o lugar e o tempo. Os personagens têm que preencher no palco um tempo que é próximo do tempo real de nossa vida cotidiana, num lugar determinado.

Se a ação se desenvolve numa sala, ao abrir a cortina, a platéia vê, através de uma parede transparente, a sala do palco que pertence ao mundo retratado. É como se não houvesse a quarta parede, que fica defronte ao público e os personagens representam sem se incomodar com essa supressão. Além disso, a luz separa o palco e a platéia em mundos diferentes. Manzō Nomura, que mostrou o Kyōgen em diferentes lugares da Europa, quando fora participar do Festival de Berlim, em 1965, dizia que alguns espetáculos se prejudicaram porque apagavam as luzes da platéia. Isso se deve ao fato de que os atores do Kyōgen ficam frente a frente ao público, conversando com ele. Os teatros Nō e Kyōgen apresentam, de uma maneira vaga, a separação palco/platéia. No teatro Nō, chega-se a dizer que o “waki” personagem secundário, representa os próprios espectadores.

Essa linha demarcatória incerta entre palco e platéia provavelmente se deve também à própria consciência tradicional japonesa da noção de espaço.

Comparada à sala do tipo europeu, que parece estar guardada numa caixa de concreto, os espaços que se localizam sob o beiral dos telhados das casas japonesas com varandas, não são rigidamente delimitados. Esses espaços pertencem ao “dentro” e ao “fora” das casas. Assim, são diferentes das paredes das casas do tipo europeu, que determinam claramente o interior e o exterior. Ora, sobre o palco do Nō existe um telhado cujo beiral se estende em direção ao público. O espaço do palco é diferenciado apenas pela disposição das madeiras e possui apenas parede de fundo. Cabe considerá-lo como aquele espaço que fica sob o beiral do telhado. Pode-se alargá-lo ou diminuí-lo para dentro ou para fora.<sup>(1)</sup> Ele é a casa do Daimyō, um templo, a entrada para a Capital ou uma metrópole.

O Palco do Nō compõe-se de três partes: *Honbutai* [Palco Principal], que tem cerca de seis por seis metros; *Ato Za* [Área Posterior], que se localiza no fundo do palco, com cerca de três metros de largura; e *Hashigakari* [Ponte] que, como uma continuação da *área posterior*, estende-se à esquerda, de forma oblíqua. Tem cerca de dois metros de largura e dez metros de comprimento.

À direita do *palco principal* situa-se o *Jūtai Za* [Lugar do Coro], com cerca de um metro de largura. O painel do fundo do palco é ornamentado com a pintura de um velho pinheiro. Esse painel é imóvel e constitui um cenário fixo para todas as peças. Na parede à direita da *área posterior* há uma pintura de bambus.<sup>(2)</sup> No fim da *ponte*, há uma cortina com listas verticais, o *Agemaku*, que a separa do *Kagami no Ma* [Sala do Espelho], onde os atores se concentram diante de um grande espelho, antes de entrar em cena. Todas as partes do palco e as salas coligadas são construídas com madeira de “hinoki” (cipreste japonês), sem nenhuma pintura.

A *ponte* é a passagem de ida e volta dos atores e dos músicos no *palco principal*, mas às vezes é utilizada como área de representação. O coro, os assistentes de cena e algumas vezes os atores secundários, saem e surgem no palco através do *Kiridoguchi* [Portinhola], pequena porta corrediça que fica bem no fundo, à direita da *área posterior*.

Todas as partes do palco do Nō têm denominações. Esses nomes estão intrinsecamente ligados com o local de desempenho e com cada um dos personagens:

*Jō Za*, termo simplificado de *Shite no Jō Za* [Lugar de Hábito do “Shite”, Personagem Principal]. No caso do Nō, constitui o lugar em que geralmente o “shite” permanece, ao dialogar com o “waki” personagem secundário, ou ao se dirigir ao público. No *Kyōgen*, o *Jō Za*

é o lugar onde os personagens fazem as auto-apresentações e realizam os diálogos.

*Shitebashira* [Pilar do "Shite"] é o pilar que fica junto ao *lugar de hábito*.

*Waki Za* [Lugar do "Waki", Personagem Secundário], no teatro Nō, é o lugar do "waki" No *Kyōgen*, quando dois personagens estão em cena, um deles permanece nesse lugar

*Wakibashira* [Pilar do "Waki"], é o pilar que fica junto ao *lugar do "waki"*

*Shō Naka* [Centro], parte central do palco.

*Shō Saki* [Centro Frontal], parte central da frente do palco.

*Dai Shō Mae* [Frente do Grande e do Pequeno Tamborim], a parte central da *área posterior* do palco.

*Metsukebashira* [Pilar que indica um Ponto de Referência], no teatro Nō esse pilar tem a função de orientar o "shite" na atuação, pois ele usa máscara.

*Fue Za* [Lugar da Flauta], lugar em que permanece o flautista do Nō. No *Kyōgen*, que não utiliza músicas como um elemento constante, esse lugar é ocupado por um ator que, por convenção, não faz parte da cena.

*Fuebashira* [Pilar da Flauta], é o pilar que fica junto ao *lugar da flauta*.

*Jūtai Za* [Lugar do Coro], no teatro Nō constitui o lugar onde permanece o coro. Às vezes, o *Kyōgen* utiliza o coro, que, no entanto, permanece na *frente do grande e do pequeno tamborim*. Em frente ao *lugar do coro*, no *Kyōgen*, senta-se muitas vezes um ator.

*Kōken Za* [Lugar do Assistente], lugar do assistente ou auxiliar de cena do Nō e do *Kyōgen*. Ali, muitas vezes, o ator muda de roupa ou, virando de costas para o público, espera o momento de entrar em cena.

*Kyōgen Za* [Lugar do Ator do *Kyōgen*], no Nō, é o lugar do "Ai *Kyōgen*", ator do *Kyōgen* que tem participação nas peças do Nō. No *Kyōgen*, quando o ator se senta nesse local, fica convencionalizado que não participa da representação.

*Ichino Matsu* [Primeiro Pinheiro], é o pinheiro que fica na *ponte*, mais próximo do *palco principal*. Às vezes os atores do Nō e do *Kyōgen* fazem suas auto-representações nesse local.

*Butaiguchi* [A Boca da Cena], é a fronteira entre a *ponte* e o *palco principal*. Muitas vezes, esse lugar é ocupado pelo ator, que quer trocar palavras com o outro que permanece no *primeiro pinheiro*.

*San no Matsu* [Terceiro Pinheiro], é o pinheiro que fica na *ponte*, mais perto da cortina.

*Ni no Matsu* [Segundo Pinheiro], é o pinheiro que fica entre o primeiro e o terceiro.<sup>(3)</sup>

Esse palco determina, evidentemente, a representação do Kyōgen. O espetáculo se inicia com a auto-apresentação dos personagens. Cabe-lhes dizer quem são e qual a cena que irão desenvolver

A representação se desenvolve com o trabalho de dois ou três personagens e é constituída de muitos monólogos e diálogos que contêm elementos explicativos, pois o palco é praticamente despojado de cenários. Por outro lado, esse despojamento permite que os cenários possam ser criados com muita liberdade, por meio da força das palavras. Estas, com o apoio do movimento e da expressão corporal, têm função primordial nesse palco. As onomatopéias criam os detalhes da cena, a parte sonora: o som do pote que se quebra, o som da pedrinha que cai n'água, a porta que se abre. No palco do Nō, a criação e a transformação da cena são feitas de maneira bastante simplificada.

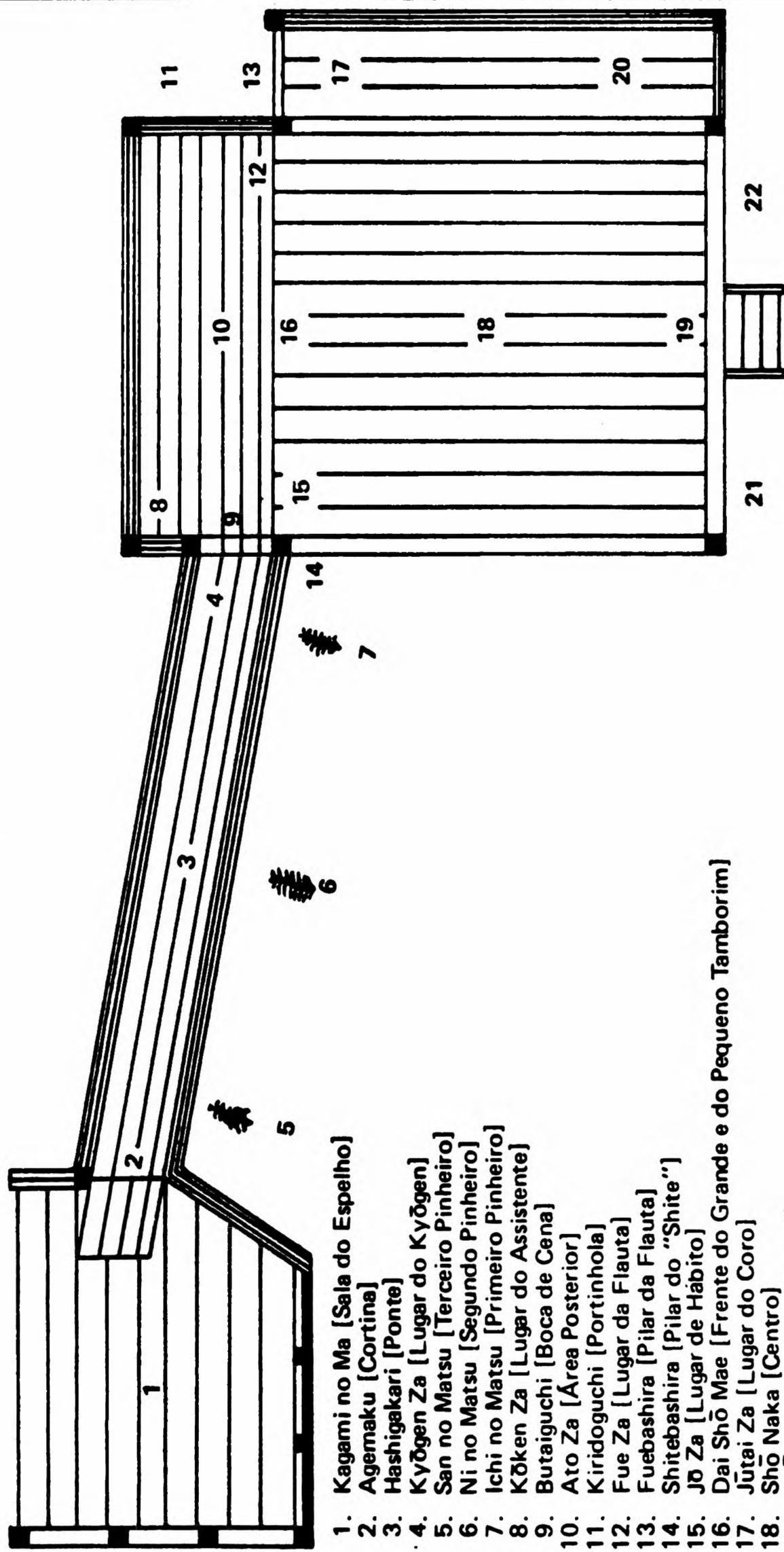
Outros elementos que contribuem para a eficácia da representação são a *ponte* e a profundidade do palco. É primorosa a atuação de Tarōkaja na peça *Kirokuda* [As Seis Cargas de Bois], quando ele conduz os bois, com uma canga de madeira, para a casa do patrão, que fica do outro lado da montanha.

**TARŌKAJA (CHEGA PELA PONTE, COM O CHAPÉU E O MANTO DE PALHA COBERTOS DE NEVE, TENDO NA MÃO ESQUERDA A RÉDEA E NA DIREITA O CHICOTE) – Sasei, hoosei, sasei, hoosei.<sup>(4)</sup> Xô, xô, vai, vai! Ei, você aí! (RI) Ah! Como cai! Como cai! (RI) Não dá para descrever em palavras uma paisagem assim tão cheia de neve. Ei, ei, você, malhado, que vai na frente. Ali não é a estrada, venha no meio, no meio! (FAZ O GESTO DE TRAZER O BOI PARA A ESTRADA) Ooh! Isso, isso! Venham todos juntinhos. Eei! Que moleza desse boi marrom! Ande logo! Sasei, hoosei, sasei, hoosei. Ooh! Não corra, não corra com uma neve tão forte.**

A *ponte* representa a estrada estreita e perigosa da montanha cheia de neve.

No *Bōshibari* [Amarrado num Bastão], Tarōkaja e Jirōkaja não resistem à vontade de tomar "sake" na ausência do amo. A profundidade do palco permite que os dois empregados dêem ao público a impressão de estarem entrando numa adega cheia de "sake"

## NŌ BUTAI [O PALCO DO NŌ]



1. Kagami no Ma [Sala do Espelho]
2. Agemaku [Cortina]
3. Hashigakari [Ponte]
4. Kyōgen Za [Lugar do Kyōgen]
5. San no Matsu [Terceiro Pinheiro]
6. Ni no Matsu [Segundo Pinheiro]
7. Ichi no Matsu [Primeiro Pinheiro]
8. Kōken Za [Lugar do Assistente]
9. Butaiguchi [Boca de Cena]
10. Ato Za [Área Posterior]
11. Kiridoguchi [Portinhola]
12. Fue Za [Lugar da Flauta]
13. Fuebashira [Pilar da Flauta]
14. Shitebashira [Pilar do "Shite"]
15. Jō Za [Lugar de Hábito]
16. Dai Shō Mae [Frente do Grande e do Pequeno Tamborim]
17. Jūtai Za [Lugar do Coro]
18. Shō Naka [Centro]
19. Shō Saki [Centro Frontal]
20. Waki Za [Lugar do "Waki"]
21. Metsukebashira [Pilar que indica um Ponto de Referência]
22. Wakibashira [Pilar do "Waki"]

## 1.2. O Espaço Teatral do Kyōgen

Enquanto o “shite” do Nō que, terminada a peça, vai embora não se sabe para onde, os personagens do Kyōgen que desaparecem da cena através da *ponte*, um perseguindo o outro, continuam desempenhando seu papel na sociedade enquanto criaturas humanas. Tarōkaja e Daimyō continuam brigando ou se confraternizam longe da platéia. Desta forma, o palco do Kyōgen é o recorte do espaço concreto que ocorre na sociedade. Esse recorte é visto pela platéia.

A cena do Kyōgen é composta de personagens, a relação entre os personagens e o espaço físico que os envolve. A diferença fundamental entre o espaço físico do palco e o espaço teatral é que este apresenta necessariamente uma relação humana, que pode ser dividida em dois níveis diferentes: uma relação humana fictícia levada a efeito no palco e uma relação real entre o público e o que ocorre no palco.

No teatro Nō não existe praticamente confronto entre os personagens. O papel do “waki” personagem secundário, é apenas o de trazer o “shite” ao palco, pois, cumprida a missão, ele se senta no *lugar do “waki”* e fica observando o movimento ou ouvindo a fala daquele que foi chamado. Ele se iguala à platéia, sendo seu representante no palco. Depois de certo momento, o “waki” passa a não existir. O “shite” canta e baila, vive as lutas que travou, o sofrimento de amor de que foi vítima. Volta à vida anterior à sua morte.

Ora, no momento em que o “waki” perde a identidade no palco, a platéia que ele representa desaparece simbolicamente. Portanto, o “waki” deixa de ter presença concreta e passa a não ver mais o “shite” como realidade à parte. Ele se envolve junto com a platéia, na magia do mundo do Nō.

O espaço teatral é sustentado pela ação do ator no palco. Estaremos errados se pensar que o palco é o espaço que age como recipiente da arte do ator. O cansaço em relação ao teatro realista-naturalista provavelmente vem do fato de que ele limita o recipiente e determina o realismo.

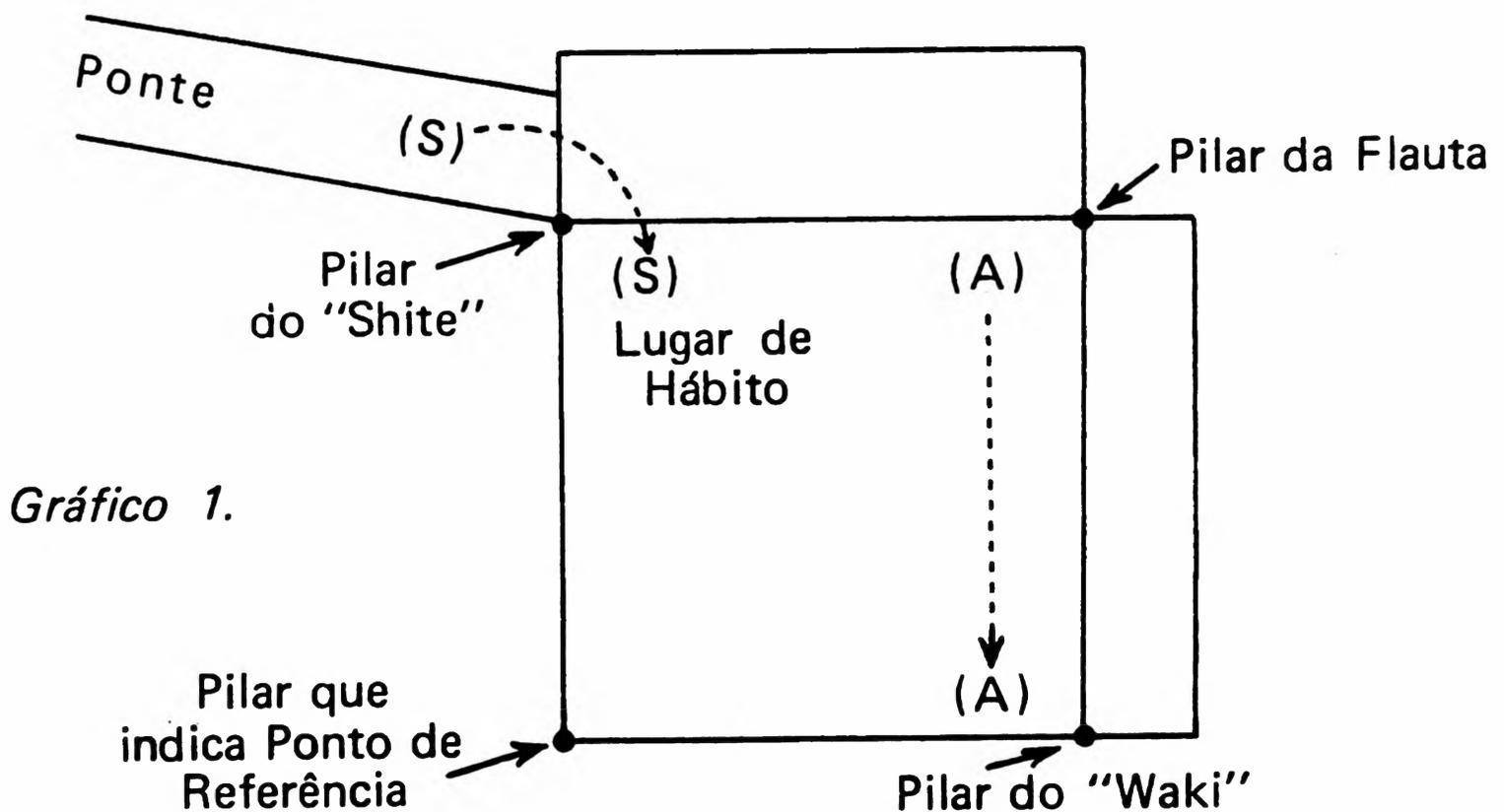
O Nō e o Kyōgen não têm praticamente cenário. Portanto, o espaço físico do palco não recebe nenhuma limitação do realismo do tipo naturalista. Por isso mesmo é que podemos perceber nitidamente como o espaço teatral é mantido pela ação do ator. Aproveitaremos o exemplo do crítico Michizō Toida, para mostrar como se processa a mudança de cenas no Kyōgen, através dos movimentos dos personagens no palco.

Na peça *Hachiku Renga* [Oito Versos Encadeados], o “shite” deve dinheiro a um amigo do círculo de poesia. O “shite” se sente mal porque o “ado”, personagem secundário, não cobra nunca essa dívida. Assim, decide ir à casa do amigo, a fim de pedir desculpas

pelo atraso. Mas o "ado" pensa que ele veio para pedir emprestado novamente e diz ser o vizinho que toma conta da casa. Sem nada poder fazer, o "shite" está prestes a ir embora, mas ao ver uma linda flor no jardim, sente uma inspiração poética e volta para pedir ao vizinho para deixar ao amigo um recado em versos. O "ado", embora tivesse praticamente expulso o amigo, ao ouvir os versos, chama-o de volta e juntos começam a se deleitar com o jogo poético.

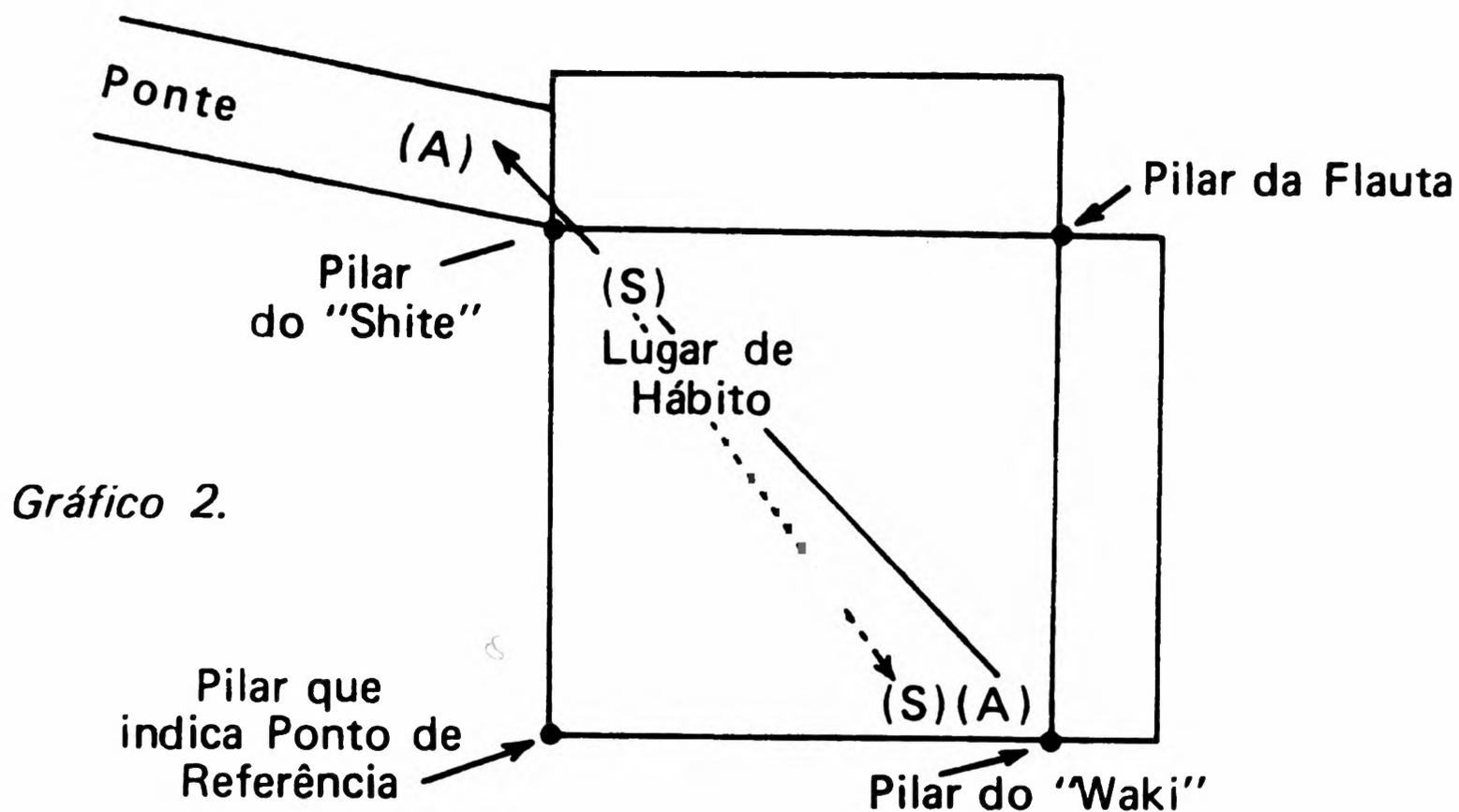
No final da peça, após oito versos encadeados, o "shite" volta para casa com o recibo da dívida que o "ado" lhe dera.

Analisando as cenas, temos:

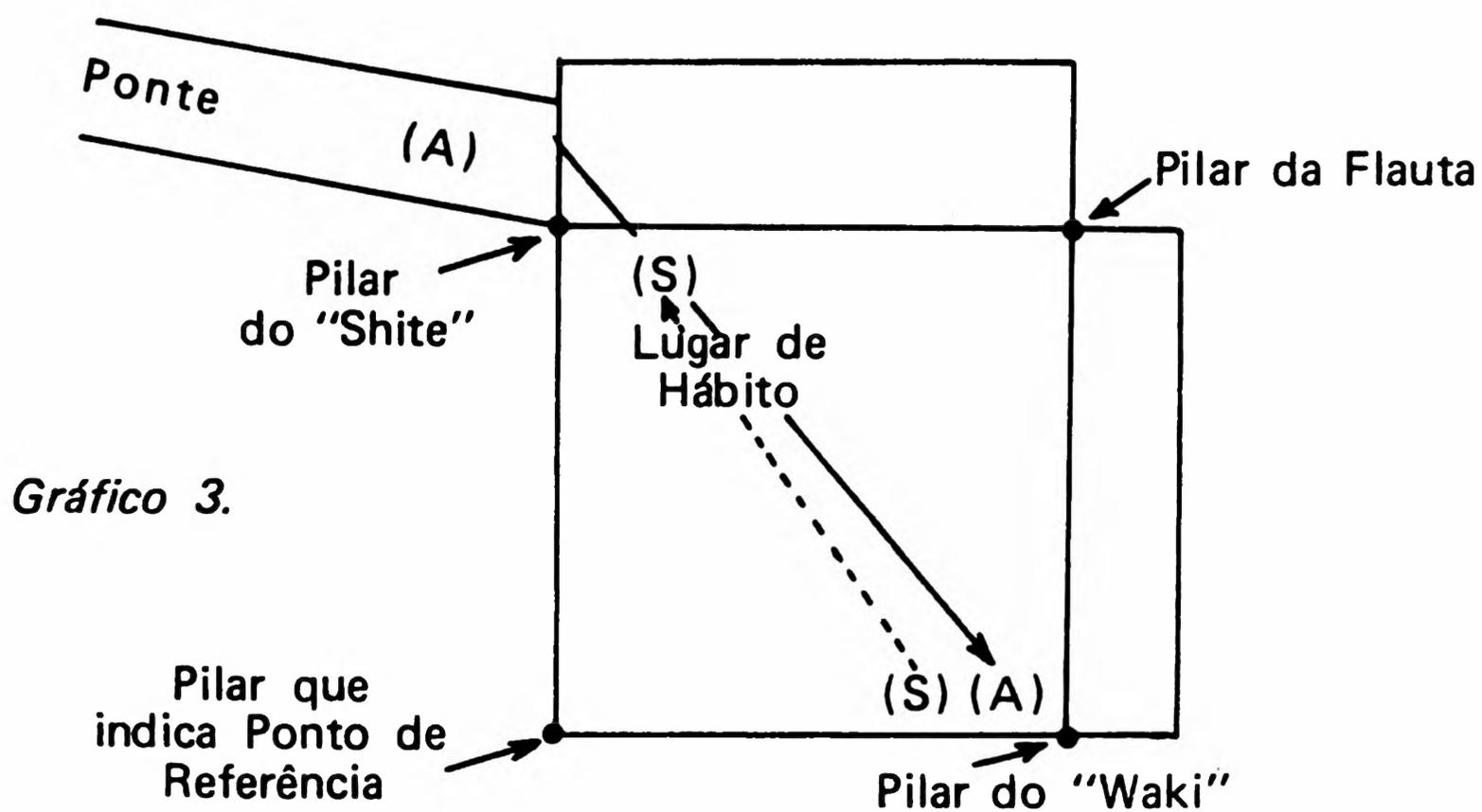


O "shite" (S) acredita na ausência do "ado" (A) e começa a ir embora. Vai para a *ponte*, mas devido à inspiração poética, volta para o palco. O "ado", após expulsar o "shite" senta-se perto do *pilar da flauta*. O "shite", que está no *lugar de hábito*, chama o vizinho que tomava conta da casa do amigo. Então, o "ado" levanta-se, vai até o *pilar do waki* e lhe responde.

Na vida real, quando alguém é chamado, o normal é se movimentar em direção à voz. Mas o "ado" vem do fundo do palco para a frente. Portanto, é necessário a platéia reconstruir na imaginação, aquilo que se vê no palco, ou seja, o "shite" chama o "ado" da porta da casa. Ele ouve a voz na sala do fundo da casa e atravessa a sala, o corredor e vem até a varanda. o espaço físico do palco transforma-se em espaço teatral.



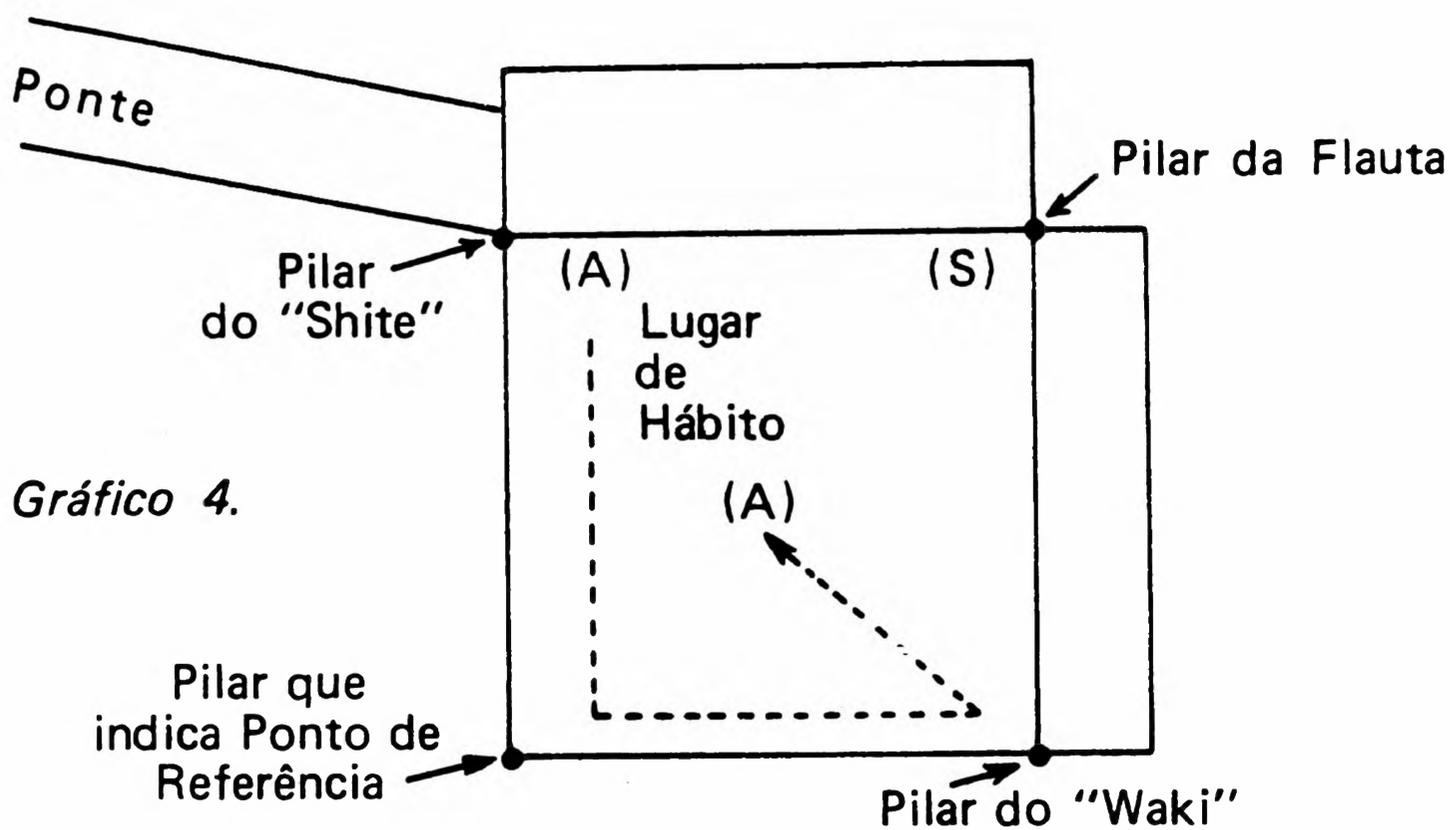
Como o "shite" (S) volta para a sua casa, pensa-se que ele irá em direção à *ponte*, mas, como indica o gráfico 2 acima, do *lugar de hábito* ele se dirige para o *lugar do "waki"*, em diagonal. O "ado" que vai atrás dele, vai em direção contrária, ou seja, para a *ponte*, depois vira-se e volta novamente para o palco. Nesse meio tempo, o "shite" e o "ado" se cruzam no palco, porém, eles passam indiferentes um ao outro. Ou seja, os dois andam o mesmo caminho, mantendo uma distância entre si. No palco, eles andam em direções contrárias, mas na imaginação é o "ado" que vai atrás do "shite"



Depois disso, o "ado" que consegue alcançar o "shite", chama-o e o leva para casa e tomam, pois, finalmente a posição "shite"/"ado". Portanto, eles se cruzam mais uma vez para se confrontarem, o "shite" no *lugar de hábito* e o "ado" no *lugar do "waki"*

Dessa forma, as cenas se desenrolam da casa para a estrada, da estrada para a casa. Os personagens não abrem a porta, nem se calçam. Não existem movimentos explicativos, mas podemos até certo ponto descrever o espaço concreto em que eles atuam e os seus movimentos ocorrem dentro desse espaço.<sup>(5)</sup>

Em peças como *Suehirogari* [O Abanico], os movimentos do ator transformam em alguns segundos a casa do rico em movimentada metrópole.



Tarōkaja (A), que sai da casa do patrão (S) para comprar o abanico, faz esse percurso para chegar à Capital. Ele realiza esse movimento enquanto comenta a personalidade do amo e a sua vontade de ir à Capital. O patrão, após enviar Tarōkaja à Capital, senta-se perto do *pilar da flauta*, o que fica convencionalizado que ele desaparece de cena. Ao chegar ao *centro* do palco, Tarōkaja está na Capital, tão diferente da sua longínqua província.

Quanto ao Nō, não é possível uma descrição objetiva como ocorre no Kyōgen. O Kyōgen que se baseia em cenas da sociedade, leva o espectador a uma visão crítica, enquanto o Nō, composto de lendas,

reclama o seu envolvimento. Portanto, não vemos o Nō, sentimo-lo. Michizō Toida tenta explicar essa sensação, comparando-a com uma determinada recordação de infância:

“Eu era aluno do primeiro ano do primário. Foi quando brincava, no quarto, de esconde-esconde com meu amigo, num dia de chuva. Estava debaixo da escrivaninha, de cócoras, posição incômoda, e tentava nem mesmo respirar. Era de dia, mas as venezianas estavam fechadas e o quarto estava em penumbra. O amigo, que me procurava, deu apenas uma olhada no quarto escuro e foi embora. Nem de leve pensou que eu poderia estar debaixo da escrivaninha. De repente, fui invadido por um prazer indizível e diferente. Quando penso nele agora tenho até mesmo a impressão de que era um prazer físico. Ou talvez a minha postura, de cócoras, sob a escrivaninha, trouxesse à tona a recordação que guarda do útero e a sensação de nostalgia do retorno ao útero materno tenha me vindo inconsciente. No charme sutil do Nō sinto algo parecido, que tem alguma relação com a consciência do tempo” (6)

### 1.3. A Linguagem do Kyōgen

Quando Tarōkaja diz, em *Suehirogari* [O Abanico]: “— Eis-me na Capital” esse lugar passa a ser a Capital, e se o homem do Inabadō diz: “— Ah! É um santuário sereno e venerado!”, temos que senti-lo sereno e venerado. Através das onomatopéias que indicam a porta que se abre, a jarra que se quebra, etc., os objetos passam a ser materializados no palco. Portanto, as palavras determinam o cenário e também os sons.

A criação ou a transformação de cenas é feita com muita liberdade. É possível representar o Kyōgen sem interrupções para mudança de cenários. Por outro lado, por ser ele representado nessas condições, admitem-se convenções, como, por exemplo, o personagem que, dependendo do local onde se senta no palco, passa a não existir para a platéia. Há outras convenções: quando o patrão chama Tarōkaja ou quando se visita alguma casa, utiliza-se sempre a mesma forma. São as partes omitidas nos registros antigos, bastando apenas uma nota de rodapé, que dizia “como sempre” Mesmo nas representações, a volta que se dá pelo palco, para chegar a outro lugar

constitui um código convencional. O personagem inicia sua caminhada do *lugar de hábito*, dirige-se para o *pilar que indica um ponto de referência*, vai para a região do *lugar do "waki"* e daí em direção ao *pilar do "shite"*, formando quase um triângulo no palco. O diálogo geralmente acontece com um dos personagens no *lugar de hábito* e o outro no *lugar do "waki"*. Assim, surgem também algumas expressões, que passam a ter formas fixas. Nas várias peças do Kyōgen podemos notar a troca de palavras como: heei! haaa!. Elas são sempre utilizadas, quando o amo ordena algo ao empregado. As trocas podem ser repetidas e quanto maior a repetição, mais a cena se torna formal. Por exemplo, há diferenças no número de vezes da repetição entre as peças do grupo "Daimyō Mono" e do "Jun Daimyō Mono".

"Monoto" (é a coisa), "nanito" (o que é) também pertencem a uma convenção. Quando se quer prolongar uma expectativa, utilizam-se essas palavras, o que geralmente surge no final da peça.

A convenção atinge até mesmo a forma de andar, chorar, rir, tomar "sake" pegar a espada. Evidentemente, dependendo do papel, há algumas diferenças, mas é certo que há formas que são básicas para outras expressões.

TARŌKAJA – Ah! Tanto andei que eis-me no teatro Godaidō. Então, vou tocar. Ei, ei yattona – gwan – yattona gwan. Que coisa! É um sino quebrado. (. .)

TARŌKAJA – Ah! Tanto andei que, eis-me no templo Jūkufuji (. .) Então, vou jogar a pedra (. .) Ei, ei, ei yattona – Chiiim! Que coisa, um som tão tímido!

TARŌKAJA – Ah! Enquanto falava, eis-me no Gokurakuji. Ah! Lá vem alguém. Além do mais parece ser religioso. Talvez ele vá tocar o sino. Já teria que tocar, koom, koom. Mas que som opaco, sem vibração (. .)

TARŌKAJA – Ah! Tanto andei que, eis-me no Kenchōji. Então, vou tocar. Mas que madeira enorme para bater o sino! Agora, vou tocar. Ei, ei, ei, ei, yattona! Jam mon mon mon mon yattona! Jam mon mon mon mon mon. Pois é! Pois é! Não há sino que ultrapasse este do templo Kenchōji, tanto na vibração como no som.

São partes da peça *Kane no Ne* [O Som do Sino]. O amo ordena que Tarōkaja pesquise em Kamamura o preço de um ornamento para

a espada. Tarō, por sua vez, entende que deva pesquisar o som do sino<sup>(7)</sup> e visita vários templos de Kamamura, com a finalidade de escolher o melhor som, para informar ao amo.

Não há sinos nessa peça. Estes são sugeridos ao público através das onomatopéias de primeiro grau<sup>(8)</sup>, realizadas por Tarōkaja. As palavras criam, dessa forma, objetos na cena, sem que haja uma interrupção no desempenho. Os espectadores, por sua vez, não vendo um objeto concreto, que limita a imaginação, ficam livres para visualizar o sino.

Na peça *Mizukake Muko* [O Genro que jogava Água], o genro e o sogro brigam pela água, líquido tão precioso para a rizicultura. Gawa, gawa, gawa gawa gawa, gawa gawa gawa, a água sai com toda força para o arrozal do sogro, através de uma fenda aberta nos diques.

A porta corrediça, leve, feita de papel e madeiras finas, abre-se, sara sara sara, sara sara sara, e fecha, sara sara sara sara pattari.

Jirōkaja, na ausência do patrão, empurra a pesada porta de madeira da adega cheia de “sake”, gwarari, gwarari, gwarari gwarari, gwara gwara gwara gwara. (cf. *Bōshibari* [Amarrado num Bastão])

Tarōkaja e Jirōkaja simulam uma cena de briga, após terem comido todo o doce do amo. Rasgam a pintura, sarari sarari pattari, e quebram o pote, gwarari chim. (cf. *Busu* [O Veneno])

Gwara gwara gwara, jogando as castanhas nas brasas. Quando estão no ponto, pulam, pom! pom!, e se são de má qualidade, encolhem — Shū! (cf. *Kuriyaki* [Queimando Castanhas])

O ladrão, da peça *Uri Nusubito* [O Ladrão de Melões], com medo de ser descoberto, pega com tanta força a fruta, fazendo-a sair pela raiz — meri meri meri meri — e, ao fugir, acaba quebrando a cerca, gwara gwara gwara.

**DEUS DO TROVÃO** — Pikkari pikkari, gwarari gwarari gwarari  
(SURGE EM CENA)

**ACUPUNTOR** — Deus me livre! Deus me livre! (FOGE E, APÓS TER DADO UMA VOLTA NO PALCO, AGACHA-SE NO LUGAR DO “WAKI”)

**DEUS DO TROVÃO** — Pikkari pikkari, gwarari gwarari, gwara gwara gwara gwara dō! (APÓS PERSEGUI-LO, CAI NO CENTRO DO PALCO) Aaa, que dor! Ai, que dor! Ai, que dor! Dói, dói, dói! (SENTA-SE) Hoje estava tocando numa boa, mas

sem querer acabei escorregando num buraco entre as nuvens. Quando caí aqui, bati com força meu osso do quadril.

DEUS DO TROVÃO – Ei! Quem é você?

ACUPUNTOR – Sou médico.

ACUPUNTOR – É por aqui que dói?

DEUS DO TROVÃO – Exatamente, é por aí!

ACUPUNTOR – Então, vou espetar (a agulha).

DEUS DO TROVÃO – Faz logo.

ACUPUNTOR – Entendido (PÕE A AGULHA NO QUADRIL E BATE COM O MARTELO) Gwashi!

DEUS DO TROVÃO – Ai, que dor!

ACUPUNTOR – Gwashi!

DEUS DO TROVÃO – Ai, que dor!

ACUPUNTOR – Não vos mexais desse jeito, por favor, a agulha entortará! Gwashi gwashi gwashi!

DEUS DO TROVÃO (CADA VEZ QUE O ACUPUNTOR BATE A AGULHA) – Dói! Dói! Dói! Dói! Tire logo, tire logo! (cf. *Kaminari* [O Deus do Trovão])

É um diabo muito medroso. Além da máscara, ele se veste como um ser humano. Portanto, as onomatopéias ajudam a caracterizar o personagem: Pikkari, pikkari seria o relâmpago, gwarari gwarari, o som do trovão, e dō, o barulho da caída. Por outro, o som da agulha, penetrando no quadril do diabo, dá força e graça à cena.

KIKUTO – Ei, ei, ei, yattona (COMO SE JOGASSE A PEQUENA PEDRA) donburi, zubu zubu zubu zubu.

O RELIGIOSO CEGO – Ah! Por aí parece ser fundo. Jogue um pouco mais para baixo.

KIKUTO – Entendido. Ah! Aqui está uma pedra de bom tamanho. Vou jogar!

O RELIGIOSO CEGO – Jogue logo.

KIKUTO – Entedito! Ei, ei, yattona! (JOGA NOVAMENTE) Donburi katchiri!

O RELIGIOSO CEGO – Ah! Por aí parece ser raso. (cf. *Dobu Katchiri*)

Para atravessar o rio, os dois cegos, patrão e empregado, pesquisam a sua profundidade. A primeira pedra cai n'água e afunda; a segunda, bate na pedro do rio. Essas onomatopéias, além de materializarem pedras, criam um rio no palco.

Além disso, as onomatopéias de primeiro grau colocam os animais e as aves em cena através da imitação das suas vozes. Assim:

A RAPOSA – Kuwai, kuwai, kuwai.

O MACACO – Kyā kyā kyā kyā.

O CACHORRO – Biyō biyō biyō biyō biyō, biyō biyō biyō biyō biyō.

A VACA – Mō.

A GALINHA – Kou kou kou kou, kokyā kokyā kokyā.  
Kou kou kou kou, kokyā rū, kū!

O PAPAGAIO PRETO DA SIBÉRIA – Pī, pīyoro yoro. Pīyoro pīyoro pīyoro. Pī pī pī, yoro yoro yoro.

O CORVO – Kokā, kokā kokā kokā.

O PERNILONGO – Pūm!

Fu fu – fū (DEPOIS QUE LHE ARRANCAM BICO)

As onomatopéias secundárias<sup>(9)</sup> são utilizadas para dar colorido às descrições e às narrações, dinamizando os diálogos e os monólogos.

Tarōkaja, que fora enviado à casa de um senhor, como pagamento da dívida de jogo, faz de tudo para voltar ao seu antigo patrão. Conseguindo o intento, conta ao amo sobre as crianças e sobre a patroa daquela casa.

Ele as ridiculariza, utilizando onomatopéias como chigari – chigari – chigari, que expressa defeito no andar da mulher; nyorori nyorori nyorori, o andar lento e deselegante da mulher; hyorori hyorori, a aparência magra da criança; kuru kuru kuru kuru, os cabelos da criança em desalinho, e koso koso koso koso, o movimento apressado e silencioso da criança quando vai brincar. (cf. *Nawanai* [Trançando Cordas])

Beber "sake" em companhia de alguém é uma constante no Kyōgen. A cena se desenrola geralmente nas seguintes formas:

a) Sem onomatopéias

FISCAL DO GOVERNO – Então eu vou servi-lo.

LAVRADOR DE ECHIGO – Isso é uma honra para mim.

FISCAL DO GOVERNO (ABRE O LEQUE E VAI EM DIREÇÃO AOS DOIS EMPREGADOS) – Em primeiro lugar, tome você.

LAVRADOR DE ECHIGO – Então, começarei por mim.

FISCAL DO GOVERNO (ABANANDO O LEQUE) – Está até a borda.

LAVRADOR DE ECHIGO (ABRINDO O LEQUE, RECEBE-O) – Realmente.

FISCAL DO GOVERNO – Tome você também.

LAVRADOR DE ECHIGO – É uma honra para mim.

FISCAL DO GOVERNO (INCLINANDO) – Encheu até a borda.

LAVRADOR DE ECHIGO (RECEBE-O, ABRINDO O LEQUE) – Está cheio (cf. *Mochizake*) [O "Sake" e o Bolinho de Arroz]

b) Com palavras que marcam cadência.

O MONGE (RECEBENDO-O) – Sirvam-me uma taça. (O PAI INCLINA O LEQUE) Oh! Tem bastante!

O PAI – Está cheio.

O MONGE – Mas que "sake" ótimo.

O PAI – Realmente!

O MONGE – Bem, agora entregue a Antarō.

O PAI – Entendido. (RECEBE O CÁLICE E VAI PARA A FRENTE DO FILHO) Veja, o senhor monge lhe oferece. Tome um cálice.(ENTREGA O CÁLICE)

O MONGE — Eu lhe agradeço! (RECEBE O CÁLICE, VIRAR-SE PARA O MONGE) Eu lhe agradeço.

O PAI (INCLINANDO O LEQUE) — Ei-la, ei-la, ei-la.  
Está cheio até a boca.

O FILHO — Está cheio. (cf. *Bikusada*)

c) Com as onomatopéias:

KIKUTO — Então colocarei.

O CEGO — Entendido.

KIKUTO — Dobu dobu dobu dobu. (INCLINA)

O CEGO — Coloque logo, coloque logo.

KIKUTO — Entendido. Receba-o bem agora.

O CEGO — Entendido.

KIKUTO — Dobu dobu dobu dobu, choro choro choro  
tchoro. Ah! Acabou. (cf. *Dobukatchiri*)

Comparando as três cenas, percebemos que, quanto mais uma é formal, há ausência de onomatopéias e de palavras que marcam a cadência. Por exemplo, o pai, na sua relação informal com o filho, usa a expressão “ei-lo, ei-lo” (*sorya, sorya*).

Se relacionarmos as onomatopéias dos vários grupos de peças do *Kyōgen*, verificaremos que elas praticamente não aparecem no *Waki Kyōgen*, ou seja, não aparecem em peças que têm por tema eventos felizes, incluindo os senhores de certa categoria social, como o fiscal do governo, e mesmo os entes sobrenaturais.

Observando as peças do *Daimyō Kyōgen*, vemos que as onomatopéias são utilizadas pelos empregados. Por exemplo, em *Fujimatsu* [O Pinheiro] é Tarōkaja quem abre a porta — sara sara sara. As vozes dos animais ou o cantar dos pássaros são emitidos pelos atores que os representam, ou pelos empregados. A única exceção ocorre em *Futari Daimyō* [Os Dois Daimyō] imitam galinhas e cachorros sob ameaça de morte.

Dessa forma, no *Kyōgen* as onomatopéias não faziam parte do discurso dos senhores e dos entes sobrenaturais, exceto do diabo, considerado dentro de uma categoria à parte. Talvez pertencesse à categoria dos animais, razão pela qual as onomatopéias são usadas amplamente pelo diabo, como se observa na peça *Kaminari* [O Deus do Trovão].

#### 1.4. Os Atores

O Daimyō, que sai em companhia de Tarōkaja, para caçar, encontra um treinador de macacos no caminho. Ele lhe pede a pele do seu macaquinho, para forrar a aljava. O treinador recusa veementemente o pedido absurdo: todavia, Daimyō não aceita as razões do pobre homem e exige o atendimento do pedido que agora se transformara em ordem, em face do arco e da flecha apontada em sua direção. Sob pressão, o treinador concorda com Daimyō, mas lhe pede que deixe tirar, ele mesmo, a vida do seu macaco. Daimyō concorda, e o treinador se prepara para golpear o companheiro de trabalho com um bastão. O macaquinho pega o bastão e começa a imitar um barqueiro, pois pensara que o dono lhe havia ordenado uma representação. O dono, vendo isso, se comove até às lágrimas e diz que não terá jamais coragem de matá-lo. Daimyō também se emociona e começa a chorar, resolvendo salvar a vida do macaco. Como agradecimento pela bondade do Daimyō, o treinador canta a “canção do macaco”, acompanhado pelo bailado do macaquinho. A cena termina com o Daimyō dançando contente, imitando o macaco.

Com a idade de três a cinco anos, o menino que nasce na família dos atores do Kyōgen representa *Utsuozaru* [O Macaco e a Aljava]. É a sua primeira representação.

O menino veste-se inteiramente de macaquinho, dá cambalhotas, coça o rabo e rodopia. Solta gritos de alegria “Kya kya kya” e baila a “canção do macaco” com uma cadência especial. Por isso, desde os três anos, a criança habitua seu corpo ao ritmo do Kyōgen.

A corrente Ōkura, por outro lado, adota muitas vezes a peça *Iroha* [Á-bê-cê] para a estréia do principiante.

Nessa peça, o pai resolve ensinar ao filho as quarenta e oito sílabas do japonês. Mas a criança é muito inteligente. Ao invés de repetir o silabário, responde, por associação, com palavras que são homônimas àqueles sons. O pai se irrita e ordena que a criança imite *ipsis verbis*. O menino obedece e imita não só o á-bê-cê, mas tudo o que o pai diz e faz. Exasperado, grita: “— Você, seu malandro!”; gira-o em volta de si e derruba-o no chão. Bom aluno que é, o menino faz exatamente a mesma coisa.

Trata-se de uma peça para iniciantes, pois, na segunda parte da peça, basta imitar o pai.

Aos quatorze ou quinze anos, a criança representa *Nasu no Yoichi no Monogatari* [Conto de Nasu no Yoichi]. Trata-se de um conto que

relata o episódio da guerra de Yashima, entre o clã Genji e Heike. Nasu no Yoichi, sob as ordens de Yoshitsune, chefe militar do clã Genji, acerta um leque, preso no mastro do barco em alto mar com uma flecha. Como fora exigido, acerta o rebite do leque, montado num cavalo.

O menino, sozinho, representa, durante dez minutos, de joelhos, os três personagens, isto é, Yoshitsune Genji, Hyōe Gotō e Yoichi, além de desempenhar o papel do narrador. Mesmo de joelhos, a atuação do ator é muito dinâmica, movendo-se em várias direções.

Na corrente Izumi, no clímax da cena, no momento em que Yoichi derruba o leque, montando no cavalo, o ator anda alguns metros de joelhos, batendo no assoalho. Costuma-se dizer que, à medida que o treinamento progride, é comum observar-se a pele dos joelhos descascar, mesmo protegida pelo grosso tecido da saia-calça.

Manzō Nomura diz que é nessa representação que os atores se conscientizam do público e sentem o medo de atuar no palco. O público é condescendente com o principiante até que ele atinja a idade de 14-15 anos, estágio que indica a passagem para a fase adulta. Por isso, o ator enfrenta com essa idade, sozinho, o palco, em uma cena extremamente difícil. É necessário vencer essa prova para que ele possa ir se firmando como verdadeiro artista.

Nessa fase, representa-se também o *Sambasō* [Sambasō] que é uma parte da representação da peça do Nō *Okina*, do grupo *Waki*, isto é, uma peça de felicitações. O personagem Okina, representado por um ator do Nō, deseja a paz dos céus e da terra, e reza para obtê-lo. *Sambasō*, representado pelo ator do Kyōgen, celebra a colheita da boa safra dos cinco cereais preciosos: o trigo, o arroz, o feijão, o sorgo e o milho. Sambasō celebra a prosperidade da agricultura. Na atuação há muitas batidas e marcações cadenciadas dos pés. É a preparação da terra para a fertilidade. Não há nenhum diálogo e o ator baila ao som da flauta, do tamborim e do tambor.

O Kyōgen é considerado um teatro de diálogos e de expressão corporal. Contudo, após a primeira representação, o treinamento dos atores consiste em dominar pequenos bailados e cantos. *Sambasō* pode ser considerada a prova decisiva para aqueles que vinham tentando assimilar a canção e o bailado.

Os atores se referem ao *Sambasō* como o “treino dos cem dias”. É necessário ensaiá-lo durante todo esse período, em tempo integral. Tōjirō Yamamoto, da geração anterior, faz a seguinte declaração quando seu filho, Norihisa (hoje Tōjirō Yamamoto), representou *Sambasō*:

“Leva-se uma semana para aprender a bater os pés e, após isso, inicia-se o treino das formas. Entretanto, meu filho aprendeu na metade do dia o bater dos pés que eu havia feito em uma semana. Eu me assustei com isso. Recebi o treino do meu pai a partir dos nove anos e após seis anos, quando tinha quinze, representei *Sambasō*. Porém, meu filho começou o seu treino aos cinco anos e passaram-se onze, para chegar ao dia de hoje. É essa diferença entre seis e onze anos que faz gerar a diferença entre uma semana e metade de um dia”.<sup>(10)</sup>

Tōjirō Yamamoto foi um mestre rigoroso e afirmava constantemente que o homem se esquece daquilo que aprende com a cabeça, mas nunca se esquece do que aprendeu com o corpo.

*Tsuri Gitsune* [A Raposa Içada] é uma peça representada por atores de vinte e cinco anos. É o exame final que determinará a existência ou não dos atributos necessários a um ator para que ele possa ser considerado profissional do Kyōgen. Ensina-se que só será um ator do Kyōgen aos sessenta anos, isto é, somente nessa idade ele terá capacidade de representar o Kyōgen que deseja. Somente então, obterá a flor de Zeami que surge do espírito e desabrocha numa árvore seca, com folhas esparsas, mas, por isso mesmo, mais bela e mais impressionante.<sup>(11)</sup>

*Tsuri Gitsune* apresenta uma velha raposa, cuja família fora destruída pelo homem. Sentindo-se ameaçada, transforma-se em um bonzo, tio do caçador, e vai visitá-lo com o intuito de evitar matança maior. Conta-lhe sobre a terrível história da vingança das raposas, impressionando-o a ponto de fazer com que promettesse não mais persegui-las. Dessa forma, vai embora, satisfeita, com o sucesso do empreendimento. No caminho de volta, encontra um ratinho frito, preso numa armadilha. Resolve devorá-lo, mas sente o peso da vestimenta e decide voltar à sua forma de raposa. Nesse meio tempo, o caçador que viera desarmar a armadilha que havia colocado, sente a sua presença e entende que fora ela que havia simulado ser seu tio. Assim, arma melhor a armadilha e espera. A raposa, que voltou agora ao seu natural, procura tirar a comida com muito cuidado, mas é presa. Com muito esforço consegue se desprender da armadilha e foge.

A posição básica do ator do Kyōgen não é incômoda -- cotovelos abertos, o quadril puxado um pouco mais para trás e com a força concentrada na barriga. Já a raposa da primeira cena aparece numa

posição completamente inversa – dois cotovelos juntos à barriga, os dois joelhos juntos, a colocação do quadril bem para frente e os dedos dos pés arrebitados. Deve andar como se estivesse flutuando no espaço. Parece que ele está preso numa corrente invisível e com essa expressão corporal representa durante os primeiros cinqüenta e cinco minutos.

A raposa que se transformou no tio não tem o apoio da fantasia para criar no palco a imagem da raposa, com olhos aguçados, prestes a pular sobre a presa. Há que atuar com espírito e deixar que ele tome conta da forma. O único jeito é sacrificar o corpo, para que apareça a imagem da raposa. Se o ator tentar resolver o problema de modo racional, o espírito da raposa fugirá.

Essa imagem abstrata da raposa é muito mais forte do que a raposa da segunda cena, quando ela aparece no seu natural, com máscara e vestimenta própria, andando de quatro patas.

O sentido dessa peça, como exame final para os atores do Kyōgen, é mostrar a importância do corpo, que faz nascer o espírito. Preocupar-se, de maneira racional, em fazer a platéia rir, redundante em transformar o Kyōgen em uma comédia vulgar. Ensina-se que se deve pensar em arte de fazer rir apenas depois dos sessenta anos.

#### NOTAS:

- ( 1 ) Michizō Toida, *Kyōgen Rakunaku Shita Kamigami no Henbō* [Kyōgen – A Transformação dos Deuses Arruinados] (Tōkyo, 1973), p. 203-204.
- ( 2 ) Pinheiro e bambu são considerados plantas de bom augúrio. Às vezes, nos galhos nodosos do pinheiro misturam-se ramos de ameixas em flor. Na verdade, esses três elementos estão constantemente reunidos na iconografia japonesa.
- ( 3 ) Hiroshi Koyama, “Kyōgen Shū Jō” [Coleção de Peças do Kyōgen, v. 1], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 42* [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 42] (Tōkyo, 1964), p. 23-24.
- ( 4 ) Gritos de encorajamento para o momento em que se conduzem os bois.
- ( 5 ) Michizō Toida, *Kyōgen Rakunaku Shita Kamigami no Henbō*, p. 224-227.
- ( 6 ) Michizō Toida, *Kyōgen Rakunaku Shita Kamigami no Henbō*, p. 232-233.
- ( 7 ) *Tsukegane no ne* e *Tsukigane no ne*. Além da homofonia que se observa em *tsuke* e *tsuki*, há dois tipos de palavras homófonas, ou seja, *gane*, com o significado de sino e metal, e *ne*, com o significado de som e preço.

- ( 8 ) Segundo Stephen Ullman, “do ponto de vista semântico, tem que se fazer uma distinção entre a onomatopéia primária e a secundária. A forma primária é a imitação do som pelo som. Aqui o som é verdadeiramente um “eco do sentido”: o próprio referente é uma referência acústica, mais ou menos rigorosamente imitada pela estrutura fonética da palavra.” (*Stephen Ullman, Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado* (Lisboa, 1973), p. 175)
- ( 9 ) “Na onomatopéia secundária, o som evoca não uma experiência acústica, mas um movimento, ou qualquer qualidade física ou moral, geralmente desfavorável” (*Stephen Ullman, “Semântica”* p. 175)
- (10) Sebi Kobayashi, *Kyōgen wo Tanoshimu* [Apreciando o Kyōgen] (Tōkyo, 1976), p. 136.
- (11) Sen’ichi Hisamatsu & Minoru Nishio, “Karonshū Nōgakuronshū” [Teorias da Poesia e do Teatro Nō], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 65* [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 65] (Tōkyo, 1964), p. 340.

## 2. A MODERNIDADE DO KYŌGEN

Kyōgen é um teatro moderno.

Os personagens que surgem no palco se auto-apresentam, na sua maioria, como pessoas que moram nas redondezas. Não há especificação clara do local e esses personagens desenvolvem no palco situações que podem acontecer em qualquer lugar. São personagens que não têm nomes. Pessoas que podem ser encontradas em qualquer esquina e em qualquer tempo.

Sentimos o Kyōgen às vezes mais moderno que o Kabuki ou o teatro atual na medida em que, sem determinar o lugar, o tempo ou a pessoa, evoca as atitudes mais comuns do ser humano.

Para o Kyōgen, não importa o passado ou o futuro. A cena reflete um instante do presente. Assim, os personagens falam só o necessário que registre esse instante enfocado. Para fundamentarmos essa idéia, lembramos o Daimyō da peça *Buaku*, que ordena a Tarōkaja que execute *Buaku*. Deve ter um motivo muito grande para tal exigência, mas não faz referência a ela.

A pesquisa moderna descobriu, nos livros antigos de registro de peças, a fala do Daimyō que se refere ao personagem *Buaku* como “um sujeito que quer competir comigo”. *Buaku*, que era seu empre-

gado, procurava conseguir terras, onde não fosse exigido o pagamento de imposto anual em mercadorias, para se tornar independente. Assim, tinha a possibilidade de se tornar rival do patrão. Mas esse contexto anterior não constitui elemento importante para o desenvolvimento da peça. Seu objetivo era descrever os sentimentos humanos provocados pela decisão do senhor

Portanto, a expressão “sujeito que quer competir comigo”, que havia nos livros do Kyōgen do começo de Edo (inícios do século XVII), foi suprimida nos livros posteriores.

Costumeiramente, damos ênfase à causa que provoca determinadas conseqüências. As ações que surgem do nada são consideradas como pertencentes a um louco. Mas, no Kyōgen, os personagens se atacam, sem que se dê importância ao motivo dessa briga. A estória simplesmente parte da briga e as cenas que nascem desse fato são descritas com humor

G. A. Tofusutonōgofu<sup>(1)</sup>, Diretor do Teatro Dramático Bolshói, veio ao Japão em 1968 e, apesar de sua curta permanência, manteve contatos com o mundo teatral do Japão.

Ao ser inquirido sobre sua impressão das representações que havia presenciado no Japão, respondeu: “O Kyōgen *Bōshibari* [Amarrado num Bastão], de Manzō Nomura, é uma impressionante arte, aprimoradíssima; sinto por detrás dela a presença da tradição de vários séculos” Numa outra mesa-redonda disse ainda, a respeito do *Bōshibari*: “É a personificação do método de Stanislávski, isto é, “o fato daquilo que é realista ter sido simplificado em alto grau” *Bōshibari* foi a única apresentação do Kyōgen vista pelo diretor.

Alguns meses depois, houve no Japão a apresentação da peça *O Inspetor Geral*, de Gogol, pelo Teatro de Arte de Moscou. Manzō Nomura, que assistiu à estréia, disse: “Não gostei. Há movimentos em excesso e é barulhenta”

Os dois artistas destacaram “a simplicidade e concisão” como características do Kyōgen.<sup>(2)</sup>

Quando Manzō Nomura representou a peça *Kusabira* [Os Cogumelos] nos Estados Unidos, referindo-se aos cogumelos que proliferavam incontavelmente fora de estação, os quais nem mesmo um poderoso benzedor conseguia exterminar, a platéia comentava: “É o Vietnã!” Todavia, a peça é de uma simplicidade e de uma concisão extrema, destituída de qualquer conteúdo dessa natureza.

Cenas simples e movimentos simples provocam fortes impactos na imaginação do espectador.

Um grupo do teatro de bonecos encenou essa peça. Criou cogumelos de vários tamanhos, deram cores e formatos dos mais diversos e os fizeram surgir em cena, vagando como fantasmas. Embora os cogumelos de cores brilhantes povoassem todo o palco, não conseguiram impressionar o público. Havia perdido a simplicidade de encenação do Kyōgen.

Manzō Nomura assistiu a *O Inspetor Geral*, de Gogol, segundo o ângulo do Kyōgen. Ele deve ter sentido que, apesar da montagem da cena final ter sido magnífica, haveria uma forma concisa de apresentação. Os atores eram como instrumentos de uma orquestra que tocam em separado e compõem a exaltação sinfônica. Não teria sido essa diferença de encenação que teria feito Manzō Nomura sentir que “havia movimentos demais”? O Kyōgen é um dueto, e quando muito um quarteto, com características bem diferentes do dinamismo de uma sinfonia.

Um ator de teatro moderno disse o seguinte, quando estudou o Kyōgen: “Compreendi que não é necessário dar explicações para cada movimento do corpo” Dizia que quando o corpo ficava perdido na retratação da realidade objetiva e inevitável, encontrava uma luz, através de movimentos leves do corpo imbuídos do espírito peculiar à representação do Kyōgen.<sup>(3)</sup>

A afirmação de Tofusutonōgofu sobre *Bōshibari*, de Manzō Nomura, como “a personificação do método de Stanilávski”, se baseia na simplicidade e na clareza de expressão falada pelo corpo. O diretor deve ter apreciado a rica expressividade dos movimentos corporais reduzidos ao máximo em Jirōkaja, amarrado num bastão, e em Tarōkaja, com as mãos amarradas nas costas. Deve ter se impressionado também com o otimismo e o vigor com que esses dois personagens que, mesmo amarrados, procuram meios para tomar o “sake” que adoram.

Outra característica que gostaríamos de destacar é o “fazer de conta” — a base de encenação do Kyōgen. “Faz de conta” que o leque fechado é uma espada, um serrote, um martelo etc.; “faz de conta” que o leque aberto é um cálice de “sake”, uma porta corrediça de papel. A tina é o pote de chá, a árvore de caqui, o barril de “sake” “Faz de conta” que a tira de tecido preto na ponta da vara de bambu é o cavalo e a tira branca, um boi, como na peça *Gyūba* [O Boi e o Cavalo].

Nos teatros, em geral, é preciso um certo tempo para que se realizem as mudanças de cenário, por exemplo, da sala para o campo.

Entretanto, se o palco está vazio, pode-se criar ali um quarto, um campo ou mesmo um rio. Basta o “fazer de conta” do ator e da platéia.

O palco giratório do Kabuki é mundialmente famoso. Mas, no Kyōgen, é o homem quem dá a volta. A cena muda, quando o personagem desenvolve um triângulo no palco.

O tempo que se gasta para uma longa caminhada, o personagem que sai da província rumo à Capital, está sintetizado nesse triângulo. E, ao concluir a volta, ele está na movimentada Capital, tão diferente de sua vila. Evidentemente, o ator tem que convencer a platéia com uma atuação firme, que exige a cooperação da platéia.

Quando deparamos um ator de talento, ficamos maravilhados com a ausência de cenário no palco. É como se criássemos situações e cenas das mais variadas num papel completamente branco.

O Daimyō da peça *Irumagawa* [O Rio Iruma] grita com voz potente, do *primeiro pinheiro*: “– Ih! Deparei-me com um enorme rio!” e diz para o outro, que se encontra no *lugar do “waki”*: “– Ei! O senhor! O senhor que está na outra margem! Quero lhe perguntar algo!”, e ouvimos o som da correnteza de águas puras.

Tarōkaja e Daimyō programam um passeio para apreciar flores, na peça *Hagi Daimyō* [O Daimyō e a flor “Hagi”], na casa de um senhor:

DAIMYŌ – O que é aquilo que floresce lá, bem vermelho?

TARŌKAJA – Aquela é a flor de “hagi”, do campo de Miyagino.

DAIMYŌ – Ah! Como é bela! Não é verdade, senhor dono?!

Surgem no palco as flores de “hagi”, cobertas de raios de sol do outono em Kyōto.

Com relação aos personagens enfocados no Kyōgen, notamos que se tratam de criaturas para quem a vida não se apresenta fácil. Entretanto, vivem com ardor o momento presente. Não filosofam e enfrentam problemas do dia-a-dia sem se surpreender, com tal vigor que nos fazem ficar enternecidos.

A vida dos agricultores da época Muromachi, por exemplo, como em qualquer época, era muito sacrificada. A agricultura exigia muita mão-de-obra e era extremamente duro o trabalho. Além do mais, havia calamidades, como a inundação.

Não há, no entanto, nenhuma peça do Kyōgen que tenha como tema principal o sofrimento proveniente do trabalho. O firme otimismo dos agricultores que suportam a vida árdua cria a imagem que ultrapassa o cotidiano, dando origem ao Kyōgen que vê o homem

com um sorriso. A peça *Mizukako Muko* [O Genro que jogava Água] enfoca uma briga familiar entre o sogro e o genro, ambos agricultores, pela posse da água, elemento de fundamental importância para a agricultura. A filha que, no início, ficara em dúvida quanto ao partido que deveria tomar, acaba se lançando em defesa do marido, atitude muito comum nos dias de hoje.

A briga pela água, tida como elemento de vital importância para o agricultor que chegou até a causar mortes, não é tratada no Kyōgen de forma dramática, mas apenas como causa de uma briga familiar comum. O tema da peça *Mizukako Muko*, não trata dos sofrimentos causados pela vida árdua dos agricultores, mas reflete muito mais uma intriga familiar propostas de forma leve e alegre, onde não se vislumbra nenhuma relação familiar depressiva.

Por outro lado, os atores do Kyōgen que percorriam as vilas fixando a sua expressão tinham às vezes como companhia os “biwabōshi” cegos andarilhos, tocadores de alaúde. Assim, fizeram do sofrimento dos deficientes o seu sofrimento, mas ao invés de lamentá-lo, transformavam-no em objeto de risco, para dali tentar vencê-lo.

*Tsukimi Zatō* conta a história do cego que vai se divertir no campo, na noite de lua cheia, ouvindo o cantar dos insetos, na tentativa de compensar suas deficiências enquanto homem cego. Surge um homem, que logo faz amizade com o cego. Tomam “sake” cantam e dançam. O tempo passa e eles se despedem. Mas o homem que habita na cidade alta sente uma repentina vontade de maltratar o cego. Disfarça a voz e provoca-o, dizendo: “— Vou lhe mostrar o que faço com uma pessoa que me atrapalha a passagem!” Arrasta o cego rudemente, derruba-o e foge. O cego se admira de ver que existe neste mundo pessoas tão desumanas diferentes daquele homem de antes que havia sido tão gentil.

É normal que uma pessoa deficiente procure conquistar o direito de ser auto-suficiente. E o homem da cidade alta concorda, dizendo: “— É verdade, cada um encontra seu prazer particular!” Por isso bebem juntos. Quanto ao sentimento de querer maltratar o cego, trata-se do mal que habita dentro de qualquer pessoa. Os atores do Kyōgen colocam esse problema sem nenhuma justificativa, pois não se deixam levar pelo sentimentalismo. Por outro lado, não sentimos a derrota total do cego. Ele tem energia suficiente para se recuperar, em alguma outra oportunidade. Por isso, quando o cego espirra, no desfecho, a platéia ri.

Na peça *Dobukatchiri*, um passante caçoa de dois cegos, mas, por

outro lado, está admirado com a sensibilidade deles que conseguem medir a profundidade do rio através dos sons.

O cego de *Saruzatō* [O Cego e o Macaco] vai apreciar flores com a esposa. A mulher acaba fugindo com o treinador de macacos. O cego havia amarrado um barbante na esposa, para não perdê-la na multidão, mas o treinador amarrou o barbante em um macaco. Quando o cego puxa o barbante, é arranhado pelo macaco. Lamenta profundamente, dizendo: “Ah! Que tristeza! Minha mulher virou macaco”

Entretanto, o cego não nos inspira pena. Essa pena enfoca uma realidade concreta palpável e o riso que surge é instantâneo e forte. O espaço e o tempo desenvolvidos no palco continuam no palco até a *sala do espelho*. Os personagens deixam para trás um espaço, onde algo vai acontecer infalivelmente. Apesar de o cego de *Saruzatō* ter exclamado: “– Ah! Que tristeza”, isso não significa que ele permanecerá nesse estado. A conclusão ficará a cargo da platéia.<sup>(4)</sup>

A atemporalidade e o apelo para o raciocínio da platéia asseguram, em síntese, a modernidade do *Kyōgen*.

#### NOTAS:

- (1) A transcrição do nome do diretor, por falta de uma informação precisa, foi feita segundo a pronúncia utilizada em japonês.
- (2) Ken Ibaragi, *Kyōgenron – Gendai no Butai Hyōgen to Shite* [Teoria do *Kyōgen* – Considerando-se como Expressão do Teatro Moderno], in *Kyōgen Okashi no Keifu – Nihon Koten Geinō 4* [*Kyōgen*, Genealogia do Engraçado – Representação Clássica Japonesa, 4] (Tōkyo, 1970), p. 131-134.
- (3) Ken Ibaragi, “*Kyōgenron – Gendai no Butai Hyōgen to Shite*” p. 135-138.
- (4) Ken Ibaragi, “*Kyōgenron – Gendai no Butai Hyōgen to Shite*” p. 140-145.