UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

RENATA ASATO DE CAMARGO

Dançar Yuya: um encontro com o teatro Nô

Rio de Janeiro

2019

RENATA ASATO DE CAMARGO

Dançar Yuya: um encontro com o teatro Nô

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, inserida na linha de pesquisa Processos e Métodos da Criação Cênica, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Processos e Métodos da Criação Cênica.
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado

Rio de Janeiro
2019

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

C172

Camargo, Renata Asato de
Dançar Yuya: um encontro com o teatro Nô / Renata Asato de Camargo. -- Rio de Janeiro, 2019.
127

Orientador: Leonardo Ramos Munk Machado.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2019.

1. Teatro Nô. 2. Teatro Clássico Japonês. 3. Yuya. 4. Imin Nô. 5. Jun Ogasawara. I. Machado, Leonardo Ramos Munk , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

"DANÇAR YUYA:
UM ENCONTRO COM O TEATRO NÔ"

por

RENATA ASATO DE CAMARGO

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado - Orientador

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)

Prof. Dr. José Luiz Ligiero Coelho (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA.

Rio de Janeiro, RJ, em 22 de abril de 2019

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22.290-240
Tel.: 21-2542-2565
http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgac/
clappgac@gmail.com

Para Jun Ogasawara.

Agradecimentos

À *kamisama* 神様, pela harmonia entre o homem, o céu e a terra; pela beleza da impermanência de todas as coisas; e pelo que insiste em permanecer através do Tempo.

Aos meus avós, *in memoriam*: Sotoku Asato, Elvira Oshiro Asato, Dona Lourdes (Maria Marcondes Camargo) e Celso Soares de Camargo. A todos que vieram com e antes deles, especialmente aos que fizeram as travessias além-mar.

Aos meus pais, Luiz Celso e Rosalinda Camargo, pelo apoio incondicional. Ao meu irmão, Fabio Asato de Camargo, por compartilhar comigo essa árvore genealógica de maneira tão serena. Ao Walter Camargo, por fazer parte desta família. À Elizia Dutra, por cuidar de todos nós. Gratidão por me trazerem até aqui. Amo vocês.

À Eico Suzuki e ao grupo Hakuyou Kai, pela memória do teatro Nô no Brasil. A todos os integrantes que passaram pelos grupos Houyou Kai, Brasil Hosho Kai, Shouyou Kai, Yoyo Kai e Brasil International Noh Institute. À Associação Brasileira de Nôgaku (ABN), foi uma honra trabalhar com vocês. Muito obrigada.

Ao Jun Ogasawara, pelo chamado. À Ângela Mayumi Nagai, pelas margens do rio em que fluo. Ao Shigeru Matsumoto, por manter viva a energia do *ōtsuzumi* 大鼓. Ao Toshi Tanaka, pelos silêncios tão significativos. À Angélica Figuera, pela parceria *yin yang* 陰陽. Ao Ikoma sensei, pelas inúmeras risadas e por seus preciosos números também. Ao Makoto Hirono, pelo exemplo de dedicação à vocação. Ao Gum Tanaka, pelo que ainda vamos realizar. À Natascha Zacheo, pela energia *sakura-samurai* 桜侍. À Madalena Nishimura e família, pois "menos que isso não sabemos fazer". Ao Grupo Yoroboshi Za e ao Imin Nô, vida longa!

À Emilie Sugai e à Christine Greiner, pela "picada do inseto". À Marilucia Mikiko Komesu, pela introdução à arte do *ikebana* 生け花. À Key Sawao, pela pesquisa de movimento. À Ana Cristina Colla, por dizer "não" e dizer "sim". Ao Cassiano Sydow Quilici, pelas palavras cheias de *hin* 品.

Aos Hanimais Hestranhos, por ser Halegre. Como é bom estar em companhia! À Saturnália Escola de Astrologia & Cidade, por iluminar o meu Destino. Obrigada, João Acuio, por nos ensinar que tem céu para todas as estrelas brilharem.

À Escola Superior de Artes Célia Helena, por ser a Casa que me proporcionou base sólida para o caminho de artista-pesquisadora. Ao Grupo de Teatro Tangerina, pela

iniciação a um teatro sagrado a partir da experiência prática e por ser essa grande escola de Amor.

Ao PPGAC UNIRIO e à CAPES, pela oportunidade de realizar essa pesquisa. Ao Marcus Vinicius, pela atenção sempre solícita. Ao Leonardo Munk, por não desistir.

Ao Guilherme Ivo (*in memorian*), por considerar imprescindível recorrermos aos originais em japonês e inspirar a vida que flui entre as palavras. À Júlia Gutierre, por nos contemplar com as suas belas imagens. À Bruna Pereira Alcaire, por trazer os meus pés para o chão. Ao Ticiano Lima de Souza, por inspirar confiança. A todos os amigos que me acolheram no Rio de Janeiro, especialmente ao Leonardo Samarino, por estar realmente ao lado e criar condições favoráveis para a realização deste trabalho. Gratidão pela companhia, amigo!

Otsukaresama deshita. お疲れ様でした。

Dōmo arigatō gozaimashita. どうも有り難うございました。

Resumo

Essa pesquisa nasce do encantamento por um conceito estético da literatura clássica japonesa chamado *monono aware* 物の哀れ, que versa sobre a consciência da beleza e da tristeza de todas as coisas que passam, como a existência fugaz de uma flor de *Sakura* 桜 (cerejeira). A autora reconhece a presença desse conceito em uma peça de teatro Nô chamada *Yuya*, popularmente atribuída à Zeami Motokiyo, embora especialistas não confirmem a autoria da obra. *Yuya* conta a história de uma dama da corte do período *Heian*, que está retida na capital (Quioto) e não consegue permissão para visitar a sua mãe, que está muito doente em sua terra natal. O que a impede é o desejo do general Taira no Munemori, que faz questão de ter a sua companhia nas festividades do *Hanami* 花見 (contemplação das flores). Após sucessivas negativas, Munemori pede a Yuya que o acompanhe até o templo *Kiyomizu-dera*. De repente, uma garoa faz cair sobre eles uma leve chuva de pétalas de flores de cerejeiras, que inspira Yuya a compor um poema *tanka* 短歌 sobre a efemeridade das flores, fazendo alusão à efemeridade da vida. Assim, Munemori é tocado pela beleza e o sentimento da poesia e, finalmente, deixa Yuya partir. Por meio da metodologia Prática como Pesquisa, a autora narra o seu encontro com o teatro Nô, que teve início na Primavera de 2014, e nos conduz até o bailado da peça *Yuya*. Ao longo do trabalho, ela também compartilha os estudos de Imin Nô, um conceito criado pelo imigrante japonês Jun Ogasawara, artista plástico e diretor do grupo Yoroboshi Za, para designar o estudo de teatro Nô que ele tem desenvolvido no Brasil. O objetivo dessa pesquisa não é ensinar o leitor a dançar Nô, cuja tradição secreta se dá pela transmissão pessoal da relação entre mestre e discípulo, mas sim convidá-lo a navegar pela sutilezas, simbolismos e complexidade dessa arte repleta de imagens poéticas, que representam metáforas de sentimentos, histórias e vestígios de um Japão imaginado pelo espírito imigrante que abarca a todos os brasileiros.

Palavras-chave: *Yuya*; *kuse*; *kusemai*; *monono aware*; *Heike*; Zeami; teatro Nô; Jun Ogasawara; Imin Nô; Associação Brasileira de Nôgaku (ABN).

Abstract

This research is born from the enchantment by an aesthetic concept of classical Japanese literature called *monono aware* 物の哀れ, which means the awareness of the beauty and sadness of all the things that pass, such as the fleeting existence of a *sakura flower* 桜 (cherry blossom). The author acknowledges the presence of this concept in a Noh play called *Yuya*, popularly attributed to Zeami Motokiyo, although experts do not confirm the authorship of the play. *Yuya* tells the story of a court lady from the *Heian* period, who is held in the capital (Kyoto) and is not allowed to visit her mother, who is very ill in her homeland. What prevents it is the desire of General Taira no Munemori, who insists on having her company in the *Hanami* (cherry blossom contemplation) festivities. After several denials, Munemori asks Yuya to join him on a ride to the *Kiyomizu-dera* temple. Suddenly, a drizzle makes a light rain of cherry blossom petals fall on them, which inspires Yuya to compose a *tanka* 短歌 poem about the impermanence of flowers, relating it to the impermanence of life. Thus, Munemori is touched by the beauty and the feeling of the poetry, and finally allows Yuya to leave. Through the Practice as Research – PaR methodology, the author narrates her encounter with the Noh theater, which began in the Spring of 2014, and leads us to Yuya's recitative dance. Throughout the work, she also shares the studies of Imin Nô, a concept created by the Japanese immigrant Jun Ogasawara, visual artist and director of the Yoroboshi Za group, to designate the Noh theater study he has developed in Brazil. The objective of this research is not to teach the reader how to dance Noh, whose secret tradition is given by personal transmission within a master and disciple relationship, but to invite the reader to navigate through the subtleties, symbolisms and complexity of this art, full of poetic images that represent metaphors of feelings, stories and traces of an imaginated Japan by the immigrant spirit that embraces all Brazilians.

Keywords: *Yuya*; *kuse*; *kusemai*; *monono aware*; *Heike*; Zeami; Noh theatre; Jun Ogasawara; Imin Nô; Brazilian Association of Nôgaku.

Sumário

Introdução 11

1. Imin Nô 16

1.1. O Nô e Eu ... 17

1.2. Princípios ... 27

1.2.1. *Kokoro-gamae* 心構え ... 27

1.2.2. *Reigi Sahō* 礼儀作法 ... 31

1.2.3. *Suriashi* すり足 ... 37

1.2.4. *Jo-ha-kyū* 序破急 ... 39

2. O que é teatro Nô 41

2.1. Origem 42

2.2. Definições ... 48

2.3. Personagens ... 50

2.4. Espaço ... 55

2.5. Elementos ... 60

2.5.1. *Utai* 謡 ... 60

2.5.2. *Hayashi* 囃子 ... 63

2.5.3. *Shimai* 仕舞 ... 69

2.6. Categorias ... 73

2.6.1. Peças divinas ... 73

2.6.2. Peças masculinas ... 75

2.6.3. Peças femininas ... 77

2.6.4. Peças diversas ... 81

2.6.5. Peças fantásticas ... 84

3. Dançar Yuya 86

3.1. Origem ... 87

3.2. Enredo ... 91

3.3. Entrelinhas ... 93

3.4. Estrutura ... 98

3.5. *Monono aware* 物の哀れ ... 101

Conclusão 114

Referências Bibliográficas 124

ANEXOS 126

Figura 1: Flor de Cerejeira no Parque do Carmo. Foto de Luiz Celso Soares de Camargo. Agosto de 2014.

Introdução

A primeira vez que ouvi falar em teatro Nô foi em uma aula de Estética do bacharelado em Teatro, ministrada pelo professor Vinicius Torres Machado, em 2010, na Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), onde relacionamos a "obra de arte total"[1] de Richard Wagner (1813-1883) com a arte clássica de Zeami Motokiyo (1363-1443), que mistura teatro, dança, música, poesia, canto e outros elementos visuais, proporcionando ao público uma beleza peculiar. No ano seguinte, nas disciplinas de Corpo e Interpretação, ministradas por Eduardo Okamoto, estudamos a pedagogia de Yoshi Oida e começamos a ter um cuidado mais precioso com a sala de ensaio, valorizando a limpeza, o silêncio e a disciplina, a fim de criarmos um espaço sagrado de trabalho, no sentido de encontrarmos uma qualidade de tempo e espaço distintas do cotidiano.

No entanto, o verdadeiro interesse pelo teatro japonês chegou anos mais tarde, em 2014, quando fui picada pelo famoso *japanese bug*, termo de Donald Richie (1924-2013) que a pesquisadora Christine Greiner utiliza para designar "a picada do inseto" (GREINER, 2015, p. 17) que faz com que algumas pessoas se apaixonem de repente e definitivamente pela cultura japonesa. Estava em uma aula de dança contemporânea da pós-graduação em *Corpo: Dança, Teatro e Performance*, também na ESCH, quando assisti a um documentário[2] sobre artistas contemporâneos brasileiros que apresentam uma linguagem híbrida, entre o teatro e a dança, em seus trabalhos.

Foi ali que ouvi falar, pela primeira vez, sobre a dança butô, através do depoimento da bailarina Emilie Sugai, que conta sobre a sua experiência de trabalho em colaboração com o artista e coreógrafo japonês Takao Kusuno (1945-2001), durante os dez anos em que atuou na Cia. Tamanduá de Dança-Teatro. Ela afirma que Takao viveu o período pós-segunda guerra no Japão, contexto em que eclodiu o movimento do butô; ao imigrar para o Brasil, o diretor trouxe a filosofia do butô para o seu trabalho, inspirando atores e bailarinos a buscarem suas próprias "questões", "origens", "raízes", "memórias corporais" e "ancestralidade"[3].

As palavras de Emilie Sugai sobre o encontro com as suas raízes japonesas – que transformou a sua percepção sobre o próprio corpo e influenciou toda a sua criação

[1] Do alemão "*gesamtkunstwerk",* conceito estético do romantismo alemão do séc. XIX, atribuído a Richard Wagner.

[2] *"Teatro e Circunstância: Territórios do Imaginário - Híbridos"*. Direção Amílcar Claro - Roteiro de Sebastião Milaré - Produtora: Amilcar M. Claro Produções - – Realização: SescTV .São Paulo: 2009. Mídia digital disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A4qHHi3xfAA Acesso em novembro de 2019.

[3] Idem.

artística posterior – foram suficientes para que eu levasse, de súbito, a picada do inseto! Me dei conta de que, durante três anos, eu havia interpretado uma personagem esteticamente caracterizada como uma gueixa no teatro[4], sem ao menos ter refletido sobre a relação desse trabalho com as minhas próprias origens nipo-brasileiras[5].

Então, comecei a buscar incessantemente a cultura japonesa, a princípio atirando para todos os lados: literatura clássica, dança butô, teatro Nô, cinema antigo, *ikebana* 生花 (arranjo floral), artes marciais, cerimônia do chá, templos e jardins sagrados, entre outras atividades. De todas elas, me aprofundei no estudo do teatro Nô, que pesquiso há mais de quatro anos, atualmente em colaboração artística com a bailarina Ângela Mayumi Nagai, fundadora do grupo Brasil International Noh Institute, com quem pratico *shimai* 仕舞 (bailado) e *utai* 謡 (canto), ao estilo Kongo; e com o artista plástico Jun Ogasawara, diretor do grupo Yoroboshi Za, com quem estudo *hayashi* 囃子 (orquestra) e também *utai* 謡 (canto), ao estilo Kita.

Nesta dissertação, escolhi apresentar parte da minha experiência como pesquisadora de teatro Nô, através do compartilhamento de estudos e do encontro com a peça *Yuya*, popularmente atribuída a Zeami, embora especialistas não a incluam na lista das obras oficiais do autor (GIROUX, 1991, p. 64-65). A princípio, a história de *Yuya* despertou o meu interesse por conta de uma beleza pertinente à consciência da impermanência, qualidade que me remeteu ao conceito de *monono aware* 物の哀れ, que significa algo como "a condição efêmera da beleza e da tristeza de todas as coisas que passam" (SHÔNAGON, 2014, p.11). Tomei conhecimento da expressão *monono aware* logo após a picada do inseto, quando li *O Livro do Travesseiro (Makura no Sōshi)*, de Sei Shônagon[6] (966-1017). Trata-se de um conceito estético característico da literatura clássica do período *Heian* (794-1192), tempo em que se passa a história de Yuya, uma personagem que tem origem nos Contos de Heike (*Heike Monogatari*), narrativa de guerra sobre as batalhas entre os clãs Heike e Genji, escrito na era *Kamakura* (1192-1333).

[4] No espetáculo Odisseia, com direção de Marco Antonio Rodrigues e dramaturgia de Samir Yazbek e Estúdio da Cena, grupo com o qual atuei de 2011 a 2014 no estado de São Paulo.

[5] Sou *yonsei*, quarta geração de descendentes japoneses, por parte de mãe.

[6] No entanto, na obra de Sei Shonagon prevalece um outro estilo de escrita, que segue o conceito estético *Monono okashimi*, que diz respeito a uma beleza mais "bem-humorada" e "luminosa". *Monono aware*, por sua vez, é um conceito estético mais característico da literatura de Murasaki Shikibu (978-1016), autora de Narrativas de Genji (SHONAGON, 2014: p. 14-16).

Monono aware é um conceito que pode ser entendido melhor com imagens poéticas, como a emblemática flor de *sakura* 桜 (cerejeira), característica da primavera de Quioto, que configura a paisagem da peça *Yuya*. Sua dramaturgia contrasta a bela paisagem primaveril da cidade, que está no "apogeu das flores" (SUZUKI, 1995, p. 43), com a tristeza que aflige o coração da personagem Yuya, que anseia por visitar a sua mãe, praticamente no leito de morte. É justamente por conta da festividade do *Hanami* 花見 (contemplação das flores) que o general Taira no Munemori não quer deixar a sua dama de companhia favorita partir.

A resignação da personagem Yuya também foi um ponto crucial para a escolha da obra, pois faz lembrar a minha própria ascendência japonesa, cultura popularmente reconhecida pelo apreço da obediência e do serviço, em que a palavra "não" é considerada um tabu, como uma insolência. Segundo o antropólogo François Laplantine:

> O *não* existe. Se diz *iie*. Mas raramente é utilizado e não é exatamente nem o *non* francês nem o *no* inglês. [...] À construção francesa 'eu não posso, eu não quero, eu não irei', que tem uma ressonância muito arrogante para um ouvido japonês, serão preferidas fórmulas do gênero 'vou ver o que posso fazer', 'vou pensar sobre isso' ou, mais ainda, 'as circunstâncias são desfavoráveis'. (LAPLANTINE apud OE, 2011, p. 8).

A dificuldade de dizer 'não' e os incontáveis silêncios significativos se repetem ao longo da trajetória da minha família e de outros descendentes de japoneses que conheço. Ademais, a frequente disponibilidade para ajudar e atender o outro também se faz presente, mas não sabemos se por vontade própria ou sujeição, como no caso de Yuya. Esse conflito motivou o tema do meu TCC da pós-graduação lato sensu, que resultou em uma investigação corporal inspirada na dificuldade de dizer "não", encenada em meados de 2015. Naquele trabalho, as questões de Yuya me inspiraram a dançar os momentos em que sabemos quando estamos em uma situação desconfortável, mas não conseguimos sair dela porque precisamos da autorização de alguém de fora.

Praticar uma arte clássica japonesa do séc. XIV nos dias de hoje é um desafio, tanto pela dificuldade de compreensão da língua, quanto pela ausência de artistas profissionais de teatro Nô no país, o que impossibilita a realização de cursos formadores. Portanto, o desejo que abre essa pesquisa é utilizá-la como registro de parte do estudo de teatro Nô que temos desenvolvido no Brasil, com a coordenação do artista plástico e diretor japonês Jun Ogasawara. Assim, dou início à dissertação com um texto mais pessoal, em tom de memorial, para contar sobre a minha trajetória de encontro com essa arte japonesa e apresentar os princípios e elementos fundamentais de nossas pesquisas.

As anotações pessoais aqui transcritas foram coletadas ao longo de mais de quatro anos de estudos, iniciados em outubro de 2014, durante os ensaios dos grupos Shouyou Kai, Brasil International Noh Institute, Yoyo Kai e Yoroboshi Za. Com base nessa experiência, abordarei os elementos, categorias, estrutura e imagens poéticas pertinentes a esse trabalho, contando com o apoio teórico de pesquisadores ocidentais que se debruçaram sobre o estudo da obra de Zeami Motokiyo, especialmente as nipo-brasileiras Eico Suzuki, Darci Yasuco Kusano e Sakae Murakami Giroux.

Ao final da pesquisa, apresento uma nova tradução do "*kusemai* 曲舞 (dança sinuosa)" (CAPUTO, 2016, p. 15) da peça *Yuya*, a fim de que ela possa ser cantada e dançada em língua portuguesa, pois a tradução realizada por Eico Suzuki, em *Nô – Teatro Clássico Japonês - 3* (1995), por sua natureza mais prosaica do que poética, dificulta seu cabimento na estrutura do canto e do bailado. Para esse trabalho, utilizo também os manuscritos, partituras, cartilhas, áudios e vídeos do grupo Yoroboshi Za, cujo material segue a pedagogia de ensino de Jun Ogasawara, responsável pela direção do grupo e criador do termo *Imin Nô*, cuja proposta é não limitar a realização e a apreciação do teatro Nô aos moldes exclusivos da tradição japonesa, já que vivemos em um país cujo espírito imigrante é fundante.

Figura 2: Jun Ogasawara no X Encontro de Nôgaku – Imin Nô, Primavera 2016, no Casarão do Chá, Mogi das Cruzes, SP. Foto de Rafaela Santanegra. Acervo da ABN.

1. Imin Nô

1.1. O Nô e Eu

Certa noite, em meio às pesquisas de "japonismos" para algum trabalho da pós-graduação[7], vi um anúncio no portal da revista *Made in Japan*, que dizia: "Iniciação ao Estudo de Teatro Nô". Entrei em contato por e-mail e Angélica Figuera respondeu com mais informações sobre o workshop, solicitando que levássemos um leque e um par de meias ao encontro.

No dia 12 de outubro de 2014, cheguei à Associação Ishikawa-ken do Brasil, no bairro do Paraíso, em São Paulo, para o meu primeiro contato com o teatro Nô. Tratava-se de um evento da Associação Brasileira de Nôgaku – ABN, uma organização que reunia quatro grupos de teatro Nô existentes no Brasil: Hoyou Kai, de Mogi das Cruzes, seguidor da Escola Kanze; Brasil Hosho Kai, de São Paulo, seguidor da Escola Hosho; Shouyou Kai, de Cotia-SP, seguidor da Escola Kita; e Brasil International Noh Institute, de Campinas, seguidor da Escola Kongo[8].

Segundo a artista Ângela Mayumi Nagai (Mayumi san)[9], a união de quatro das cinco escolas existentes de teatro Nô foi um fato inédito que aconteceu no Brasil graças à iniciativa de Jun Ogasawara (Jun san), imigrante japonês, nascido em Kochi, em 1949 (NAGAI, 2014, p. 438). Ogasawara é um importante propagador de teatro Nô no Brasil, sendo o criador do termo Imin Nô, que significa "Nô de imigrantes, por imigrantes e para imigrantes – ilustrando a ideia de uma arte não condicionada a uma única pátria e produzida pelo espírito imigrante que todos nós, independentemente, carregamos" (Idem).

Naquele meu primeiro dia de contato com teatro Nô, Jun Ogasawara coordenava o estudo da peça *Takasago*, de Zeami Motokiyo. O encontro da Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) se desenvolveu da seguinte maneira: pela manhã, um trabalho de mesa, que consistia em uma reunião sobre a montagem de *Takasago*; depois, um treino de *utai* 謡 (canto) dessa peça, tendo como *jigashira* 地頭 (líder do coro) o presidente vigente da

[7] Na época, eu fazia o curso de especialização em Corpo: Dança, Teatro e Performance, na pós-graduação lato sensu da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH), em São Paulo, SP.

[8] No Japão, há também a escola Komparu, mas não foi possível encontrar referências, durante a pesquisa, a algum representante dessa escola no Brasil. As cinco escolas tradicionais de teatro Nô serão apresentadas no capítulo 2. O que é teatro Nô – Origens, p. 46 desta dissertação.

[9] Ângela Mayumi Nagai é brasileira, fundadora do grupo Brasil International Noh Institute (Brasil INI), sediado em Campinas-SP e filiado ao International Noh Institute (INI) em Quioto (NAGAI, 2014, p. 442).

ABN, que na época era Masakuni Yamaguchi (Yamaguchi san)[10], do grupo Houyou Kai. Em seguida, fizemos uma pausa para o almoço, em que cada integrante havia levado um prato de comida para compartilhar[11].

Após o intervalo, no período da tarde, propôs-se a divisão do coletivo em pequenos grupos, para estudar um dos três elementos fundamentais do teatro Nô: *utai* 謡 (canto), *shimai* 仕舞 (bailado) e *hayashi* 囃子 (orquestra). Escolhi o treino de *shimai*, conduzido por Toshiyuki Tanaka (Tanaka san)[12], em que ele ensinou o bailado da peça *Shōjō*, de autor desconhecido, para os artistas mais jovens, que não eram japoneses. Ali descobri para quê serviam o leque e as meias. Chamado de *ōgi* 扇, o leque é um adereço indispensável para a prática do teatro Nô, pois ele dá estrutura à forma e representa objetos diversos, conforme a necessidade da peça. Por exemplo, no decorrer do *shimai* de *Shōjō*, o leque se transforma tanto em um recipiente para servir *sake* 酒 quanto em um *makura* 枕 (travesseiro), seguindo a poética da história. As meias, por sua vez, servem para deslizar os pés no chão, durante uma caminhada que se chama *suriashi* すり足 (pés deslizantes) (JISHO T.N.) [13], sobre a qual aprofundaremos mais a seguir.

Depois do treino, os visitantes foram dispensados, mas foi permitido que ficássemos ali, na plateia, em silêncio, acompanhando o ensaio da peça *Takasago*. Fiquei impressionada ao ver um grupo tão diverso, de gerações e culturas distintas, composto por imigrantes japoneses de idade avançada e outros jovens artistas ocidentais, descendentes de japoneses ou não.

O ensaio de Takasago foi todo conduzido em língua japonesa por Jun Ogasawara. Naquele primeiro dia, fiquei admirada ao ver os pés do *shite* シテ, "o-que-faz", "o agente" (CAPUTO, 2016, p. 20), interpretado por Toshi Tanaka, e do *shitetsure* シテツレ (acompanhante do protagonista), interpretado pela senhora Kimiko Nagata (Nagata san)[14], no *suriashi*. Ambos vestiam *tabi* 足袋, a meia branca oficial do teatro Nô, que tem

[10] Masakuni Yamaguchi é um imigrante japonês nascido em Nagano, em 1931 (NAGAI, 2014, p. 436). Ele participou do pioneiro grupo Hakuyou Kai, o precursor do teatro Nô no Brasil, cuja história pode ser conhecida no capítulo XII do livro *Nô - Teatro Clássico Japonês - 2*, de Eico Suzuki (SUZUKI, 1993: p. 99).

[11] É curioso notar que, desde então, não me lembro de haver um almoço sequer em que não havia cerveja ou outras bebidas alcoólicas durante as refeições, pois o hábito de ingerir alcoólicos é muito comum entre os imigrantes japoneses, especialmente entre os homens.

[12] Toshiyuki Tanaka, conhecido pelo nome artístico Toshi Tanaka, é um imigrante japonês nascido em Tóquio em 1960 (NAGAI, 2014: p. 441).

[13] *Sliding feet* (JISHO). Disponível em <https://jisho.org/search/suriashi>. Acesso em: 10 fev. 2019.

[14] Kimiko Nagata é imigrante japonesa nascida em Tóquio, em 1931 (NAGAI, 2014: p. 436).

somente uma fenda para o polegar e traz uma estrutura para a caminhada[15]. Eles andavam em passadas curtas e contínuas, quase sem tirar os pés do chão, como num deslizar flutuante, de modo que o tempo parecia dilatado.

Outra coisa que me marcou no primeiro contato com o Nô foi o *kakegoe* 掛け声 (grito)[16] (JISHO T. N.), nome dado aos sons guturais emitidos pelos instrumentistas que tocavam os dois tambores. O som ressonante da sílaba "*ho*", entoado pela imigrante japonesa Hiroko Yamaguchi (Sra. Yamaguchi)[17], que tocava *kotsuzumi* 小鼓 (tambor pequeno), me levou a pensar em uma coruja numa noite escura; enquanto os sons de "*yo*" e "*ya*", emitidos por Shigeru Matsumoto (Matsumoto san)[18], tocador de *ōtsuzumi* 大鼓 (tambor grande), pareciam gritos de samurai.

Anos mais tarde, ao estudar os dois tambores com o grupo Yoroboshi Za, compreendi que o *kotsuzumi* tem mesmo a energia da noite e o *ōtsuzumi* a energia do dia, sendo o primeiro um tambor grave e o segundo um tambor agudo. O som rasgante do *fue* 笛 (flauta), tocado por Masakuni Yamaguchi (Yamaguchi san), também colaborava para adentrar um espaço-tempo bem distinto do cotidiano. Junto com o *suriashi* e o canto lento e forte dos atores, a sensação era quase onírica.

No mês seguinte, passei a acompanhar como ouvinte os ensaios gerais da peça *Takasago*, no Centro Cultural Mestre Assis, em Embu das Artes. A minha função era apenas comprar os materiais recicláveis para o almoço e ajudar no que fosse preciso até o dia da apresentação. Quatro dias antes da estreia, fui a um encontro do grupo Shouyou Kai na casa de Jun Ogasawara, em Cotia, ocasião em que o diretor me presenteou com um leque japonês e me pediu para entrar no canto *Shikainami*[19], que apenas os jovens ocidentais iriam apresentar. Foi assim que entrei para o grupo Shouyou Kai, no qual permaneci por dois anos.

[15] Existe *tabi* também na cor azul marinho, utilizado por alguns atores somente em treinos. No *ai-kyogen*, usa-se *tabi* na cor amarela. Disponível em <https://db2.the-noh.com/edic/2009/04/tabi.html>. Acesso em: 25 mar. 2019.
[16] *Shout* (JISHO). Disponível em <https://jisho.org/search/kakegoe>. Acesso em: 25 mar. 2019.
[17] Hiroko Yamaguchi é imigrante japonesa, nascida em Tóquio, em 1932 (NAGAI, 2014, p. 436).
[18] Shigeru Matsumoto é imigrante japonês nascido em Mie, em 1948 (Op. cit.).
[19] Trecho da peça *Takasago*, de Motokiyo Zeami, que deseja a paz para todos os seres.

Figura 3: Grupo Shouyou Kai na apresentação do canto Shikainami, da peça Takasago, no Centro Cultural Mestre Assis, Embu das Artes, SP. Da esquerda para a direita: na fileira de trás, Luciana Beloli, Celio Amino (jigashira) e Beatriz Sano. Na fileira da frente, Angélica Figuera, Fernanda Mascarenhas, Renata Asato e Natascha Zacheo. Foto de Rodolfo Gomes. Acervo ABN.

No ano de 2015, Jun Ogasawara me entregou um tambor *ōtsuzumi*, dizendo-me que eu tinha *hin* 品 para tocá-lo. Em entrevista a Ângela Nagai, Ogasawara afirma que *hin* significa "elegância", mas é um conceito mais complexo e difícil de explicar, que só existe para quem pode percebê-lo:

> O famoso conceito de *yugen*[20] fala de uma beleza que todos podem sentir, seja um deus, seja um mendigo. Já o *hin* existe para quem pode perceber. Quem não pode sentir, para ele não existe. Não há uma classificação de grau ou intensidade para se medir *hin*: ou se tem ou não se tem. No mundo inteiro, as pessoas estão perdendo *hin* porque só querem dinheiro. Quase não há mais *hin*. Nô é praticamente só *hin* (NAGAI, 2014, p. 440).

Desde que passei a ter a "guarda" do *ōtsuzumi* – um instrumento que não posso chamar de "meu", pois é uma herança do teatro Nô no Brasil – comecei a estudar com Shigeru Matsumoto, do grupo Houyou Kai, durante os encontros da ABN. Nos ensaios, eu ficava ao lado de Matsumoto san, copiando os seus movimentos e tentando acompanhar a partitura musical em *nihongo* 日本語 (língua japonesa). Porém, nas apresentações eu somente fazia parte do *jiutai* 地謡 (coro).

[20] Haroldo de Campos apresenta diversas traduções para o conceito estético *yugen*: "charme sutil" (SIEFFERT); "mistério e obscuridade" (GIROUX); "elegância"; "uma forma de beleza característica da Corte, enobrecida, refinada" (COMITÊ/ISHIKAWA); e "beleza crepuscular" (TAKAHASHI) (CAMPOS, 2005: p. 25).

Por conta do treino de *ōtsuzumi*, me matriculei em um curso de *nihongo* em São Paulo, onde aprendi os silabários *Hiragana* 平仮名 e *Katakana* 片仮名. Hoje compreendo que o estudo da língua japonesa é fundamental para qualquer pessoa que deseja praticar teatro Nô, pois a dificuldade com o idioma é o maior empecilho de nossos avanços.

Ainda em 2015, reapresentamos a peça *Takasago* duas vezes, uma no teatro Tucarena, em São Paulo, e outra no Casarão do Chá, em Mogi das Cruzes. Naquele ano assisti pela primeira vez o bailado da peça Yuya, apresentado por Fernanda Mascarenhas. Me encantei com o tema da peça: uma mulher que deseja partir, mas o seu amo – que também lhe tem amor – não permite. Foi por uma identificação imediata com a impossibilidade de partir que senti o desejo de aprender o bailado de *Yuya.*

Motivada pelo meu trabalho de conclusão de curso da pós-graduação, iniciei os estudos com a colega Luciana Beloli, que se dispôs a me ajudar na criação de uma *performance* solo. Primeiro, praticamos *utai* (canto), seguindo o estilo Kita de Jun Ogasawara. Depois, estudamos *shimai* (bailado) através de vídeos do ator japonês Shizuka Mikata[21], seguidor do estilo Kanze. Essa era uma maneira de os artistas do grupo Shouyou Kai estudarem sozinhos, em casa, na ausência do professor Toshi Tanaka.

Porém, durante os ensaios da ABN e do grupo Shouyou Kai, o meu foco era sempre o instrumento e não o bailado. Algum tempo depois, a artista Ângela Mayumi Nagai, do grupo Brasil International Noh Institute (Brasil INI), se ofereceu para me ensinar o *shimai* de Yuya de maneira mais didática, ao estilo Kongo. Foi assim que comecei a fazer aulas particulares com Mayumi san e, desde então, construímos uma bela parceria de mestre-aprendiz, que com o tempo se transformou em uma grande amizade.

A relação mestre-aprendiz é muito característica da pedagogia das artes orientais. Trabalhamos com a *monomane* 物真似 (mimese), um costume bastante enraizado na cultura tradicional japonesa (TADA, 2009, p. 21).

> No estilo teatral Nô, cada detalhe da ação é fixado pela tradição e aprendido por imitação. Não há improvisação, nem espaço pessoal para interpretação de um personagem. A nenhum ator é permitido desviar-se de uma fórmula aprendida, a menos que o líder da escola permita. (MARSHALL *apud* OIDA, 2017, p. 102).

[21] Shizuka Mikata é *shite-kata* (ator principal) da Escola Kanze do Japão. Nascido em Quioto no ano de 1966, Mikata sensei estreou no teatro Nô com cinco anos de idade e interpretou o papel de *shite*, pela primeira vez, aos doze. Ele é o filho mais velho de Ken Mikata, renomado ator da Escola Kanze de teatro Nô. Disponível em <https://www.seattle.us.emb-japan.go.jp/image/09Nohbrochure150dpi%5B1%5D.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2019.

Não apenas no teatro Nô, mas em muitas outras artes, como a do *ikebana* 生け花 (arranjo floral) e a do *kyūdō* 弓道 (tiro com arco), o processo de transmissão é dado pela imitação: o mestre faz o movimento e o aluno simplesmente copia. Depois, o professor vai aplicando pequenas correções, de maneira precisa, sem falar muito.

Em 2016, a presidência da ABN foi transferida para Yasuyoshi Takeshita (Takeshita san)[22], do grupo Brasil Hosho Kai. Nesse ano, apresentamos a peça *Hagoromo*, de Zeami, no Centro Cultural Casarão, em Campinas; e também a peça *Funa-Benkei*, de Kanze Kojirō Nobumitsu, no Casarão do Chá, em Mogi das Cruzes. Nesta última ocasião, atuei no *ai-kyogen* 間狂言 (interlúdio cômico)[23] da peça *Funa-Benkei*, apresentado em língua portuguesa, junto com Célio Amino e Luciana Beloli, do grupo Shouyou Kai. Antes da encenação da peça, também foi a primeira vez que apresentei um *shimai* (bailado) ao público da ABN, com o *kusemai* 曲舞 (dança sinuosa) de *Yuya*, seguindo o estilo Kongo, ensinado por Mayumi san, do grupo Brasil International Noh Institute.

Em 2017, formalizei perante a ABN a minha saída do grupo Shouyou Kai, em virtude da entrada para o grupo Brasil INI. Nessa ocasião, Takeshita san me disse que estava certa em fazer a transição, pois ter mais de um mestre não é visto com bons olhos no meio das artes japonesas. Hoje, compreendo melhor a importância da hierarquia e da fidelidade em relação às escolas de teatro Nô, por isso só estudo *shimai* com Ângela Mayumi Nagai. Essa é uma questão que vem amadurecendo graças à vivência com o grupo Yoroboshi Za, no qual temos artistas de diferentes estilos, porém cada um segue fiel à sua escola. Assim como eu aprendo *shimai* apenas com Mayumi san, seguidora do estilo Kongo, a venezuelana Angélica Figuera só estuda *shimai* com Toshi Tanaka, seguidor do estilo Kanze, para não confundirmos os estilos.

[22] Yasuyoshi Takeshita é um imigrante japonês nascido em Ishikawa, em 1933 (NAGAI, 2014, p. 438).

[23] "Não há uma linha clara sobre as funções do intérprete *kyogen* em peças *Nô*. Numa extremidade estão os papéis nos quais ele se apresenta junto com as personagens do drama lírico e que são parte inseparável da peça em si. No meio da linha estão as peças *Nô* em que os performers *kyogen* têm um tênue envolvimento na ação, mas, de fato, apresentam o que é virtualmente uma cena separada no curso da peça. No outro extremo acha-se o papel mais comum, que consiste no ator cômico, sozinho e sem se envolver diretamente na ação, estar só, no palco vazio, entre os dois atos de *Nô*" (YAGYU, 2009, p. 64).

Figura 4: Renata Asato e Ângela Mayumi Nagai, integrantes do grupo Brasil International Noh Institute (Brasil INI), no X Encontro de Nôgaku - Imin Nô, no Casarão do Chá, Mogi das Cruzes, SP. Foto de Rafaela Santanegra. Acervo ABN.

No entanto, não posso deixar de considerar Jun san, seguidor da escola Kita, um grande mestre de Nôgaku (estudo de Nô e *Kyogen*), tampouco Matsumoto san, da escola Kanze, que foi o meu primeiro professor de *ōtsuzumi*. Considero ainda bastante delicada a relação mestre-aprendiz no estudo de teatro Nô no Brasil, pois não temos atores profissionais dessa arte por aqui, nem praticantes de todos os elementos que a compõem de uma mesma escola. Para que possamos encenar uma peça, ainda que parcialmente, é inevitável que artistas de diferentes estilos se unam em um mesmo elenco, ou não teríamos quórum suficiente.

A Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) suspendeu as suas atividades em 2017, por divergências internas. Foi então que Jun Ogasawara resolveu criar um grupo de pesquisa independente de teatro Nô, a princípio com foco em *hayashi* 囃子 (orquestra), chamado Yoyo Kai. O primeiro encontro de Yoyo Kai aconteceu no dia 14 de maio de 2017, em Cotia, SP. A ideia de Jun san era montar uma orquestra de teatro Nô no Brasil, que pudesse desenvolver a sua própria didática. Com esse grupo, me apresentei como instrumentista de *ōtsuzumi* em um evento em homenagem a Haroldo de Campos,

realizado no dia 19 de agosto de 2017, na Casa Guilherme de Almeida, em São Paulo, com um trecho da peça *Hagoromo*, de Zeami, com Ângela Mayumi Nagai no papel de *shite* e Kenjiro Ikoma (Ikoma sensei)[24] no papel de *waki*.

Um ano depois, formalizamos um novo coletivo com o nome de Yoroboshi Za, inspirado na personagem principal da peça *Yoroboshi*[25], escrita por Motomasa, filho de Zeami, mas com o *kuse* (canção-tema) de autoria de seu pai.[26] O termo *Za* significa "assentos"[27] e vem da antiga tradição japonesa de um pequeno grupo de pessoas compor poesia de maneira coletiva. Segundo Michitarō Tada, a interação *Za* pode ser lida como uma "intercomunicação" criativa entre pessoas (TADA, 2009, p. 20). No senso comum, *Za* se refere a "grupo", "coletivo" ou "cooperativa". A escolha de ter um nome com o sufixo *Za* traz o desejo de Jun Ogasawara de que tenhamos mais liberdade de criação e colaboração artística, mas sem perder a tradição.

A estreia do grupo Yoroboshi Za teve a encenação da peça *Yuya*, de Zeami, na qual me apresentei como instrumentista de *ōtsuzumi*, no evento Teatro Nô – *Symposium* & Apresentação, realizado em 27 de agosto de 2018, na XV Semana das Artes do Corpo da PUC-SP, no teatro Tucarena, em São Paulo. Atualmente, o grupo Yoroboshi Za é composto pelos imigrantes japoneses Jun Ogasawara (direção), Toshi Tanaka (artista convidado), Kenjiro Ikoma (artista convidado) e Makoto Hirono (*fue*), pela imigrante venezuelana Angélica Figuera (*kotsuzumi*); e pelos nipo-brasileiros Ângela Mayumi Nagai (artista convidada) e Renata Asato (*ōtsuzumi*).

Como já dito anteriormente, *Nôgaku* é o nome que damos para o estudo de teatro Nô e *Kyogen*. Segundo Haroldo de Campos, a linguagem do teatro Nô é de um japonês "arcaico", anterior à época de Zeami (CAMPOS, 2015, p. 14), então as palavras são de difícil compreensão até para quem domina o *nihongo* (língua japonesa). Em sua pedagogia de *Imin Nô*, Jun Ogasawara recomenda que o *Nôgaku* contemple sete itens[28]:

1) Estudo do idioma japonês, para que possamos compreender os textos e partituras musicais em *nihongo*;

---

[24] Kenjiro Ikoma é imigrante japonês nascido em Mie, em 1948 (NAGAI, 2014, p. 441). Ele é um importante artista e professor de cerâmica no Brasil, por isso o chamamos de *sensei* (professor).

[25] "*Iorobôshi* descreve o jovem expulso de casa por intrigas da madrasta. Fica cego, porém mesmo como mendigo, não perde a natureza da alma. Revê, pelos olhos do espírito, as paisagens do passado próximo" (SUZUKI, 1977: p. 95).

[26] Disponível em: <http://the-noh.com/en/plays/data/detail_079.html>. Acesso em: 27 mar. 2019.

[27] "Três pessoas sentavam-se juntas, cada uma recebia um poema da outra e escrevia o que seria a continuação daquele *haiku* ou *tanka*, e então o passava para a próxima pessoa, e assim por diante" (TADA, 2009: p.20).

[28] Ver anexo 1: OGASAWARA, Jun. *Artes Liberales do Noh*, p. 123.

2) Estudo de artes em geral, para o desenvolvimento de um pensamento de pesquisa;
3) Estudo de literatura Nô, especialmente da obra *Fushikaden*, de Zeami, mas também de outros textos que vão do período clássico ao contemporâneo, como as peças de Nô moderno, de Yukio Mishima;
4) Estudo de *hayashi* (orquestra), que é composta por: *fue* (flauta), *ōtsuzumi* (tambor grande), *kotsuzumi* (tambor pequeno) e *taiko* (tambor de baquetas);
5) Estudo de *jiutai* (canto), incluindo as partituras de todas as personagens, não apenas do coro;
6) Estudo de *shimai* (bailado), tanto de teatro Nô quanto de *Kyogen*;
7) Montagem de Nô completo, a partir da encenação de uma peça de teatro Nô, que é a parte da criação artística.

Jun Ogasawara nos ensina sobre os três estágios fundamentais da aprendizagem, chamados de *shuhari*. O ideograma 守 *shu* significa guardar; 破 *ha* diz respeito a quebrar e 離 *ri* tem o sentido de separar. Portanto, nas palavras de Jun san, 守破離 *shuhari* consiste em "estudar bastante o original, a fim de guardar a técnica, para depois quebrá-la, saindo do estágio de aprendizado e entrando no processo de criação" (informação verbal)[29]. Ogasawara acredita na importância da liberdade de criação e na união entre os diferentes estilos de teatro Nô, para que essa arte possa sobreviver no Brasil.

[29] Palavras de Jun Ogasawara na reunião de final de ano do grupo Yoroboshi Za, em 16 de dezembro de 2018.

Figura 5: Integrantes da Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) no X Encontro de Nôgaku - Imin Nô, no Casarão do Chá, em Mogi das Cruzes, SP. Da esquerda para a direita, em pé: Henrique Yukio Vidal, João Pedro Tuccori Pupo, Beatriz Sano, Douglas de Abreu, Ângela Mayumi Nagae, Toshi Tanaka, Célio Amino, Angélica Figuera, Jun Ogasawara, Renata Asato, Carlos Hideaki Fujinaga, Ana Chiesa Yokoyama, Kenjiro Ikoma, Ishi Yasunori, Luciana Beloli. Sentados: Kimiko Nagata, Yasuko Tanaka, Yasuyoshi Takeshita, Shigeru Matsumoto, Masakuni Yamaguchi, Youji Tsuruta, Hiroko Yamaguchi, Isao Takigahira e Hideyo Isoda. Foto de Rafaela Santanegra, acervo da ABN.

1.2. Princípios

1.2.1. *Kokoro-gamae* 心構え

Figura 6: Toshi Tanaka interpretando o shite de Yuya. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo grupo Yoroboshi Za.

De toda a minha experiência como artista-aprendiz de teatro Nô, o ensinamento mais precioso que recebi foi de Jun Ogasawara: "mais importante que a técnica é o *kokoro-gamae*" (informação verbal)[30]. A palavra *kokoro* 心 significa "coração", mas no sentido incorpóreo, relacionado ao sentimento, à mente e ao espírito. Para designar o órgão anatômico do corpo humano, existe a palavra *shinzō* 心臓 (JISHO)[31]. *Kokoro* diz respeito ao aspecto afetivo de coração, que além de sensível é inteligível, pertinente à consciência.

Segundo Haroldo de Campos, o ideograma de *kokoro* está contido no ideograma de "pensar", que é *omou*: 思[32]. Basicamente, o verbo "pensar" em língua japonesa é formado pela combinação do ideograma de "cabeça", ou "cérebro", sobre o de "coração". Ou seja, "em japonês, coração pensa." (CAMPOS, 2005, p. 24).

[30] Informação fornecida por Jun Ogasawara em ensaio do grupo Shoyou Kai, em Cotia – SP, em junho de 2015.
[31] *Heart (Anatomical term).* Disponível em: https://jisho.org/search/shinzo. Acesso em: 16 mar. 2019.
[32] *To think; to consider; to believe; to reckon (想う has connotations of heart-felt).* Disponível em: https://jisho.org/search/omou. Acesso em: 16 mar. 2019.

Kamae 構え(postura)[33], por sua vez, é a base da postura corporal do teatro Nô, um termo também utilizado para a postura das artes marciais. *Kamae* também pode significar "estrutura" ou "prontidão". Em pé, o *kamae* do artista de teatro Nô consiste em manter os pés juntos e paralelos, mas não encostados; os tornozelos levemente dobrados, com o peso do corpo delicadamente pendendo para frente, apoiado nos metatarsos; os joelhos flexionados; a virilha ligeiramente dobrada, como se a pessoa fosse se preparar para sentar; o tronco levemente inclinado para frente; mas o peito e o plexo solar abertos, mirando adiante; os braços tonificados em arco, com espaço para circulação de ar entre as axilas e os cotovelos; as mãos fechadas escondendo os dedos (com exceção do polegar); a cabeça ereta, alinhada com o tronco.

Figura 7: Ângela Mayumi Nagai ensinando o *kamae* (postura) do Nô em workshop de *shimai* 仕舞 (bailado). Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo grupo Yoroboshi Za.

Quando fui aprender o bailado de *Yuya* com Mayumi san, ela utilizou uma imagem para me ensinar a postura do *kamae:* "é como se você estivesse carregando dois baldes cheios d'água e não pudesse derramá-los" (informação verbal)[34]. Essa imagem me

[33] *Posture (e.g. in martial arts); pose; stance.* Disponível em: https://jisho.org/search/kamae. Acesso em: 16 mar. 2019.
[34] Informação fornecida por Ângela Mayumi Nagai, em treino de *shimai* do grupo Brasil International Noh Institute, em Campinas – SP, em fevereiro de 2016.

auxiliou a manter o tônus necessário em todo o corpo, com uma concentração de energia que parte do *hara* 腹 (barriga)[35] e se expande para as extremidades, até a ponta do leque.

Yoshi Oida afirma que os seus professores de teatro Nô enfatizavam a importância de manter sempre ativa a energia do *hara*. "Quando eles ajoelham, o *hara* desce. Quando se erguem, o *hara* se levanta e continua a se movimentar para cima, trazendo junto o resto do corpo. Todas as ações começam no *hara* e o corpo acompanha" (OIDA, 2017, p. 19). No Brasil, alguns artistas confundem *hara* 腹 (barriga) com *koshi* 腰 (lombar)[36]. *Koshi* é a parte posterior, na região baixa das costas, enquanto *hara* é a anterior, na região abdominal.

Para descrever o centro de energia que se localiza a cerca de quatro dedos abaixo do umbigo, a palavra mais indicada em língua japonesa é *hara*. Para os praticantes de meditação e *yoga*, o *hara* pode ser lido como a área do segundo chakra ou chakra esplênico, de cor laranja. Em sala de aula, particularmente chamo essa parte do corpo de centro de energia vital. No dicionário, a palavra *hara* significa também "ventre", o lugar onde a vida é gerada; outra definição possível é "mente; intenções reais e verdadeiro motivo de alguém" (JISHO)[37]. É importante considerarmos todos esses significados para entendermos o *kamae*, pois toda ação visível ou invisível parte desse centro, como se ele fosse a raiz de todo movimento.

Em qualquer posição há *kamae*, independente da função que o artista exerce no espetáculo. No palco, ele nunca está relaxado, sem tônus. Ainda que o ator esteja em situação de espera, aparentemente parado, há concentração e fluidez de energia no *kamae*, que mantém a estrutura e a prontidão do corpo.

Ao unir a palavra *kamae* à palavra *kokoro*, o *ka* flexiona para *ga*, resultando na expressão *kokoro-gamae*. Em língua portuguesa, podemos traduzi-la, com licença poética, para "postura do coração" (tradução nossa)[38]. Para Jun Ogasawara, *kokoro-gamae* é o *kata* 型 (forma)[39] mais precioso de todos, pois não se trata de uma forma física

---

[35] *1. Abdomen; belly; stomach.* Disponível em: https://jisho.org/search/hara. Acesso em: 16 mar. 2019.

[36] *1. Back; lower back; waist; hips; lumbar region.* Disponível em: https://jisho.org/search/koshi. Acesso em: 16 mar. 2019.

[37] *2. Womb. 3. One's mind; one's real intentions; one's true motive*. Disponível em: https://jisho.org/search/hara. Acesso em: 16 mar. 2019.

[38] *Kokoro-gamae* 心構え.

[39] A palavra *kata* é utilizada para designar formas de movimento particulares, tanto no teatro Nô quanto nas artes marciais. O site the-noh.com traduz o termo como "padrões de movimento" (*movement patterns*). Disponível em http://www.the-noh.com/en/world/danceform.html. Acesso em: 18 mar. 2019.

ou técnica, mas sim de um "*kata* de alma" (informação verbal)[40]. Portanto, o ensinamento que considero principal e fundante para o estudo de Imin Nô, coordenado por Jun Ogasawara, é: mais importante do que a técnica, é a postura do coração.

Assim, o ator deve aprimorar constantemente o seu *kokoro*, pois é ali que habita a verdadeira razão pela qual ele faz Nô, a motivação inicial que o inspira a ser um artista. Para compreender o ofício do ator de teatro Nô, é importante entender a noção de arte como *dō* 道, uma palavra que podemos traduzir como "caminho" (JISHO)[41], não no sentido de uma estrada que vai de um ponto definido a outro, e sim de uma longa jornada, na qual o importante é o percurso, não o destino. A arte como *dō* é inspirada por um propósito maior, a ser seguido por toda a vida.

[40] Informação fornecida por Jun Ogasawara em ensaio do grupo Shoyou Kai, em Cotia – SP, em junho de 2015.

[41] *1. road; path; street; lane; passage. 2. route; way. 3. distance; journey*. Disponível em: https://jisho.org/search/path. Acesso em: 18 mar. 2019.

1.2.2. *Reigi Sahō* 礼儀作法

Reigi sahō 礼儀作法 é o nome que damos às "boas maneiras" do teatro Nô, onde todas as ações como levantar, caminhar, parar, sentar, manusear o leque e cantar respeitam uma codificação gestual em princípios de *kata*, que são formas específicas de movimento. No livro *A cultura gestual japonesa*, o conceito *sahō* é traduzido também como "etiqueta" e diz respeito a um âmbito mais amplo da tradição de um povo, fazendo referência aos costumes que remetem a uma boa educação, portanto são bem vistos pelas pessoas de uma determinada cultura.

> A etiqueta não está necessariamente relacionada com a eficiência – ela está mais relacionada com a beleza. A etiqueta é o acúmulo de regras referentes ao que é agradável e desagradável no comportamento, nos próprios gestos e nos dos outros. É bastante compreensível que a etiqueta seja extremamente diferente de uma cultura para outra. [...] Sahō pode pertencer a um grupo não muito grande, como uma família ou uma cidade natal. (TADA, 2009, p. 111)

Compreendido esse conceito, podemos falar de algumas regras do *reigi sahō* dentro do contexto do teatro Nô no Brasil. Em dias de apresentação, Jun Ogasawara nos atenta para deixarmos o leque sempre perto do corpo. Quando não utilizamos esse objeto para cantar, declamar ou dançar, ele permanece fechado e apoiado do lado esquerdo da cintura, sob a fita que amarra o *hakama* 袴, uma espécie de "saia-calça" (SUZUKI, 1977, p. 86) do figurino, que vai por cima do *kimono* 着物.

Quando estamos sentados, aparentemente sem nada a fazer, guardamos as mãos por dentro das laterais do *hakama*, como se estivéssemos com as mãos nos bolsos, mas não há bolsos. Mais uma vez, não se trata de uma postura relaxada, mas, sobretudo, de prontidão, que confere uma elegância ao *kamae* (postura). Quando estamos em pé, mesmo que fora de cena, procuramos apoiar as mãos sobre o *hakama*, na altura dos bolsos imaginários, mas do lado externo.

Ao caminharmos, geralmente é o pé esquerdo que dá o primeiro passo e a distância dos passos é relativamente curta, mesmo que estejamos caminhando normalmente, para entrar ou sair de cena. Jun Ogasawara afirma que "quando nos movimentamos no palco,

tudo tem *kata*. E dentro de *kata* existe *shōsa* 所作 (ação)[42]. Dentro de naturalidade tem *shōsa*, não estamos buscando a beleza" (informação verbal, tradução nossa)[43].

No entanto, a beleza aparece como consequência de um espetáculo "limpo", cuja economia de gestos colabora para a criação de espaço-tempo distinto do cotidiano. Na maneira como se tira o leque, como se caminha, em todos os movimentos, do grande ao pequeno, até quando aparentemente não estamos fazendo nada, existe uma certa atitude que podemos chamar de *shōsa*.

Quando Yoshi Oida propôs um workshop de "Iniciação ao Nô" para os atores de seu espetáculo "Representações Litúrgicas Japonesas", ele se concentrou em trabalhar apenas as ações mais simples dessa arte clássica: "estar em pé, sentar-se e caminhar". Depois, passou para o estudo do *jo-ha-kyu*, que consiste no tempo-ritmo da natureza, sobre o qual veremos mais adiante.

A seguir, apresento uma "decupagem" do *reigi sahō* para o *jiutai* (coro), que consiste basicamente em sentar, manusear o leque e levantar:

1) Em pé, com as mãos apoiadas sobre as coxas, os dedos alongados e paralelos, damos um pequeno passo para trás com o pé esquerdo, mantendo a distância de um pé entre o outro;
2) Dobramos os joelhos até que seja necessário retirar os calcanhares do chão e a continuação natural do movimento seja um agachamento, mantendo tronco e cabeça eretos;
3) Ao chegarmos no plano médio, encostamos o joelho esquerdo no chão, enquanto o joelho direito aponta para a frente; nessa posição, sentamo-nos levemente sobre o calcanhar esquerdo, com os dedos do pé flexionados e apoiados no chão; as mãos permanecem em repouso sobre as coxas, e o tronco ereto;
4) Levamos o joelho direito ao chão e nos sentamos sobre os dois calcanhares paralelos, mantendo os dedos dos pés flexionados, as mãos sobre as coxas e o tronco ereto;

[42] Escolhi a palavra "ação" para traduzir *shōsa*, pois foi o termo utilizado em tradução simultânea no dia do ensaio. No entanto, os significados que encontrei no dicionário foram "conduta" (*conduct*); "comportamento" (*behavior*); "movimentos" (*movements*); "gesto" (*gesture*); "carruagem" (*one's carriage); performance*; dança (*dance*); atuação (*acting*). Disponível em https://jisho.org/search/shosa. Acesso em: 20 mar. 219.

[43] Informação fornecida por Jun Ogasawara em ensaio do grupo Yoroboshi Za, no dia 1º de setembro de 2018, em Cotia – SP.

5) Aqui há uma variação das mãos, que pode ser feita ou não, ensinada pelo professor Toshi Tanaka. Podemos retirar as mãos das coxas e fechá-las, encostando os metacarpos nas laterais do chão como um apoio, enquanto levamos os metatarsos dos pés ao chão e nos sentamos sobre os calcanhares, com os pés alongados, na posição *seiza* 正座[44]. A outra possibilidade é executar o movimento de sentar mantendo as mãos apoiadas sobre as coxas;
6) Voltamos a repousar as mãos sobre as coxas, dedos alinhados e alongados;
7) Apoiamos a mão esquerda sobre o leque, na altura da cintura, do lado esquerdo, e retiramos o leque do *hakama* com a mão direita, puxando-o pelo cabo. Levamos o leque para o chão, na lateral direita do corpo, acompanhando-o muito levemente com a mão esquerda, tocando apenas a sua extremidade;
8) Voltamos a repousar as mãos sobre as coxas, dedos alinhados e alongados;
9) Seguramos o cabo do leque com a mão direita, mantendo o leve apoio da mão esquerda na sua extremidade, e o movimentamos por uma distância de cerca de um quarto de raio, a fim de repousá-lo sobre o chão, à frente do corpo;
10) Voltamos a repousar as mãos sobre as coxas, dedos alinhados e alongados;
11) Seguramos o cabo do leque com a mão direita e o trazemos sobre as coxas, repousando a sua extremidade sobre os quatro dedos alongados da mão esquerda, apoiando apenas o polegar direito na parte superior do papel.
12) Repousamos o olhar a aproximadamente três metros de distância à nossa frente, direcionado ao chão, enquanto esperamos o *jigashira* (líder do coro) dar o tom e começar o canto;
13) Começamos a cantar, cuidando para manter o tom e não sobrepor a voz do *jigashira*;
14) Finalizado o canto, fazemos o caminho de volta. Repousamos o leque no chão, à frente do corpo, segurando-o pelo cabo com a mão direita e apoiando a sua extremidade muito levemente com os dedos da mão esquerda;
15) Voltamos a repousar as mãos sobre as coxas, dedos alinhados e alongados;

[44] *1. seiza; kneeling with the tops of the feet flat on the floor, and sitting on the soles* (ajoelhando com as partes superiores dos pés apoiadas no chão e sentando sobre as solas). Disponível em: https://jisho.org/search/seiza. Acesso em: 20 mar. 2018.

16) Levamos o leque à lateral direita novamente, mas não o repousamos no chão: é apenas uma preparação para o colocarmos de volta ao *hakama*, apoiando a mão esquerda sobre a cintura;
17) Voltamos a repousar as mãos sobre as coxas, dedos alinhados e alongados;
18) Se utilizada aquela variação de apoio lateral das mãos, encostamos os metacarpos nas laterais do chão, enquanto flexionamos os pés e nos sentamos sobre os calcanhares. Outra possibilidade é apenas executar o movimento "flex" dos pés, mantendo as mãos em repouso sobre as coxas;
19) Escorregamos o pé direito um pouco à frente, apontando o joelho direito para a frente, mantendo as mãos sobre as coxas, e procuramos encostar os calcanhares de volta ao chão, mantendo a postura ereta. Assim, o movimento consequente da ação de empurrar o chão eleva naturalmente o corpo para o plano alto. É importante concentrar a energia no *hara* para manter o equilíbrio durante todo o percurso.

Pensando em sua qualidade pedagógica, adaptei essa estrutura do *reigi sahō* para trabalhar com algumas turmas de alunos de uma escola de formação de atores em São Paulo[45] e com os meus colegas de pesquisa do grupo Hanimais Hestranhos, no Rio de Janeiro[46], retirando a parte do canto. Como não sou profissional de teatro Nô e ainda não estive no Japão para aprimorar os estudos dessa arte clássica, apenas compartilhei alguns princípios básicos de movimento do teatro Nô, seguindo o exemplo de Yoshi Oida.

A sequência pedagógica que montei para o *reigi sahō* foi inspirada no aprendizado através da imitação (*monomane*) dos gestos de meus colegas e professores de teatro Nô, combinado ao estudo de técnica de movimento que realizei com a bailarina Key Sawao[47], na cidade de São Paulo. Em ambos os casos, há uma grande influência da arte *do-ho* 動法, que Toshi Tanaka traduz como "princípio básico de movimento corporal"[48].

[45] No Studio Fátima Toledo, escola onde ministrei a disciplina *Poéticas da Arte do Ator no Oriente,* em 2016 e 2017.
[46] Hanimais Hestranhos é um grupo de pesquisa dos processos criativos e pedagógicos do ator/atriz, coordenado pela Profª Drª Tatiana Motta Lima, desde 2016, na UNIRIO. Disponível em: https://hanimaishestranhos.wixsite.com/arts/. Acesso em: 20 mar. 2019.
[47] Key Sawao é artista da dança nascida em São Paulo, com formação em dança contemporânea, clássica e práticas orientais de movimento. Dirige o núcleo Key Zetta e Cia. em parceria com Ricardo Iazzetta desde 1996. Disponível em: https://www.keyzettaecia.com/. Acesso em: 20 mar. 2019.
[48] *Do-ho* é uma técnica de movimento que busca estudar os princípios de *kata* contidos na cultura tradicional japonesa. Essa técnica foi pesquisada pelo mestre Hiroyuki Noguchi, diretor do Instituto de Pesquisas de Educação Corporal em Tokyo, e chegou até nós através do seu discípulo Toshi Tanaka que,

Nessa estrutura, toda vez que voltamos as mãos para as coxas é como se estivéssemos em pausa, em um estado de atenção distinto, que possibilita a observação de cada passo. A posição sentada sobre os calcanhares em *seiza* pode ser vista como uma posição de meditação. É interessante, porque não se trata de buscar o Zen, mas ele aparece. Chamo isso de "estar no tempo dentro do tempo", uma ideia que surgiu após ler o livro *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel, que afirma que o Zen é simplesmente a "consciência cotidiana": "dormir quando se tem sono e comer quando se tem fome". Esta é uma expressão do poeta zen-budista Matsuo Bashō, que pode ser útil se estabelecermos um paralelo entre o Zen e o trabalho do ator.

> Quando refletimos, deliberamos, conceptualizamos (sic), o inconsciente primário se perde e surge o pensamento. Já não comemos quando comemos, nem dormimos quando dormimos. Dispara-se a flecha, mas ela não se dirige diretamente ao alvo e este não está onde devia estar (HERRIGEL, 1983, p. 11).

Podemos perceber que isso acontece tanto na observação dos alunos e atores, quando estamos com um olhar de fora, quanto no próprio trabalho do ator, dentro de cena ou na sala de trabalho. No momento em que nos preocupados em acertar, já não estamos mais no momento presente. Eico Suzuki também chama a atenção para o "nada a fazer" do teatro Nô, que tem um quê de "maravilhoso", pois se relaciona à "concentração espiritual" do artista.

> Não se está fazendo nada exteriormente observado, porém existe dinamização interior; pois se visível por fora, não passará de outra expressão corporal. Deve, pois, o artista, penetrar nos domínios do *Mushin-Muga*, isto é, Despojar-se de seu Pensamento e do Próprio Eu, desligando-se totalmente dos problemas da vida comum, até de quem é, o que é (SUZUKI, 1977, p. 161).

Nesse trecho, a expressão *Mushin-Muga*, retirada do Zen Budismo, refere-se a um estado meditativo que espera-se adquirir através das artes japonesas. Para isso, o artista precisa estar conectado com o espírito, com o *kokoro*, desvencilhado da ideia do "eu" sujeito de suas ações. A prática do *reigi sahō* auxilia essa "limpeza" do *kokoro*, pois através do *kata* o artista pode abrir um espaço vazio para que algo se passe através dele. Ogasawara também afirma: "apurar a percepção; anular o ego; anular o pensamento; fazer tudo na percepção."[49]

além de praticar teatro Nô, é co-fundador do projeto Jardim dos Ventos, em parceria com a sua esposa Ciça Ohno. Disponível em: https://www.jardimdosventos.com.br/. Acesso em: 20 mar. 2018.

[49] Anotação coletada no ensaio da peça Hagoromo, do grupo Yoyokai, no dia 25 de julho de 2017.

Eico Suzuki dá o exemplo da marionete de um carro alegórico, presente na obra de um monge Zen chamado Guettan (1326-1389), que se movimenta graças a um fio invisível que a conduz. Se cortado o fio, tudo cai e a marionete perde o sopro de vida. Suzuki estabelece um paralelo entre a marionete, a vida humana e a interpretação no teatro Nô. Para ela, o fio de sustentação é o Espírito. Sem ele, a vida e a interpretação teatral parecerem mecânicas, como "coisas fabricadas" (SUZUKI, 1977, p. 161). No entanto, Eico afirma que não podemos mostrar o fio da marionete para o público, pois isso seria um fracasso.

Yoshi Oida utiliza esse mesmo exemplo no livro O Ator Invisível, mas para ele os fios da marionete são os "fios" da mente do ator: "Se o público vê os fios, a atuação não se torna interessante. Entretanto, temos de manter o poder de concentração em todos os momentos, durante as ações e pausas, e isto nunca poderá ser visível. O público nunca deve ver nossa concentração" (OIDA, 2007, p. 39).

É interessante como a dança butô se apropriou dessa metáfora Zen da marionete, apesar de trabalhá-la de uma maneira muito distinta. Em diversos workshops que fizemos sobre dança butô, trabalhamos com fios invisíveis presos às articulações, mas sem uma técnica pré-definida, ao contrário do teatro Nô, que tem o seu repertório de *kata* todo codificado. No butô é utilizada também a imagem poética do corte desse fio que nos sustenta, promovendo assim uma reação corporal espasmódica, oposta à ideia de beleza sublime do teatro Nô. O butô parece ter uma ideia mais "concreta" desse fio, enquanto o Nô parece ter uma ideia mais etérea.

> Insistindo, a concentração espiritual, como o citado fio, ligará as artes e técnicas sem ser percebida por ninguém. Consciente, o artista, disso, sua interpretação criará vida, não mais limitada ao movimento maquinal. Tal não se refere apenas à atuação teatral. Em todos os momentos da vida de cada dia, haverá a concentração perfeita; todos os atos estarão ligados pelo espírito. Assim seu Nô se elevará até atingir as culminâncias (SUZUKI, 1977, p. 161).

No teatro Nô, esse fio invisível deve estar sempre presente: ele nunca é cortado. Jun Ogasawara afirma: "ao estudar a técnica, você será livre!". Sua recomendação é estudarmos bastante a técnica, a fim de nos estruturarmos como grupo, para então nos tornarmos livres para criar.

1.2.3. *Suriashi* すり足

Figura 8: Pés vestidos de tabi 足袋 na caminhada suriashi すり足, com Toshi Tanaka interpretando Yuya. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo do grupo Yoroboshi Za.

Como já dito anteriormente, a tradicional caminhada do teatro Nô é chamada de *suriashi* すり足, que significa algo como deslizar um pé após o outro. Cada passo tem uma distância curta e precisa, de aproximadamente um pé. Ao caminhar, o ator não oscila em altura, mantém o tronco e a cabeça sempre alinhados, pois está com a energia concentrada no centro do corpo, que Yoshi Oida chama de "*hara*":

> Quando o ator caminha, é o *hara* que se movimenta para frente e o corpo acompanha. Do mesmo modo, quando esses atores mudam de direção, não é preciso que virem os pés. Ao contrário, o *hara* muda primeiro a direção e os pés acompanham (OIDA, 2017, p. 18).

Desta maneira, tronco e a cabeça viram ao mesmo tempo, sem que haja qualquer torção do pescoço ou da cintura. Ao fazer uma curva, é utilizado o passo *kakke*, no qual um pé contorna o outro, formando conjuntamente a imagem da letra " T ", e assim o pé de baixo apenas desliza em paralelo, como num sinal de " = " (igual).

Por não conseguir enxergar bem através dos buracos da máscara, que são muito pequenos, a visão do artista que interpreta o *shite* é nebulosa. Por isso, ele se guia pelos seus passos curtos e também pelas bases das quatro colunas do palco. No *suriashi* すり足, é como se os pés fossem os olhos do ator.

Jun Ogasawara cria uma metáfora, comparando o caminhar do teatro Nô com o caminho do artista na vida real. Toshi Tanaka nos auxilia com a tradução: “à frente, o caminho do artista não tem vista, só nuvem. Por isso, é importante cada passo” (informação verbal)[50]. Assim, o diretor quer dizer que o futuro do artista é nebuloso, não tem como enxergar claramente para onde se está caminhando, por isso cada passo importa.

Jun san diz que “o artista só reconhece o seu caminho quando olha para trás e então visualiza todo o percurso que traçou até chegar ali” (Idem). Essa metáfora de Ogasawara faz recordar um exercício muito recorrente em oficinas de butô, no qual imaginamos uma fila de ancestrais que nos acompanham. Nesse caso, a imagem poética utilizada é a de que atrás (ou acima) de nós estão todos os nossos antepassados: pais, avós, bisavós, tataravós etc. Com a força dessa imagem, é natural que a caminhada do ator ganhe mais lentidão e densidade, ainda que ninguém tenha dado qualquer indicação de peso ou velocidade específicas.

[50] Palavras de Jun Ogasawara, coletadas em ensaio do grupo Shoyou Kai, em Cotia – SP, no ano de 2015.

1.2.4. *Jo-ha-kyū* 序破急

O teatro Nô é uma arte que se baseia na harmonia com a natureza. Logo, o seu tempo-ritmo segue o ritmo natural do ciclo da vida. Todas as peças de teatro Nô seguem a estrutura rítmica *jo-ha-kyū.* Sakae Giroux chama essa expressão de "abertura, desenvolvimento, final" (GIROUX, 1991, p. 70), enquanto Darci Kusano o faz de maneira muito semelhante, apenas trocando a palavra "abertura" por "introdução", na fase *jo*. Eico Suzuki traduz essa expressão como "prelúdio, movimento e final" (SUZUKI, 1977, p. 68).

> A progressão jo-ha-kyū, introdução-desenvolvimento-final, de origem chinesa, é um dos conceitos estéticos essenciais do nô; um padrão de ritmo dramático, o ritmo da natureza e da vida. A onda que se eleva, atinge o máximo e quebra, para em seguida tornar a repetir os mesmos movimentos; o nascimento da criança, o seu crescimento e o ápice com a maturidade, e depois, a morte, e o ciclo novamente se refaz, com o nascimento de outras crianças (KUSANO, 1988, p. 58).

Yoshi Oida divide essa estrutura como "*jo* (lento-abertura), *ha* (médio-desenvolvimento) e *kyū* (rápido-final)" (OIDA, 2012, p. 61). Se olharmos para o Kanji de 序破急 *jo-ha-kyū*, temos 序 *jo* = introdução, 破 *ha* = quebra e 急 *kyū* = repentina. Apesar de o ideograma 破 *ha* também apresentar o significado de "seção média" quando relacionado à música tradicional japonesa, é válido olharmos para a expressão "quebra repentina" que a tradução do ideograma traz, pois quando as coisas terminam elas são súbitas, como a morte. Ainda que anunciado, o fim da vida acontece em um único instante, no último suspiro. Neste sentido, depois de atingir o ponto mais alto, não há mais como continuar a subir. O fim de todas as coisas se apresenta, para que venham os novos começos.

Oida afirma que o *jo-ha-kyū* se repete no cotidiano e em todos os fenômenos da natureza: "despertar da primavera, fertilidade do verão, colheita do outono, repouso do inverno. Encontramos esse ritmo também no amor". Oida diz que, segundo Zeami, "tudo obedece de maneira inata a essa lei do processo *jo-ha-kyū*".

O pesquisador Flavio Caputo, por sua vez, apresenta o princípio *jo-ha-kyū* como "abertura-quebra-urgência", chamando a atenção para o "elemento de desordem [ímpar]" do *kyū*, que confere um "equilíbrio dinâmico" ao fenômeno (CAPUTO, 2016, p. 27). Seu estudo é inspirado no trabalho de Komparu Kunio, arquiteto e músico de teatro Nô, que observou uma certa irregularidade sempre presente em artes tradicionais japonesas, como o *ikebana* (arranjo floral) e o *shō* (caligrafia).

> 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 (CAPUTO, 2016, p. 27).

Flavio Caputo criou um diagrama para ilustrar o princípio fundamental do tempo-ritmo do teatro Nô, que Komparu observa construir-se em uma "desequilibrada harmonia".

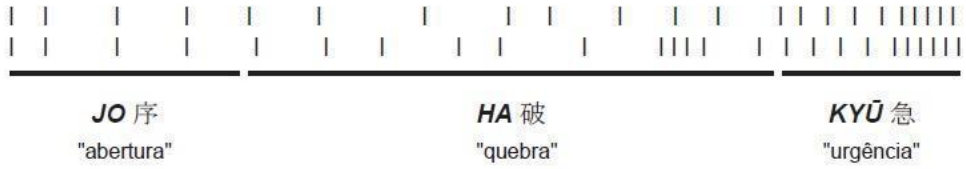


Figura 9: Princípio organizacional do jo-ha-kyū criado por Flavio Caputo em Semente-Estrutura-Composição – Os Três Caminhos de Zeami para a composição de uma peça nō (CAPUTO, 2016, p. 33)

Baseado nos estudos da obra de Zeami, Jun Ogasawara lembra que essa progressão rítmica se apresenta durante todo o espetáculo de teatro Nô, não apenas em sua grande estrutura, como também em cada elemento que o compõe, em cada trecho da música, em cada movimento gestual, em cada toque instrumental e em cada palavra cantada (informação verbal)[51].

[51] Informação coletada em ensaio da peça *Yuya*, do grupo Yoroboshi Za, em 09 de maio de 2018.

Figura 10: Os deuses Izanagi e Izanami, da cosmogonia xintoísta, em Kokiji – Registro das Coisas Antigas. Ilustração de Utagawa Hiroshige. Acervo ukiyo-e.org.

2. O que é teatro Nô

2.1. Origem

Nascido no séc. XIV, o teatro Nô é uma arte milenar que traz em sua origem as tradições budista e xintoísta, berços mítico-religiosos da cultura tradicional japonesa. O xintoísmo é chamado de *kami no michi*, que significa "caminho dos deuses", os quais são representações da natureza. Por exemplo, a deusa Amaterasu simboliza o Sol, enquanto o deus Tsukiyomi corresponde à Lua. De acordo com Darci Yasuco Suzano, a origem sagrada do teatro Nô está no mito da fundação do universo segundo a cosmogonia xintoísta[52], pois suas danças e músicas nascem da festa de celebração ao retorno da deusa Amaterasu[53], quando "o sol volta a brilhar e a ordem é restaurada no céu e na terra" (KUSANO, 1988, p. 13).

No período em que o teatro Nô se estabelece como uma arte clássica no Japão, os xoguns e samurais já praticavam o zen-budismo, em busca de um aperfeiçoamento do caráter através da simplicidade (Idem, p. 14). Portanto, as dramaturgias Nô contemplam princípios essenciais de aprimoramento do ser e de culto à natureza, apresentando muitos personagens folclóricos e históricos do Japão feudal, como deuses, anjos, demônios, gênios, monges, artistas, príncipes, guerreiros, fantasmas, damas da corte e árvores sagradas.

> Repositório da cultura clássica japonesa com pinceladas da Índia e da China; a maneira mais agradável de estudar a História Nipônica e o Budismo Primitivo, o NÔ, síntese literária e teatro total, é eterno e atual apesar dos seiscentos anos decorridos. (SUZUKI, 1977, p. 9).

Estudar teatro Nô é como fazer uma viagem poética ao Japão imperial, especialmente para a época das grandes batalhas entre os clãs Heike (família Taira) e Genji (família Minamoto), ocorridas nos períodos Heian (794-1192) e Kamakura (1192-1333). Essas histórias são narradas nas obras literárias Narrativas de Genji *(Guenji Monogatari)* e Contos do Clã Heike (*Heike Monogatari*), de onde se originam muitas peças de teatro Nô, assim como *Yuya*, que é uma história da dinastia Taira.

---

[52] Na literatura clássica japonesa, o mito está publicado na obra Kokiji - Registro das Coisas Antigas, compilado por Ō no Yasumaro.

[53] No Japão, o imperador é visto como um deus na terra, filho da grande deusa do Sol Amaterasu-Omikami, da cosmogonia xintoísta. Ela é também a deusa da boa colheita, que comanda o plantio de arroz (HINATA, 2017).

Ao falar sobre as origens do Nô, Jun Ogasawara contempla cinco fontes distintas: o *sarugaku*, uma arte da cidade, de origem chinesa; o *dengaku*, uma arte do campo, de origem japonesa; o *kagura*, uma arte religiosa; o xintoísmo japonês; e o *kusemai* (informação verbal)[54], uma dança medieval japonesa, tradicional do período Muromachi (1338-1568).

Eico Suzuki afirma que o *sarugaku* e o *dengaku* são representações populares do fim da Era Heian, sendo a primeira uma arte teatral urbana, mais parecida com a "farsa"; e a segunda uma arte rural, apresentada nos arrozais, caracterizada por seus "efeitos fantástico-acrobáticos". Segundo a autora, as duas se caracterizam como "um misto de canto, dança, música, mímica" (SUZUKI, 1977, p. 37).

A pesquisadora Sakae Murakami Giroux diz que o *sarugaku* se inspira em uma arte chinesa chamada *sangaku,* que ela apresenta como "divertimentos variados". (GIROUX, 1991, p. 4). O *sangaku* era uma arte popular livre e em constante transformação que, ao chegar ao Japão, deu destaque aos seus truques de "mágica", "acrobacias" e à "mímica cômica", sendo a comicidade um atributo que se desenvolveu, dando origem ao nome *sarugaku*, cujo significado remete à "macaquice" (Idem, p. 5). Darci Kusano afirma que o *sarugaku* incluía também "shows com animais" e "saltimbancos" (KUSANO, 1988, p. 16), o que nos faz pensar em um teatro popular de característica mais circense.

Na Era Muromachi, o *sarugaku* recebeu um reconhecimento oficial do governo e acabou evoluindo em relação ao *dengaku,* dando origem ao *sarugaku Nô,* uma arte composta de dois tipos de teatro: o Nô, um teatro mais elegante e sóbrio, com instrumentos e gestos simbólicos, cantos e declamações em linguagem arcaica; e o Kyogen, de essência cômica, mais leve e bem-humorado, com diálogos declamados em linguagem coloquial, mímica e expressões faciais.

Segundo Eico Suzuki, o xogum do período Muromachi foi o general Ashikaga Ioshimitsu, da dinastia Genji, um grande incentivador das artes clássicas japonesas, como um mecenas. Portanto, florescem também nesse período: *cha-no-yu* (cerimônia do chá japonesa); *ikebana* (arte de arranjo floral, de origem indiana); *sumi-ê* (pintura em preto e branco, de origem chinesa), *yamato-ê* (pintura tradicional japonesa), *renga* (poesia em cadeia), *karesansui* (jardim de pedras e areia) e *shoin-zukuri* (arquitetura residencial japonesa) (SUZUKI, 1977, p.17). É importante notar que todas essas artes tradicionais da

[54] Anotação realizada em ensaio da peça Yuya, do grupo Yoroboshi Za, em agosto de 2018.

cultura japonesa são caminhos que levam o artista de encontro ao belo, ao essencial e à harmonia com a natureza.

> Em 1374, o shogun Yoshimitsu Ashikaga (1358-1408) assiste pela primeira vez, aos 16 anos, a uma apresentação de sarugaku nô, no santuário de Imakumano, em Kyoto. Extasia-se com a excelência de atuação do ator Kan'Ami Kiyotsugu (1333-1384) e, impressionado com o talento e rara beleza de seu filho Tokawa, na época um garoto de 12 anos, e mais tarde conhecido como Zeami, o shogun, de agudo senso estético e motivado por uma velada atração homossexual por Tokawa, imediatamente toma-os sob sua proteção, dando-lhes total apoio artístico e financeiro (KUSANO, 1988, p. 16).

É assim que pai e filho, Kan'Ami e Zeami, tornam-se artistas protegidos e patrocinados pelo general, o que possibilita o desenvolvimento das criações teatrais nos arredores do palácio. Por conseguinte, o teatro Nô ganha sofisticação, elegância, erudição e sobriedade.

Suzuki ainda afirma que na seguinte Era Azuchi-Momoyama (1568-1600), os xoguns Oda Nobunaga e seu sucessor, Toyotomi Hideyoshi, apreciam o teatro Nô, que acaba se tornando uma arte para todas as classes sociais. Depois, na era Edo ou Tokugawa (1603-1868), o xogum Tokugawa Ieyasu também aprova o teatro Nô, consolidando o *Nôgaku* (estudo de Nô e Kyogen) como arte essencial da cultura tradicional japonesa. A autora diz que, nesse período, o Nô "se torna uma arte de câmara e obrigação cultural, até ritual para os guerreiros. Porém é moda, na burguesia, estudar canto de NÔ e isso influencia toda a cultura em geral e a literatura posterior" (SUZUKI, 1977).

O teatro Nô inspira o teatro popular Kabuki, que surge no final do séc. XVIII, com a ascensão da burguesia. Apesar de recriar algumas peças de Nô, o Kabuki nasce como uma arte de entretenimento, que combina canto, dança, dramatização e erotismo. Segundo Eico Suzuki, "o Nô é tridimensional, enquanto o Kabuki tem as duas dimensões da pintura" (SUZUKI, 1993, p. 71). A autora se refere aos figurinos do teatro Nô, que são perfeitos de perto e de longe, enquanto os do Kabuki são mais bonitos à distância, pois essa arte se desenvolve no ambiente popular, com menos recursos, enquanto o Nô evolui em meio à aristocracia.

Quanto às diferenças entre ambas, podemos pensar no uso da máscara no teatro Nô, enquanto o Kabuki utiliza maquiagem. Além disso, a síntese e o mistério são característicos ao Nô, divergentes dos gestos mais expressivos e insinuantes do Kabuki. Elas também se distinguem em relação à música instrumental, embora compartilhem de inspirações poéticas semelhantes, como as narrativas dos clãs Genji e Heike.

Durante a Era Meiji (1868-1912), o período da Restauração, as artes tradicionais japonesas passam por um momento crítico e a encenação de teatro Nô chega a ser proibida, levando muitos artistas a mudarem de profissão para conseguirem sobreviver. O Nô resiste graças ao surgimento de sociedades mantenedoras e ao trabalho de grandes professores, que são reconhecidos como os Três Grandes Mestres de Nô da Era Meiji: Umewaka Minoru (1828-1909), da Escola Kanze; Sakurama Banma (1835-1917), da Escola Konparu; e Hōshō Kurō Tomoharu (1837-1917), da Escola Hosho. Além desses, destacam-se também os mestres Kongoh Tadaichi (1815-1884), da Escola Kongo e Kita Roppeita XIV (1874-1971), da Escola Kita.[55]

Podemos concluir que esses cinco nomes foram fundamentais para que as cinco escolas de teatro Nô se consolidassem no Japão, mantendo-se firmes até os dias de hoje. Eico Suzuki caracteriza as cinco escolas de teatro Nô, diferindo-as quanto aos estilos de canto e bailado: Kanze Ryū, reconhecida pela "bela apresentação", original de Zeami; Hosho Ryū, de estilo mais sóbrio, famosa pelo canto; Kongo Ryū, considerada a mais "vistosa"; Komparu Ryū, de característica mais "arcaica"; e Kita Ryū, de gestos mais barrocos (SUZUKI, 1977, p. 170).

Suzuki afirma que, na seguinte Era Taisho (1912-1925), o Nô desperta o interesse de intelectuais amadores e essa arte, que antes era exclusiva aos homens, passa a ser praticada também por mulheres (SUZUKI, 1977, p. 20). Na Era Showa (1926-1989) acontece a segunda guerra mundial e, após a derrota declarada em 1945, o Japão é ocupado pelas forças armadas norte-americanas, sendo reconstruído pelo próprio inimigo que havia lhe jogado a bomba atômica.

No período pós-segunda guerra surgem as artes de vanguarda japonesa, como a dança butô, criada por Hijikata Tatsumi, que nasce com um espírito de revolta contra o capitalismo e a americanização de um Japão arruinado. O pesquisador de butô Éden Peretta chama de "cidade das cinzas" a Tóquio em ruínas que, em contraponto ao estado de destruição, começa a gerar uma juventude performativa, criadora de movimentos artísticos de resistência, ao passo que "uma perda profunda carregava em si um paradoxal sentimento de liberação" (PERETTA, 2015, p.7).

Apesar de serem artes opostas, sendo o butô isento de regras e formalidades e o teatro Nô extremamente técnico e formalista, ambas compartilham de imagens poéticas tradicionais da cultura japonesa, como a beleza da flor, a efemeridade da vida, o culto aos

[55] *Great Masters (AUTOR DESCONHECIDO),* disponível em <the-noh.com>. Acesso em mar. de 2019.

ancestrais, os campos de arroz, os fantasmas, entre outras. Valores luminosos da tradição, que estavam em decadência desde a Restauração Meiji, tornam-se temas abordados por uma visão mais obscura na dança butô.

> Para Katja Centonze, a dança Butō "apresenta-se como uma espécie de receptáculo de elementos da dança japonesa pré-budista, transformando e deformando em cena componentes teatrais provenientes da tradição Nō e, sobretudo, do Kabuki (Centonze apud Peretta, 2015, p. 27) [56].

O escritor Mishima Yukio[57], um contemporâneo de Hijikata que influencia a dança butô, faz algumas releituras de textos clássicos de teatro Nô ao criar peças de Nô moderno. Ele chega a entrevistar o mestre Kita Roppeita XIV (1874 – 1971), da Escola Kita, a escola de Nô dos samurais[58]. Ainda na era Showa, Eico Suzuki afirma que outro autor influenciado pelo Nô é Kawabata Yasunari (SUZUKI, 1977, p. 20), que escreve sobre duas máscaras de Nô no romance *Yama no oto* (O Som da Montanha), em 1954.

No séc. XX, o teatro Nô atravessa os mares e começa a influenciar o trabalho de importantes artistas ocidentais, especialmente do diretor de teatro alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956). Em 1964, o Nô chega à ópera europeia por meio do compositor musical Benjamin Britten, um britânico que adapta a peça Sumida-gawa, de Motomasa, para uma versão cristã, chamada Curlew River. No ano seguinte, o dançarino e coreógrafo australiano Robert Helpmann dirige o balé *Yugen*, inspirado em Hagoromo, de Zeami (SUZUKI, 1993, p. 75).

No teatro ocidental, ainda podemos citar outros autores que são direta ou indiretamente influenciados pelo Nô, como Peter Brook, Eugenio Barba, Samuel Beckett, entre outros (NAGAI, 2014, p. 428). Na pedagogia do teatro, o ator japonês Yoshi Oida dissemina conceitos filosóficos do teatro Nô para o trabalho do ator, através dos livros *O Ator Invisível* (1998), *O Ator Errante* (2012) e *Artimanhas do Ator* (2012).

O primeiro grupo de imigrantes japoneses praticantes de teatro Nô no Brasil se reúne pela primeira vez no dia 22 de outubro de 1939, no Clube Nippon, por um convite de Nobuyuki Suzuki, avô da artista Eico Suzuki, que teve a ideia de juntar alguns imigrantes que tinham o passatempo de praticar *Youkyoku*[59] (canto de teatro Nô). Assim,

---

[56] O Kabuki influencia ainda mais a dança butô com as suas imagens de erotismo, de flexão de gênero e de figuras de animais.

[57] Não sabemos se Mishima era seguidor da Escola Kita, mas sim que ele tinha descendência samurai e era praticante de artes marciais, possuidor de um forte espírito nacionalista.

[58] *Great Masters (AUTOR DESCONHECIDO)*, disponível em <the-noh.com>. Acesso em mar. de 2019.

[59] Outro nome para *utai* (canto), quando separado da peça de teatro Nô.

foi fundado o grupo Hakuyou Kai, que significa “Associação de Youkyoku do Brasil”, na época com seguidores dos estilos Hosho e Kanze (NAGAI, 2014, p. 432). Segundo Takeshi Suzuki, pai de Eico, quando aparecia algum seguidor de outro estilo, como Kita, a pessoa era também bem-vinda, mas cada integrante mantinha o estilo da sua escola de origem no Japão.

Até a Segunda Guerra Mundial, o grupo Hakuyou Kai já havia realizado seis apresentações públicas, mas com as fortes restrições após Brasil e Japão romperem as suas relações diplomáticas[60], as reuniões se tornam cada vez mais difíceis de acontecer, pois o governo brasileiro proíbe japoneses de reunirem três pessoas ou mais em um mesmo recinto. Após a suspensão das atividades por conta da guerra, o grupo Hakuyou Kai volta a se reunir em 1957 e faz a sua primeira apresentação pública em 30 de janeiro de 1960, no Pavilhão Japonês do Parque Ibirapuera, em São Paulo (SUZUKI, 1993, p. 100).

[60] Para saber mais o período turbulento da segunda guerra mundial para a colônia japonesa, ver o filme documentário Yami no Ichinichi, de Mario Jun Okuhara.

2.2. Definições

能

Darci Yasuco Kusano explica que, na escrita japonesa, o significado do ideograma Nô é o resultado de um processo relacional entre todos os elementos que o constituem, apresentando uma correspondência concreta entre signo e objeto. Na composição do ideograma 能 (Nô) temos os seguintes símbolos:

→ trabalhar com toda a sua energia.

→ uma forma diferente de mostrar a carne ou o corpo.

→ os pés da tartaruga.

(KUSANO, 1988, p. 30)

Segundo Kusano, "os pés da tartaruga" representam a vitória da força, da persistência e da energia tenaz capaz de vencer a lebre. Juntos, tais elementos podem compor os seguintes significados: realização, habilidade e talento, seja como uma qualidade própria ou desenvolvida em uma apresentação (KUSANO, 1988, p. 31).

> Assim como todos os elementos que constituem um ideograma relacionam-se entre si na constituição do seu significado total, todos os elementos que constituem o teatro Nô enquanto atuação: palco, vestuário, máscara, gestos, canto, música, dança, atores, músicos e coro relacionam-se entre si, na formação harmoniosa da peça como um todo. Nesse sentido, podemos considerar o Nô como um ideograma teatral. (Idem, p. 54)

Haroldo de Campos afirma que o autor Donald Keene comparou as peças de teatro Nô com "haicais amplificados", nos quais "só os momentos de máxima intensidade são enfocados, como que a sugerir o restante do drama" (KEENE apud CAMPOS, 2005, p. 13). Ao falar sobre a peça Hagoromo, que o poeta traduziu para a língua portuguesa, Haroldo a qualifica como "uma hiperpoesia imagística, nos momentos mais concentrados" (CAMPOS, 2005, p. 18).

Eico Suzuki afirma que a tradução literal da palavra Nô é “atuação” (SUZUKI, 1977, p. 38). No entanto, o britânico Patrick Geoffrey O’Neill afirma que, dentre os três elementos essenciais do teatro Nô, que são “música, dança e drama”, o terceiro, que diz respeito ao teatro, à atuação, seria o menos importante. Para O’Neill, o Nô consistiria na “captura do clima de um momento e a sua representação em um modo esteticamente satisfatório, por uma mistura de palavras, música e dança” (O’NEILL, 1953, p. 1, tradução nossa). Sakae M. Giroux diz que essa arte clássica, originalmente chamada de *sarugaku*, nasce da fusão harmônica dos três elementos acima citados (GIROUX, 1991, p. 3).

Ao explicar o que é teatro Nô, Yoshi Oida fala de um especialista que o apresenta como um teatro minimalista, no qual os gestos dos atores estariam apenas a sugerir as emoções. “O Nô constitui, portanto, uma experiência extremamente chata para as pessoas que não têm imaginação” (OIDA, 2012, p.61). Nas apresentações de Imin Nô, o diretor Jun Ogasawara costuma brincar que se o público dormir em uma apresentação de teatro Nô está tudo bem, pois assim ele estará mais próximo do mundo dos sonhos.

Traduzido como “Nô de aparição” (GIROUX, 1991, p. 66), *mugen nô* é o tipo de peça desse mundo onírico, cujo enredo traz uma personagem sobrenatural (*shite*) que se revela para um habitante do lugar (*waki*), o qual apresenta o contexto da história e cria condições para a aparição dessa divindade ou espírito (SUZUKI, 1977, p. 47). Esse tipo de peça é geralmente dividido em dois atos e, no intervalo, acontece o interlúdio cômico (*ai-kyogen*).

Traduzido como “Nô de realidade” (GIROUX, 1991, p. 67), *genzai nô* é a peça na qual a protagonista (*shite*) é um ser humano do mundo real, que quase sempre está passando por uma grande aflição (Idem, p. 82), assim como Yuya. Nesse caso, o coadjuvante (*waki*) é uma personagem definida, como uma figura histórica, conhecida previamente pelo público japonês. Eico Suzuki afirma que esse tipo de personagem é um “coadjuvante evoluído”, que fica mais “frente a frente com a protagonista” (SUZUKI, 1977, p. 47), como é o caso do general Taira no Munemori na peça *Yuya*.

2.3. Personagens

Waki ワキ

Eico Suzuki traduz *waki* como "coadjuvante" (SUZUKI, 1977, p. 47) e afirma que existem dois tipos de personagens como essa nas peças de teatro Nô. A primeira e também mais comum é característica do *mugen nô* (Nô de aparição), um caso muito distinto da peça *Yuya*, em que o *waki* é uma personagem simples do local, por exemplo, um monge peregrino, um camponês ou um pescador, que faz a ligação entre o ser sobrenatural representado pelo *shite* e o mundo real. Nesse caso, a autora afirma que o *waki* "apenas motiva a ação do(a) protagonista" (Idem).

A segunda, característica do *genzai nô* (Nô de realidade), que é o caso da peça *Yuya*, é quando a personagem que desempenha a função de *waki* é uma personagem histórica do Japão, que pode ser encontrada nas narrativas de guerra dos Contos dos Clãs Heike e Genji. Em *Yuya*, o *waki* é Taira no Munemori, uma figura histórica nascida em 1147, segundo filho de Taira no Kiyomori, um ditador que obteve o poder enquanto predominava a dinastia Heike no Período Heian. Munemori assumiu o cargo de seu pai em 1181, mas foi assassinado no ano de 1185, depois da batalha de Dannoura, decapitado por um inimigo do clã Genji (SAKAE, 1966, p. 68).

Darci Yasuco Kusano também traduz o *waki* como "coadjuvante" e ressalta que ele "sempre representa um ser humano vivo, homem, e nunca mulher, personificando o lado realista da peça, portanto nunca usa máscara" (KUSANO, 1988, p. 56). Sakae Murakami Giroux, por sua vez, apresenta o *waki* como "aquele que está ao lado", uma personagem "secundária" em relação ao *shite* (aquele que age) (GIROUX, 1991, p. 66). Flavio Caputo resume o *waki* como "o-ao-lado" e acrescenta que, além de secundário, ele pode ser visto como "a projeção do público sobre o palco" (CAPUTO, 2016, p. 20). Leonard Pronko também chama o *waki* de "ator secundário" e o apresenta como um "catalizador do acontecimento e um observador passivo do que ocorre". Podemos trazer também a noção de "testemunha" para a personagem, conceito retirado da leitura de René Sieffert:

> O Nô é a cristalização poética de um momento privilegiado na vida de um herói, separado de seu contexto espaço-temporal e projetado em um universo de sonho, evocado e revelado por intermédio de uma testemunha que é o *waki*. (SIEFFERT apud PRONKO, 1986, p. 71)

Eico Suzuki tem uma leitura semelhante, ao afirmar que o *waki* é um "simples pretexto" para apresentar a arte do *shite.* Depois, ele acaba por diluir-se do meio para o fim do espetáculo, exercendo a função de "assistir à ação" (SUZUKI, 1977, p. 183), quase fora de cena, sentado sobre o banquinho do *waki-za* (lugar do *waki*). Do ponto de vista pedagógico, faz mais sentido pensarmos a função do *waki* como uma personagem que está ao lado, não abaixo, não acima e nem frente a frente ao *shite*. Mesmo que o *waki* não seja agente da ação, é graças a ele que o *shite* aparece e que a sua dança acontece. Kazuo Ohno, bailarino da dança butô, enfatiza a importância de se estabelecer uma relação com um Outro para que a dança passe a existir: "uma dança que nunca estabelece um elo com alguém, não dá" (OHNO, 2016, p. 202).

No entanto, essa relação de alteridade entre as personagens do teatro Nô é bastante sutil, especialmente no *mugen Nô* (Nô de aparição), onde o lugar da peça não é a realidade. Segundo Sakae Giroux, há duas leituras sobre o lugar do Nô de aparição: "na memória do shite" (GIROUX, 1991, p. 66) e no "sonho do *waki*, lá onde fica a fronteira entre esse mundo e o outro, onde a noção de tempo não mais existe" (Idem, p. 67).

***Shite* シテ**

Eico Suzuki traduz o *shite* シテ como "protagonista" (SUZUKI, 1977, p. 47), assim como Darci Kusano, que também utiliza o termo "personagem principal" para denominá-lo (KUSANO, 1988, p. 55). Leonard Pronko chama-o de "personagem central" (PRONKO, 1986, p. 71), enquanto Sakae M. Giroux o traduz como "aquele que age" (GIROUX, 1991, p. 66). Flavio Caputo, como já dito anteriormente, resume a expressão de Giroux em "o-que-faz", "o agente" (CAPUTO, 2016, p. 20).

Giroux descreve a trajetória do *shite* no *mugen Nô* (Nô de aparição), peça que se divide em duas partes. No primeiro ato, o *shite* aparece em uma forma humana, como uma personagem do lugar, dando apenas "alguns indícios sobre sua verdadeira identidade" (Idem). No segundo ato, ele aparece em sua forma sobrenatural, como um espírito ou uma divindade, e revela ao *waki* o sentimento de sua alma. Assim, a autora afirma que "o Nô de aparição descreve a alma do herói" (Ibidem, p. 67). Sieffert também caracteriza o *shite* como um herói, como já vimos na citação de Pronko (SIEFFERT *apud* PRONKO, 1986, p. 71).

No *mugen Nô* (Nô de aparição), o protagonista anterior, de aparência humana, é chamado de *maeshite;* enquanto o protagonista posterior, que revela a sua forma original, é chamado de *nochishite*[61].

Do ponto de vista da atuação, podemos ver o ator que interpreta o *shite* não apenas como "aquele que age", mas também como alguém que é "agido" pelos outros com quem se relaciona. Afinal, há o *jiutai* (coro), que canta o seu sentimento e expande a sua presença pelo espaço; o *hayashi* (orquestra), que lhe dá o tempo-ritmo da dança; o *waki*, que lhe apresenta e testemunha a sua ação; o *shitetsure,* que lhe oferece companhia; e o *kōken*, que está ali para vestir-lhe e auxiliá-lo no que for preciso, os quais apresentaremos a seguir.

Os diversos contatos que se estabelecem direta ou indiretamente com o ator que interpreta o papel de *shite* convidam-no a estar atento ao que há fora de si, ao mesmo tempo em que é preciso sustentar uma forte concentração de energia dentro do próprio corpo. Além disso, o ator deve estar atento ao espaço cênico, como às colunas do palco; à indumentária, que traz outro peso e dimensão ao seu corpo; e aos adereços que ele manipula em cena.

Na peça *Yuya*, que faz parte do *genzai nô* (Nô de realidade), o *shite* é uma personagem da vida real: a própria Yuya, uma da corte do período Heian.

Tsure 連れ

Segundo Eico Suzuki, *tsure* é o termo que designa "acompanhante em geral", aquele que oferece companhia à outra personagem. Quando o *tsure* aparece sozinho, ele é a companhia do *shite*, chamado de *shitetsure,* como é o caso da mensageira Assagao, que vem da hospedaria de Ikeda, da província de Tōtōmi, com o objetivo de levar Yuya para ver a mãe. Assagao traz uma triste carta da mãe de Yuya, que demonstra o agravamento do seu estado de saúde. O *shitetsure* pode ser uma única pessoa ou até mais de duas, "podendo ou não usar máscara" (SUZUKI, 1977, p. 47).

Quando aparece junto com o *waki*, o acompanhante é chamado de *wakitsure*, "sendo um ou mais de dois" (Idem). Na dramaturgia de Yuya, Taira no Munemori entra

[61] Informação disponível em Introducing the world of Noh, Composition of Noh, do site <the-noh.com>. Acesso em mar. de 2019.

em cena acompanhado por um oficial que carrega uma espada, desempenhando a função de *wakitsure*.

Suzuki ainda afirma que existe o papel da companhia do acompanhante, que é chamado de *tomo.* Se a função da personagem é acompanhar o *shite* ou o *waki* em grupo, o acompanhante é chamado de *tachishu* ("pessoa em pé"), que designa uma multidão em pé (Ibidem, p. 48). A noção de companhia é muito interessante para o trabalho do ator, pois amplia a sua presença no palco. Além disso, os acompanhantes também denotam a relevância social das personagens na dramaturgia, se pensarmos do ponto de vista hierárquico.

Kōken 後見

Kōken é o nome dado ao ator que ajuda o protagonista a se vestir, a colocar os seus adereços de cabeça e a manusear os objetos de cena. Certa vez, em um programa de uma peça da ABN, traduzimos a função do *kōken* como "direção" na ficha técnica do espetáculo, embora, em teoria, sejam mais utilizados os termos "assistente" (HINATA, 2017) ou "auxiliar" (SUZUKI, 1977, p. 49). Devido ao *kōken* ser responsável por vestir o *shite* dentro do palco, manuseando os seus figurinos e adereços de cena, ele é comumente apontado como um assistente de palco. No entanto, Jun Ogasawara diz que o *kōken* pode ser considerado tão ou mais importante que o *shite*, pois ele deve estar em prontidão para resolver qualquer imprevisto que possa acontecer em cena. Eico Suzuki afirma que o *kōken* deve estar preparado até para substituir o *shite*, se necessário (Idem).

Noemia Hinata afirma que Bertolt Brecht se interessou muito pela função do *kōken*, interpretando-o como a personagem que revela ao público que tudo não se passa de uma representação, conferindo uma qualidade de distanciamento ao espetáculo. "Diz-se também que, após esse modo de apreender o *kôken*, o teatro ocidental, que estava num beco sem saída, mudou muito." (HINATA, 2017).

Ai アイ

No *mugen nô* (Nô de aparição), o primeiro ato termina com o desaparecimento do *shite* através do *omaku* (cortina), quando o ator principal volta ao camarim para trocar de figurino durante o intervalo. Enquanto isso, em algumas peças acontece o interlúdio

cômico de *ai-kyogen*, quando o *waki* convoca a entrada de um habitante do lugar e pede para ele contar a sua versão dos fatos. O ator de *kyogen* é chamado de *ai*, termo que significa "intervalo". Eico Suzuki afirma que, dentro de um espetáculo de teatro Nô, o ator cômico "diverte o público, dança ou explica passagens difíceis" da peça com palavras mais acessíveis, ajudando a plateia a entender melhor a história (SUZUKI, 1977, p. 48). No entanto, o *kyogen* também é uma arte teatral que pode ser apresentada independentemente do Nô.

***Kokata* 子方**

Eico Suzuki afirma que o *kokata* é o "ator-criança", que nunca usa máscara. O *kokata* pode representar uma personagem criança, como o filho do *shite*; ou um personagem adulto que é interpretado por um ator mais jovem devido a uma estratégia cênica, a fim de evitar uma rivalidade com a personagem que está na função principal de *shite* (SUZUKI, 1977, p.48), como é o caso do príncipe Yoshitsune na peça Funa-Benkei.

2.4. Espaço

O teatro Nô é uma arte completa, na qual todos os elementos existentes dentro e ao redor do palco são de suma importância. Para começar, há o próprio palco. Antigamente, as apresentações de Nô aconteciam ao ar livre, com um bosque ao fundo, configurando um cenário natural (SUZUKI, 1977, p. 42). Depois, as apresentações começaram a ocorrer em santuários xintoístas e mais tarde nas dependências de castelos, até se transformar em uma arte de câmara. Darci Kusano afirma que o palco de teatro Nô é um "poema arquitetural: conciso, simples e austero" (KUSANO, 1988, p. 34). Construído com base na arquitetura tradicional japonesa, que se caracteriza pela harmonia com a natureza, o palco de Nô é todo feito de cipreste japonês, sem pintura, altamente polido e com o óleo natural da própria madeira.

Ao fundo do palco, relembrando o tempo em que o teatro Nô era uma arte realizada ao ar livre, há um painel chamado *kagami ita* com uma pintura estilizada de *matsu* (pinheiro), representando a "árvore sagrada através da qual os deuses desciam à terra" (Idem, p. 36). Segundo Eico Suzuki, no Japão esse painel é imutável para qualquer peça e simboliza *Yogo-no-matsu*, pinheiros sagrados do santuário *Kasuga*, em Nara. (SUZUKI, 1977, p.44). Porém, no Brasil, os espetáculos de teatro Nô da ABN e do grupo Yoroboshi Za apresentam painéis mutáveis, que são reproduções de quadros do artista plástico Jun Ogasawara[62].

[62] Em 2015, um grupo de teatro Nô profissional do Japão veio ao Brasil apresentar a peça Funa-Benkei (Benkei no Barco), de Kanze Kojiro Nobumitsu, em um evento oficial pela comemoração dos 120 Anos do Tratado de Amizade Brasil-Japão. Na ocasião, o espetáculo contou com um cenário que teve elementos gentilmente emprestados pela Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) e utilizou um *kagami ita* com uma reprodução ampliada de uma pintura do artista plástico Jun Ogasawara.

Figura 11: Pintura de Aioi-no-matsu por Jun Ogasawara, para a encenação da peça Takasago, no VII Encontro de Nôgaku – Imin Nô, Outono 2015, Tucarena, SP. Acervo da ABN.

Figura 12: Encenação profissional da peça Funa-Benkei no SESC Pinheiros, em São Paulo - SP, ano 2015, com cenário emprestado pela ABN, com painel de Jun Ogasawara. Foto de Alexandre Nunis, acervo JoJoScope.

No teatro Nô, a "experiência do sagrado" começa muito antes do espetáculo, com a concepção do próprio espaço de encenação. Ao olharmos de frente para o palco, da

perspectiva do público, temos uma passarela à esquerda chamada *hashigakari*. Essa passarela representa a passagem do mundo dos vivos para o mundo sagrado; nela, são dispostos três pequenos pinheiros que remetem às apresentações originais ao ar livre, utilizados também para a marcação de cena. Na arte do ikebana, "o pinheiro é símbolo da inflexibilidade, é marco de força e de firmeza de caráter. O bambu representa uma vida longa, a durabilidade e a abundância" (HERRIGEL, 2013, p. 88).

Há uma cortina colorida chamada *omaku*[63], que separa a passarela da sala do espelho, uma antessala dos camarins chamada de *kagami no ma*. Duas pessoas permanecem em *seiza* (sentadas sobre os calcanhares) durante toda a apresentação de Nô, responsáveis por manusear o *omaku*, ou seja, por elevar e abaixar essa cortina, a fim de que as entradas e saídas do elenco sejam fluidas e precisas, mantendo assim a vida dessa passagem.

Figura 13: *shite* e *waki* no *kashigakari* durante encenação da peça Funa-Benkei, no SESC Pinheiros, em São Paulo, SP, 2015. Foto de Alexandre Nunis, acervo JoJoScope.

Ali no *kagami no ma*, acontece um ato sagrado da preparação do ator, que não é visível aos olhos do público: o artista que interpreta o papel de *shite*, depois de estar

[63] Segundo Darci Yasuco Kusano, quando o *shite* diz "*omaku",* ele está dizendo "a cortina, por favor" (KUSANO, 1988, p. 34).

completamente vestido, faz uma reverência à sua imagem diante do espelho e em seguida segura a máscara com as duas mãos, fitando-a de frente.

Nesse momento, o ator saúda a imagem da máscara, que está a olhar de volta para ele. Então, todos os atores, músicos, acompanhantes e assistentes que estão atrás da cortina também fazem uma reverência em respeito ao ato sagrado que formalmente ali se inicia. Depois, o ator vira o dorso da máscara e, com a ajuda do *kōken* (assistente/direção de palco), leva o seu rosto até a máscara e não o contrário. Em japonês, os artistas utilizam os verbos *kakeru* (multiplicar ou suspender) ou *tsukeru* (anexar) para descrever esse momento, que são distintos de *kaburu* (pôr na cabeça)[64].

Figura 14: Ângela Mayumi Nagai como *shite* e Angélica Figuera como *kōken* no *kagami no ma*, antes da peça Hagoromo. Centro Cultural Casarão, em Campinas - SP. Foto de Josiane Giacomini, acervo da ABN.

Trata-se de um momento crucial do processo de transformação do ator que começa desde o vestir-se, quando, antes de tudo, ele cobre todo o corpo e os pés de branco, com um *juban*[65] e um *tabi* (meias), ambos brancos. No dia da apresentação, também é recomendado que todos os artistas utilizem roupas de baixo brancas, independente da

[64] Disponível em <the-noh.com/en/world/mask.html>.
[65] Espécie de robe em forma de quimono, usado como uma roupa interior.

função que irão desempenhar. Esse processo de vestir-se todo de branco influenciou outras artes japonesas posteriores ao Nô, como a dança butô, em que o artista pinta todo o seu corpo de branco, a fim de estar mais próximo de um corpo essencial.

A parte central do palco de teatro Nô é chamada de *butai* e mede 6 x 6 metros, configurando um belo quadrado vazio. Esse quadrado é subdividido em nove quadrantes imaginários, que possuem nomes específicos e orientam o artista na sua movimentação pelo espaço. Zeami deixou em sua obra poética toda a estrutura dos bailados de suas peças, utilizando essas partes do palco como pontos de orientação para os artistas. Ele também utiliza as quatro colunas que ficam dispostas nas extremidades do quadrado como referências importantes para guiar os atores pelo espaço, especialmente o *shite*, que tem a sua visão limitada por conta da máscara. Essas quatro colunas são nomeadas de acordo com os locais dos artistas e do público durante o espetáculo:

1) *shite-bashira:* coluna do *shite*, ao fundo do palco, à esquerda.
2) *metsuke-bashira:* coluna de "pôr os olhos", referente ao público, à frente do palco, à esquerda.
3) *waki-bashira:* coluna do *waki*, à frente do palco, à direita.
4) *fue-bashira:* coluna do flautista, ao fundo do palco, à direita.

Cada artista de Nô possui um local para se posicionar no palco[66], além de uma função específica dentro do conjunto da obra. À direita do palco, localiza-se o *jiutai-za* (lugar do coro). Ao fundo do palco, localiza-se o *hayashi-za* (local dos instrumentos). À esquerda do fundo do palco, há o *kōken-za* (lugar do assistente). À direita da frente do palco há o *waki-za* (lugar do waki).

[66] Ver Anexo 2: PALCO, p. 124.

2.5. Elementos

2.5.1. *Utai* 謡

Uta 歌 significa "canção" em língua japonesa. *Utai* 謡 é nome dado ao canto do teatro Nô (JISHO)[67]. Jun Ogasawara afirma que o elemento mais importante do teatro Nô é o *utai*. Para o diretor japonês, antes de aprender a tocar e a dançar, o artista deve, em primeiro lugar, estudar o canto, que é a base do Nô. Ogasawara diz que nessa arte "as falas são cantadas e os cantos são falados" (informação verbal)[68]. Eico Suzuki chama essa "fala cantada" de "declamação", contando-nos que ela é uma herança do estilo popular *sarugaku*, enquanto o "canto falado" tem origem em um tipo de canto litúrgico, chamado *shomyô*, dos monges budistas (SUZUKI, 1977, p. 40).

Segundo a autora, outras influências para o canto do teatro Nô são o *ennen-mai*, bailado religioso apresentado por monges e aprendizes budistas em festas sagradas, e as canções *imaiô* e *rôei*, apresentadas por dançarinas que se vestiam com roupas masculinas nas eras Heian e Kamakura, chamadas de artistas *shirabyôshi*.

Existe uma diferença clara entre a fala e o canto, que podemos entender melhor pelas palavras do poeta Haroldo de Campos. Ele ressalta que os cantos são passagens em verso, com acompanhamento da música instrumental, enquanto as falas são passagens "em prosa (*kotoba*), declamadas de forma lenta e solene, sem acompanhamento musical" (CAMPOS, 2005, p. 14).

Jun Ogasawara sempre chama a atenção para a distinção entre dois tipos de cantos: *yowagin*, com mais nuances melódicas; e *goguin*, de melodia linear. *Goguin* é um termo utilizado pelos seguidores da escola Kita, como Jun Ogasawara. Eico Suzuki, por sua vez, é seguidora do estilo Hosho, por isso utiliza o termo *tsuyogin*. Ela classifica os dois cantos em Melodia Fraca (*yowagin*), com "maior variedade e complexidade nas notas", e Melodia Forte (*tsuyogin*)[69] (SUZUKI, 1977, p. 41).

Suzuki também diz que o *jiutai* (coro) sempre canta, nunca declama (Idem, p. 40). Segundo Ogasawara, a função do *jiutai* é mais importante que a do *shite*, pois o coro é responsável por 70% do espetáculo. Podemos notar que o coro canta o sentimento do

[67] Tradução do dicionário online jisho.org.
[68] Anotação realizada em bate-papo com o público durante o X Encontro de Nôgaku – Imin Nô, Primavera 2017.
[69] Leia-se "iouaguin" e "tsuioguin" (SUZUKI, 1977, p. 41).

shite, expandindo-o para além do próprio corpo. Assim, o coro amplia a presença do *shite*, ou melhor, o seu espírito.

Há dois cantos em que isso acontece, que são muito importantes no teatro Nô: *kuse*, a "canção-tema" da peça; e *kiri*, o "canto finalíssimo" (SUZUKI, 1977, p. 68). Para Jun Ogasawara, "o *kuse* é o *kokoro* do Nô" (informação verbal)[70], ou seja, ele é o coração do Nô, aquele coração que é também mente e espírito. Na canção-tema está concentrado o sentimento do *shite,* que nada mais é do que o tema central do espetáculo. Na progressão rítmica *jo-ha-kyū*, o *kuse* localiza-se na terceira fase do *ha,* ou seja, ele é ápice (*kyū*) do *ha*. Já o *kiri* é a canção final, sendo o ápice do *kyū* propriamente dito, pois é o canto que encerra a peça.

Tanto o *kuse* quanto o *kiri* de algumas peças costumam ser apresentados de maneiras soltas em encontros de teatro Nô, em forma de canto ou bailado. A apresentação de *utai* simples, de apenas cantar em frente ao público, sem acompanhamento musical, é chamada de *sutai*. A apresentação de *utai* completo acompanhado de instrumentos é chamada de *banbayashi*. A apresentação de uma parte específica do canto, acompanhada de instrumentos, é chamada de *ibayashi*.

O libreto de teatro Nô é chamado de *utai-bon* (CAMPOS, 2005, p. 18). Segundo Haroldo de Campos, Arthur Waley caracteriza esses escritos como "poemas supremos" (Waley apud Campos, 2005, p. 19). Assim como a escrita japonesa, a leitura do libreto é feita da direita para a esquerda, em colunas, de cima para baixo. Ao lado de cada sílaba há um pontinho que dá a entonação do canto, chamado de *goma* (gergelim). Se o gergelim aponta para cima, o canto é mais agudo; se o gergelim é reto, o canto mantém a tonalidade linear; se aponta para baixo, o tom é mais grave.

[70] Informação coletada em ensaio da peça Yuya, realizada pelo grupo Yoroboshi Za, em 2018.

Figura 15: Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo Yoroboshi Za.

2.5.2. *Hayashi* 囃子

A orquestra do teatro Nô é importantíssima para manter o tempo-ritmo do espetáculo. Os instrumentos musicais e, por conseguinte, os instrumentistas, são chamados de *hayashi* 囃子. O conjunto dos três principais instrumentos é chamado de *sanbyoshi: fuê* (flauta), *kotsuzumi* 小鼓 (tambor pequeno), *ōtsuzumi* 大鼓 (tambor grande) *ou okawa* (pele grande). Quando se acrescenta o *taiko* (tambor de baquetas), o conjunto passa a se chamar *ionbyoshi*. Quando se acrescenta o *utai* (canto), é chamado de *dibioshi*.

O *fue* (flauta) é feito de bambu virado do avesso, pintado por um verniz de origem chinesa chamado charão. Ele dá o primeiro toque do espetáculo, criando um ambiente distinto e solene, aproximando-nos de um estado sagrado. O *fue* é o instrumento fundamental do *shimai* 仕舞 (bailado). Especialmente quando há bailado sem canto, é o *fue* que guia a melodia musical da dança do *shite*.

Figura 16: Makoto Hirono em demonstração do instrumento fue. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo do grupo Yoroboshi Za.

Tsuzumi é a palavra japonesa que designa tambor. O *ōtsuzumi* ou *okawa* é o tamboril agudo, um tambor maior, tocado com as mãos sobre o quadril esquerdo. Ele tem forma de ampulheta, com uma estrutura feita de madeira de *sakura* (cerejeira) e as laterais, onde são realizados os toques, são feitas de pele de barriga de cavalo adulto. As

peles são amarradas à estrutura por cordas que precisam estar sempre bem apertadas. O instrumentista pressiona as cordas com a mão esquerda e bate no tambor com a mão direita.

Figura 17: Renata Asato em demonstração do instrumento *ōtsuzumi* 大鼓. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo do grupo Yoroboshi Za.

O *ōtsuzumi* precisa estar sempre seco e bem apertado para que o som do seu toque seja agudo, quase metálico. Se pensarmos no temperamento desse instrumento, diríamos que ele evoca um som colérico, pois é quente e seco[71]. O instrumentista pode aquecer o *ōtsuzumi* próximo ao fogo para garantir a manutenção da sua qualidade sonora. Jun Ogasawara recomenda que se aqueça o instrumento apenas três vezes ao longo da vida. Depois de muito tempo de uso ele se desgasta; por isso, quanto mais novo o *ōtsuzumi*, melhor.

O *kotsuzumi* é o "tambor pequeno de ombro" (CAPUTO, 2016, p. 21), também chamado tamboril grave, um tambor menor, em forma de ampulheta e amarrado por cordas, tocado com as mãos sobre o ombro direito. Ele é feito de madeira de *sakura* e pele de cavalo jovem. Ele dura muitos anos e quanto mais velho, melhor será a sua

[71] Segundo a Teoria Humoral, de Hipócrates, os temperamentos podem ser classificados em: colérico (quente e seco), melancólico (frio e seco), sanguíneo (quente e úmido) e fleumático (frio e úmido). Este é um conceito muito utilizado na Astrologia Tradicional, para classificar a natureza dos planetas. "O Sol, devido ao seu calor e radiância, tem uma natureza Quente e Seca" (AVELAR; RIBEIRO, 2017, p. 77).

qualidade sonora. Se pensarmos no temperamento do *kotsuzumi*, ele evoca um som fleumático, pois é frio e úmido. Esse instrumento precisa da umidade para manter o seu som desejável. É comum o instrumentista baforar próximo à lateral oposta à que vai tocar, a fim de mantê-lo úmido, ou até mesmo passar um pouco de saliva no instrumento, caso o tempo esteja muito seco. Assim, o clima do dia do espetáculo também interfere na qualidade do som do *hayashi*.

Figura 18: Angélica Figuera em demonstração do instrumento kotsuzumi. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo do grupo Yoroboshi Za.

Há uma relação complementar entre o *ōtsuzumi* e o *kotsuzumi*, que Ogasawara chama de *hikari to kage* (luz e sombra). É como o conceito de *yin yang* do taoísmo: um par de forças opostas, elementares e complementares, como a luz e a escuridão. Ao escutar os ensinamentos de Jun san, compreendemos que o *ōtsuzumi* representa a luz com o seu toque agudo e seco, simbolizando o Sol. O *kotsuzumi* representa a sombra, com o seu toque grave e úmido, simbolizando a Lua[72]. De acordo com Eico Suzuki, o *kotsuzumi* é "famoso como o instrumento de percussão de som mais belo do mundo" (SUZUKI, 1977, p. 50). Além disso, ele é o único tambor em que o instrumentista bate de baixo para cima, e não o contrário.

[72] "A Lua é caracterizada sobretudo pela qualidade Húmido, devido à sua relação com o movimento e oscilação dos líquidos" (AVELAR; RIBEIRO, 2017, p. 77).

Os sons guturais dos instrumentistas antes de cada toque chamam-se *kakegoe*. Eles são interjeições vocais que exclamam *yô – hô – yôo – hôo – yáá – á* e se parecem com gritos selvagens, que nos remetem ao aspecto profano das religiões pagãs. Segundo Suzuki, os *kakegoe* têm a função de marcar o tempo musical e de avisar aos intérpretes e ao coro qual é o momento exato de eles começarem a cantar" (Idem, p. 52).

A música do teatro Nô é composta em séries de oito compassos, chamadas *happaku*. Jun Ogasawara explica que o *happaku* é como a base do *blues*, a origem do jazz. Podemos dividir o *happaku* em duas séries de quatro tempos, sendo a primeira parte chamada de *okawa no ma*, com o foco no *ōtsuzumi,* simbolizando o Sol, o início, a energia *yang*; e a segunda parte chamada de *tsuzumi no ma*, na qual o foco é do *kotsuzumi*, simbolizando a Lua, o final, a energia *yin*. É importante que Sol e Lua combinem, buscando sempre o equilíbrio de *yin* e *yang*.

Na partitura musical, cada coluna de *happaku* (oito tempos) é chamada de *kusari*. A combinação de um número específico de *kusari* compõe uma partitura musical. Há diversos tipos de combinações de toques, sendo os mais básicos chamados de *Mitsuji* e *Tsuzuke.* Eico Suzuki chama o *Mitsuji* de "Três Toques" e o *Tsuzuke* de "Toque Continuado" (SUZUKI, 1977, p. 50). Jun Ogasawara afirma que o *Mitsuji* é a base do *kuse* (canção-tema), enquanto o *Tsuzuke* é a base do bailado *chunomai*, apresentado no *kiri* (final) da peça *Yuya*. Há também o *Tanchi*, ritmo lento que abre o espetáculo e vai aumentando progressivamente conforme a entrada do *waki* ou outro personagem.

Figura 19: Demonstração de Hayashi do grupo Yoroboshi Za. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo do grupo Yoroboshi Za.

Na peça *Yuya*, o *jo* (prelúdio) tem ritmo lento, começando com a primeira emissão da flauta, chamada de *issei*, e o soar lento e grave dos tambores *ōtsuzumi* e *kotsuzumi*, chamado de *tanchi*. Esse toque acompanha a entrada do *waki* e vai aumentando progressivamente, até parar completamente com um último toque e *kakegoe* (interjeição vocal) mais fortes, de ambos os tambores, quando o *waki* e o *wakitsure* finalmente chegam aos seus lugares no palco.

São realizados dois tipos de toques no *ōtsuzumi*:

Chon - Δ : toque longo, mais forte, com pressão nos fios, simbolizado por um triângulo não preenchido. *Tsu* -▲ ou ● : toque curto, com ou sem pressão nos fios, mais leve, simbolizado por um triângulo preto ou um círculo preenchido.

Além disso, há também o *don*, que não chega a ser um toque propriamente dito, mas uma marcação de virada da sequência, marcando sempre o número 8 do *happaku*.

Don - ○ *:* marcação sem toque, simbolizada por um círculo não preenchido.

O *don* é um toque interno e silencioso, que serve para marcar o tempo, pois logo após o *don* vem um novo *happaku*, iniciando um novo *kusari*. Pensando na música

ocidental, é como a virada musical de um instrumento, que marca a passagem de uma estrofe para outra. Ogasawara cita a virada da bateria como exemplo.

O *kotsuzumi* possui cinco tipos de toques:

Po - ○*: Shikai nigiru.* Toque com três dedos da mão direita: indicador, médio e anelar. Quando bate, solta o polegar esquerdo que segura o fio do tambor.

Pu - ɵ*:Yuruku motsu.* Toque com três dedos. Mais suave, não aperta os fios para bater.

Chi - ● *: Tsuyoku motsu.* Toque com o anelar direito. Mais forte, aperta bem os fios com a mão esquerda.

Ta - ∆ *: Nigiri panashi.* Significa "deixar, guardar". Toque com o anelar e o dedo médio. Aperta os fios com a mão esquerda.

Jun Ogasawara afirma que é preciso estudar com o corpo, entender com o corpo primeiro e não se fixar na partitura. Para isso, ele afirma ser necessário "apurar a percepção, anular o ego e anular o pensamento, fazendo tudo pela percepção" (informação verbal)[73].

[73] Anotação realizada durante ensaio da peça *Hagoromo*, na Casa Guilherme de Almeida, em agosto de 2017.

2.5.3. *Shimai* 仕舞

Figura 20: Renata Asato e Ângela Mayumi Nagai em demonstração de shimai da peça Yuki. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo Yoroboshi Za.

.

Figura 21: Renata Asato e Ângela Mayumi Nagai em demonstração de shimai da peça Yuki. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo Yoroboshi Za.

Mai 舞 é o termo que designa "dança" em japonês, enquanto *shi* 仕 significa "fazer". Logo, *shimai* 仕舞 é o ato de dançar, de realizar um bailado. Porém, há um outro *kanji* 漢字 para *shi* 詩 que significa "poema" (JISHO)[74]. Pensando nisso, é

[74] Traduções do dicionário online jisho.org.

interessante lembrarmos que Haroldo de Campos tenha chamado a peça Hagoromo, de Zeami, de um "poema dançado" (CAMPOS, 2005, p. 13). De qualquer modo, *shimai* é o nome que damos ao bailado do teatro Nô, que também pode ser apresentado separadamente, sem máscaras, em uma apresentação curta (KUSANO, 1988, p. 52).

Durante as peças de teatro Nô, podemos notar que os bailados acontecem quando o texto é cantado em verso e também musicado, ou apenas em acompanhamento à música instrumental. Eico Suzuki afirma que a flauta é "a estrela dos instrumentos" na hora do bailado (SUZUKI, 1977, p. 54).

No *Livro Último da Flor*, Zeami afirma que há três tipos fundamentais de corpos no teatro Nô: "ancião, mulher, guerreiro" (SUZUKI, 1977, p. 94). Para cada figura, observamos que os gestos possuem os mesmos nomes de *kata*, mas são realizados de maneiras distintas. O bailado feminino é mais sutil, o masculino é mais forte e o do ancião é levemente atrasado em relação ao tempo.

> Tanto nos componentes humanos como técnicos do Nô, há Pele – beleza exterior; Carne – ritmo musical; Osso – alma. No canto em particular, a bonita voz é a Pele, a interpretação hábil, a Carne, a arte da respiração é o Osso. Também no bailado, a aparência é a Pele, a técnica, a Carne, o sentimento é o osso (Idem).

No estudo da peça *Yuya*, podemos identificar três importantes bailados: o que acompanha a canção-tema, chamado de *kusemai* 曲舞 (dança sinuosa); o *chūnomai* 中の舞 (bailado médio), que acompanha somente a música instrumental, e é o bailado que a protagonista realiza a pedido de Munemori; e o que acompanha o *kiri* 切 (canção finalíssima).

Assim como existe uma relação de proximidade entre o canto e a fala, há também uma linha tênue de distinção entre o gesto e a dança, uma intersecção. Giroux afirma que a dança do teatro Nô "se fundamenta na mímica, através da qual expressa a emoção contida nos versos do canto acompanhado de uma orquestração". (GIROUX, 1991, p.3). Neste sentido, Suzuki afirma:

> Insinua-se e não se demonstra, obtendo-se o máximo de efeitos com o mínimo de movimentos. O Nô não é estático. Sua ação flui como se deslizasse. Dá sete passos onde, na realidade, há dez. É arte abstrata, de dinamização interior (SUZUKI, 1977, p. 42).

No treino de Nô, Zeami aconselha que o ator reduza a expressão do movimento físico em relação ao do espírito, para que assim atinja a dinamização interior adequada: "mova o espírito 10/10, mova o corpo 7/10" (ZEAMI apud GIROUX, 1991, p. 81).

Em relação à canção-tema dentro de uma peça, existe também o chamado *maiguse*, que é bailado do *shite* a partir de uma combinação de *kata*; e também o *iguse*, que poderíamos ler como um bailado interior da personagem, quando o *shite* permanece imóvel em *kamae* (postura) no centro do palco, mas a sua alma dança, em grande dinamização de energia (SUZUKI, 1977, p. 67).

É interessante como observamos recomendações semelhantes em aulas de butô ou em treinamentos corporais com profissionais que tiveram contato com as artes corporais japonesas. Yoshito Ohno dizia em seu workshop: "a alma vai na frente, os pés vão atrás"[75]. Nos cursos do Lume Teatro, também chegamos a trabalhar com essa dinamização de energia por meio de porcentagem, no qual a intenção do movimento interno é maior do que o próprio movimento exteriorizado[76].

No entanto, a proposta corporal desses trabalhos contemporâneos é bastante livre em relação à técnica. Ainda que os princípios filosóficos sejam muito semelhantes, pois são inspirados nos fundamentos da cultura japonesa, os vestígios da dança butô partem da não-forma, enquanto o teatro Nô é todo pautado em *kata*.

Há diversos *kata* do teatro Nô que foram codificados por Zeami, os quais são indicados nas coreografias de suas peças. Alguns *kata* representam ações ou sentimentos específicos: por exemplo, o gesto do choro, em que o ator eleva a mão direita com os dedos unidos à altura dos olhos. Se ele elevar a mão esquerda ao mesmo tempo, trata-se então de um pranto maior, de um momento de tristeza profunda. O público fiel ao teatro Nô no Japão, que já conhece a codificação e as histórias das peças, pode ser tomado pela emoção e o compadecimento ao contemplar um *kata* em cena.

As formas se repetem em diversas peças, mas provocam imagens distintas conforme o contexto da história. Um movimento com o leque pode indicar tanto o despetalar das flores no jardim do templo Kiyomizu-dera, na peça Yuya, quanto a chegada do gênio do saquê caminhando sobre as águas do mar, na peça Shōjō.

A expressão da forma no teatro Nô tem um cunho ritualístico que mescla força e sutileza. O princípio da força se chama *tsuyoki* つよき e está relacionado à força do pinheiro, árvore de grande força interior, como também à força do guerreiro (KUSANO, 1988, p. 23). Em paralelo, há também o princípio da sutileza, que é o conceito de *yûgen*

[75] Anotação do workshop de butô ministrado por Yoshito Ohno, realizado em 14 de julho de 2015.

[76] Foi possível experimentar exercícios com essa abordagem no curso O Corpo como Fronteira, ministrado por Renato Ferracini, e também no curso O Corpo Multifacetado, ministrado por Ana Cristina Colla, ambos atores do Lume Teatro.

幽玄. A compreensão dessas duas qualidades é fundamental para o trabalho do ator de teatro Nô:

> O yûgen, princípio do charme sutil, possui um significado além das aparências, uma verdade velada, que a gente sente, mas não consegue descrever, como a sensação do místico. Os fatores primordiais que constituem o yûgen são a beleza e a elegância, aliadas à suavidade; o refinamento físico e espiritual, com ressonâncias do Zen (Idem, p. 22-23).

É através das personagens femininas, como Yuya, que Zeami apresenta essa beleza relacionada ao princípio da sutileza e do charme (CAMPOS, 2006, p. 13).

2.6. Categorias

Seguindo o princípio do *jo-ha-kyū*, também são divididas as cinco categorias de peças Nô: *jo* para a abertura mais leve com as peças divinas; *ha* para o desenvolvimento progressivo com as peças masculinas, femininas e diversas – sendo o *ha* também dividido em três partes[77]; e *kyū* para as peças fantásticas ou de demônios, que são sempre as últimas a serem apresentadas.

No Japão, um espetáculo tradicional e completo de teatro Nô tem longa duração e apresenta os cinco grupos de peças distintas, mas no Imin Nô que realizamos no Brasil geralmente apresentamos uma única peça – completa ou abreviada[78] – e trechos de canto ou bailado das demais categorias, que antecedem a montagem.

2.6.1. Peças divinas

Figura 22: Em pé, Kimiko Nagata (shite-tsure) e, sentado, Toshi Tanaka (shite) da peça Takasago. VII Encontro de Nôgaku – Outono 2015, no Teatro Tucarena, SP. Foto de Dudu Antunes.

[77] Ou seja, dentro do *ha*, que é a fase média da peça, existe também o seu próprio *jo-ha-kyū*.

[78] O termo utilizado para designar uma peça de teatro Nô abreviada é 半能 *Han'noh*. Definição disponível em Noh Terminology: < the-noh.com>. Acesso em mar. de 2019.

De acordo com Eico Suzuki, as peças divinas (*kami-mono*) apresentam histórias nas quais o *shite* é uma divindade e a essência da história é sobrenatural, culminando com um bailado divino, muito vistoso. As divindades japonesas podem ser seres celestiais, como a donzela *Mioya* e o deus do trovão *Wakeikazuchi*, presentes na peça Kamo[79], de Komparu Zenchiku; e espíritos de árvores antigas, como os pinheiros Takasago e Sumiyoshi, que juntos formam o par de árvores sagradas conhecido como "*Aioi* (nascer e viver juntos)" (GIROUX, 1991, p. 71), presentes na peça Takasago, de Zeami.

Segundo René Sieffert, as peças divinas têm a vantagem de apresentar "palavras auspiciosas"[80] ao público, e talvez por isso sejam muito encenadas em festas de casamento, fim de ano e outras comemorações. Numa apresentação tradicional de Nô, Sieffert afirma que as peças divinas são apresentadas na abertura do espetáculo, quando a plateia ainda está distraída com preocupações externas, pois os seus temas não exigem muita reflexão intelectual ou emocional do público, captando a sua atenção pelos próprios elementos exteriores do Nô: canto, bailado e indumentária (SIEFFERT, 1979, p. 20). Assim, elas são apresentadas no *jo* (prelúdio), na abertura do encontro de Nôgaku. Eico Suzuki afirma que esse estilo de peça é também chamado de *waki-noh-mono* 脇能物, que significa *"*Nô de waki", em virtude da personagem do *waki* ser uma figura importante na trama; ou, ainda, de *shobanme-mono*, que são as "peças de primeiro grupo".

Dentre as quarenta peças divinas de Nô, Suzuki afirma que a mais conhecida de todas é *Takasago*, de Zeami Motokiyo, uma peça de s*hūgen-nō* (Nô de celebração), muito apresentada em casamentos e considerada "a peça divina perfeita" (SUZUKI, 1977, p. 60). Na trama, o *waki* é um sacerdote xintoísta que se encontra com um casal de idosos, o qual se revela a encarnação dos espíritos dos pinheiros sagrados *Aioi-no-matsu*[81]. O cenário da peça é a Baía de Takasago, uma cidade japonesa da província de Hyogo.

Takasago já foi apresentada três vezes no Brasil pela Associação Brasileira de Nôgaku (ABN), nos Encontros de Nôgaku – Imin Nô dos anos 2014-2015, todas com os artistas Toshi Tanaka e Kimiko Nagata, respectivamente, nos papéis de *shite* (protagonista) e *shite-tsure* (acompanhante do protagonista), e direção artística de Jun Ogasawara.

[79] Disponível em <www.the-noh.com/en/plays/data/program_033.html>. Acesso em mar. de 2019.
[80] Tradução nossa da expressão "paroles de bom augure", de René Sieffert.
[81] Noh Plays, Takasago, disponível em <the-noh.com>. Acesso em mar. de 2019.

2.6.2. Peças masculinas

Figura 23: pintura ukiyo-e da peça Yashima, pelo artista Terada Akitoyo. Acervo ukiyo-e.org.

Segundo Eico Suzuki, as peças masculinas (*otoko-mono*) apresentam histórias nas quais a personagem principal é um guerreiro dos clãs Heike ou Genji, com poucas exceções. O *shite* das peças masculinas revela-se sempre um fantasma de guerreiro, que praticamente não dança, mas realiza o *kakeri*, que são gestos de bailado simples, como uma mímica, ao som do *hayashi*. Esse estilo também é conhecido como *nibanme-mono*, que são as "peças de segundo grupo", ou *shura-mono*, traduzido como peças de *Shura* ou *Ashura*. De acordo com a autora, esse tipo de peça mostra o sofrimento da alma do guerreiro no *Ashura*, que é "um dos seis locais de encarnação dos seres segundo o Budismo Primitivo"[82] (SUZUKI, 1977, p. 60).

René Sieffert relaciona o *Shura* do teatro Nô com os "*asura* da Índia" e também os "*Ases* da Mitologia Germânica". Ele afirma tratar-se de peças de maior complexidade emotiva e estética, nas quais o *shite* representa o espírito do guerreiro em sua batalha final e em sua morte, ou em um confronto mítico do Ashura. Segundo o autor, é a obsessão da morte que cega esses fantasmas, por isso eles não conseguem encontrar a salvação e ficam condenados ao *Ashura* (SIEFFERT, 1979, p. 21, tradução nossa).

[82] De acordo com o Budismo Primitivo, os seis locais de encarnação são lugares onde os seres vão obter o retorno por seus atos realizados em vida. São eles 1) Inferno ou Náraca; 2) Local dos Preetas ou Seres Inferiores; 3) Local dos animais; 4) Assurá ou Surá; 5) Local dos seres humanos; 6) Céu (SUZUKI, 1977, p. 23-26).

Sakae M. Giroux traduz *Ashura* como “o fundo do inferno”; segundo a autora, Zeami aconselha que a construção dos heróis das peças de guerreiro seja inspirada nas histórias dos Contos do Clã Heike (*Heike Monogatari*) (GIROUX, 1991, p. 74). Ela ainda acrescenta que o mais importante nessas peças não é a batalha nem a bravura do guerreiro, mas o sentimento do *shite* diante do seu fim trágico (Idem, p. 78).

As peças masculinas são o início do *ha* (desenvolvimento) de um espetáculo tradicional de Nô, que também poderíamos ler como o *jo* (abertura) do ha. De acordo com Eico Suzuki, existem dezesseis peças masculinas e apenas uma na qual o *shite* é uma princesa guerreira: uma mulher chamada *Tomoe*, cujo nome leva o título da obra, de autor desconhecido. As peças masculinas eram muito apreciadas por Motokiyo Zeami, dentre as quais podemos destacar a peça Yashima, de sua autoria, que conta a história do general Minamoto no Yoshitsune, do clã Genji, na batalha de Yashima. O cenário dessa peça é a atual cidade de Takamatsu no Japão, antiga Yashima, localizada na província de Kagawa.

2.6.3. Peças femininas

Figura 24: Apresentação da peça Yuya, pelo grupo Yoroboshi Za, com Toshi Tanaka no papel de shite. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo grupo Yoroboshi Za.

Onna-mono é o nome dado às peças nas quais o *shite* é uma personagem feminina: seja uma mulher do mundo real, tomada por um sentimento de dor ou de amor, como a dama da corte Yuya, da peça homônima, de Zeami; um ser celestial feminino, como a *tennin* (ou *tennyo*)[83], o anjo da lua da peça Hagoromo, de Zeami; o espírito de uma planta de aspecto feminino, como uma árvore florida, que é o caso da personagem Izumi-shikibu, que representa uma ameixeira na peça Toboku, de Zeami; ou, ainda, o espírito de um animal de essência feminina, como a borboleta da peça Kochō, de Kanze Kojirō Nobumitsu.

Eico Suzuki diz que esse estilo de peça feminina é também conhecido como *kazura-mono* ou *katsura-mono*, que significa "peça de cabeleira"; ou como *sanbanme-mono*, que são as "peças de terceiro grupo". Ela afirma que as danças realizadas pelo *shite* de peças femininas são elegantemente estilizadas; segundo a autora, existem quarenta e duas peças femininas de teatro Nô, que constitui o estilo mais apreciado pelo público japonês (SUZUKI, 1977, p. 61).

[83] Uma espécie de fada, uma dama celeste (SIEFFERT, 1979, p. 21, tradução nossa).

Zeami aconselha aos dramaturgos que os fantasmas das peças femininas de teatro Nô tenham origem nas páginas dos clássicos *Narrativas de Genji* ou *Contos de Ise* (SIEFFERT, 1979, p. 21). Ele também recomenda que essas peças de cabeleira embelezem as suas protagonistas e "propõe as damas da corte como modelos da mais alta qualidade" (GIROUX, 1991, p. 79).

René Sieffert diz que *Yuya* é uma das peças mais apresentadas de todo o repertório do teatro Nô, destacando-se por ser "uma peça na qual o *yûgen* atinge o seu clímax" (SIEFFERT, 1979, p. 339). A autora Sakae M. Giroux lembra-nos de que, além de ser um conceito abstrato da cultura tradicional japonesa, *yûgen* é também um estilo de interpretação escolhido por Zeami e seu pai, Kan'Ami, devido à grande apreciação do público por peças desse estilo:

> Esta palavra [*yugen*] exprime diferentes nuanças mas, pode-se dizer, grosso modo, que o sentido a ela atribuído por Zeami, é o de graça, de fineza. Explicando de uma forma mais analítica, ao sentido original de "profundo", juntou-se o de "beleza charmosa", como a de uma jovem dama de classe. Por isso, o tipo apropriado para exprimir esse yûgen é a dama da corte da época Heian (GIROUX, 1991, p. 116).

Yuya é a própria dama da corte do período Heian, encenada com as máscaras femininas *Zô* ou *Onna*. Eico Suzuki afirma que *Zô* é uma máscara principalmente usada para representar "deusas e donzelas celestes" (SUZUKI, 1977, p. 75), enquanto *Onna* é utilizada para personagens femininas em geral, sejam elas do mundo real ou sobrenatural. É interessante lembrar que, antigamente, apenas os homens praticavam teatro Nô. Para representar personagens femininas, havia artistas especialistas no gênero, chamados de "*onnagata*" (CAMPOS, 2005, p. 25).

Giroux também cita o modo de Zeami olhar as mulheres com certa fragilidade diante do amor: um sentimento que pode se tornar destruidor se levado ao extremo, mas que, mesmo assim, pode se tornar sereno através da vocação religiosa ou da resignação, como também é o caso de Yuya, que apesar de muito triste pela morte iminente de sua mãe, mantém-se firme como acompanhante do general.

Na ordem de um encontro tradicional de teatro Nô, as peças de cabeleira representam a fase média do *ha* (desenvolvimento), ou seja, o centro do espetáculo, ou o *ha* do *ha*. É nesse ponto que Zeami coloca em cena a complexidade dos sentimentos humanos e assim consegue cativar o público. Existe uma expressão nipônica que

demonstra a popularidade das peças *Yuya* e *Matsukaze*[84] no Japão: "Yuya e Matsukaze têm gosto de arroz" (SUZUKI, 1977, p. 112). Em outras palavras, essas duas peças caem nas graças do público tal como o *gohan* (arroz), comida que é a base da alimentação japonesa, consumida todos os dias pelos cidadãos. Logo, Yuya e Matsukaze são peças que o público aprecia bastante e não se cansa de assistir, assim como nunca se enjoa de comer arroz nas refeições.

Uma peça feminina de teatro Nô que ganhou destaque no Brasil foi *Hagoromo*, de Motokiyo Zeami, traduzida para o português como "O Manto de Plumas" por Haroldo de Campos. Essa peça foi encenada pela primeira vez na América Latina em 15 de outubro de 1964, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), com Eico Suzuki no papel do anjo da lua (*shite*), e seu pai, Takeshi Suzuki, no papel de Hakuryō (*waki)*, além de ser também o responsável pela direção do espetáculo (SUZUKI, 1993, p. 102).

Em 1994, *Hagoromo* foi encenada no Brasil com a direção de Alice K., no Teatro Sesc Anchieta, em São Paulo, com Alceu Estevam na função de *waki* e Alice K. na função de *shite*. Essa peça também foi apresentada pela Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) no Teatro Tucarena, em São Paulo, no ano de 2014, e no Centro Cultural Casarão, em Campinas, no ano de 2016. Ambas tiveram Yasuyoshi Takeshita no papel de *waki*, Ângela Nagai no papel de *shite* e direção artística de Jun Ogasawara[85].

[84] Matsukaze é baseada em uma antiga peça do *dengaku*, chamada *Shiokumi*, que foi revisada por Kan'Ami e levou o título de *Matsukaze Murasame*. Depois, ela ainda foi revista por Zeami, que definiu o nome atual de Matsukaze (cf. Noh Plays DataBase, the-noh.com). *Matsukaze* significa "Vento Através dos Pinheiros" e Murasame, "Chuva Ligeira" (SUZUKI, 1977, p.114).

[85] Hagoromo também foi recriada para a dança butô pela bailarina Emilie Sugai, em parceria com o diretor e ator Fabio Mazzoni. Eles apresentaram o espetáculo *Hagoromo – O Manto de Plumas*, no Centro Cultural São Paulo, na capital paulistana, em 2008.

Figura 25: Ângela Mayumi Nagai como shite da peça Hagoromo, no V Encontro de Nôgaku – Imin Nô, Outono 2014, Teatro Tucarena, São Paulo, SP. Foto de Mathilde Amino, acervo da ABN.

2.6.4. Peças diversas

Figura 26: obra intitulada “Aoi no eu - Noh Ga Taikan” (1926), do artista Matsuno Sofu. Arquivo do site ukiyo-e.org

As peças diversas (*zatsu-mono*) também são chamadas de “peças de loucura” (SUZUKI, 1977, p. 65), “peças de demência” ou “peças de quarto grupo”. Aqui, Zeami aprofunda ainda mais os sentimentos humanos que, independentemente de classe social, atingem a todos os corações e, em excesso, podem ser perigosos, fazendo as pessoas “perderem a razão” (GIROUX, 1991, p. 82). Na ordem, as peças diversas marcam o ápice do *ha* (desenvolvimento) do espetáculo, ou seja, são o *kyū* do *ha*.

Segundo Giroux, Zeami afirma que há dois tipos de demência: “a que se deve à posse de um corpo por um espírito estranho e a que é provocada por uma profunda tristeza”, sendo a segunda o tipo que ele considera mais importante, geralmente causado pela perda de um ente querido, uma separação ou o desaparecimento de uma criança (Idem).

Em uma visão ocidental, podemos pensar nas peças de “demência” como dramaturgias nas quais o *pathos*[86] se apresenta, trazendo as suas conotações de paixão, excesso, catástrofe, sofrimento, passagem, morte ou padecimento. É o caso da peça Aoi no ue, inspirada em um capítulo das Narrativas de Genji, na qual o *shite* é o espírito da

[86] Do grego *pathos*, de onde se originam os termos “paixão” e “patologia”.

senhora Rokujô, ex-amante do marido da Dama Aoi, o príncipe Hikaru Genji. Tomada pelo ódio e pelo ciúme, seu espírito aterroriza as noites de sono de Aoi, que não chega a aparecer na peça, sendo representada apenas por um quimono em cena (SUZUKI, 1977, p. 125).

Giroux afirma que, em Aoi no ue, "Zeami mostra que o ser humano, independentemente de sua classe social, pode se tornar implacável e terrível quando se encontra sob o domínio de sentimentos exacerbados" (GIROUX, 1991, p. 82). Essa peça foi adaptada para o Nô moderno por Yukio Mishima como A Dama Aoi (The Lady Aoi), publicada no livro *Five Modern Nō Plays* (Cinco Peças Modernas de Nô).

Segundo Eico Suzuki, a maioria das peças diversas possui um único ato, salvo algumas exceções, e podem ser divididas em cinco subcategorias (SUZUKI, 1977, p. 62):

a) Peças de loucura (*kyoran-mono* ou *kurui mono*)[87]: ao todo, são vinte e cinco peças, que contêm temas relacionados à loucura, a maioria protagonizada por personagens femininas. No entanto, seis delas apresentam *otoko-monogúrui* (homens loucos), dentre as quais destaca-se a peça *Yoroboshi*. Ela conta a história de um jovem que perde a visão e passa a viver como um mendigo errante no templo budista Tennôji, em Osaka, mas é abençoado com "olhos espirituais" que enxergam paisagens muito mais lindas que aquelas vistas a olho nu. Yoroboshi é uma "alma boa, com fé a toda prova" (SUZUKI, 1977, p. 123), por isso inspirou o nome do grupo Yoroboshi Za.

b) Peças de diversão (*yukio-mono)*: segundo Eico Suzuki, totalizam dezenove peças, que apresentam temas de leve desequilíbrio e/ou diversão (Idem, p. 62). São muito distintas entre si e transitam entre histórias antigas do Japão, da China e da Índia. Entre elas, podemos destacar *Tenko*, de Zeami, que conta a história de um menino que tocava um tambor celestial na Dinastia Han, da China (206 a.C. - 220 d.C.).

[87] René Sieffert chama as peças de loucura de peças "delirantes", tradução nossa para a palavra francesa "délirants" (SIEFFERT, 1979, p. 23).

c) Peças de vingança (*shunen-mono*): são quatorze as peças de vingança (Ibidem, p. 63) que apresentam sentimentos de apego ou de ciúme por amor, como *Aoi no ue*, já citada anteriormente.[88]

d) Peças de sentimento (*ninjo-mono*): oito[89] peças em que os protagonistas são seres vivos, não espíritos, segundo Eico Suzuki (SUZUKI, 1977, p. 63). Podem ser personagens históricos, como na peça *Hatínoki* (Árvores do Vaso), de Zeami, que se baseia nas histórias lendárias das viagens de Hōjō Tokiyori (1227-1263), o quinto xogun da Era Kamakura do Japão (Idem, p. 129).

e) Peças atuais (*guenzai-mono*): Eico Suzuki afirma que há vinte e duas peças com temas atuais para a época, nas quais os protagonistas também são pessoas vivas. Nessa categoria, o *shite* aparece sem máscara. (Ibidem, p. 63). Destaca-se a peça *Kossode-Sôga*, de autor desconhecido, baseada na obra Soga Monogatari (O Conto dos Irmãos Soga). A autora diz que essa peça é famosa porque os dois irmãos dançam juntos o bailado masculino *Otokomai* (SUZUKI, 1997, p. 64).

[88] René Sieffert chama as peças de vingança de peças de "spectres", mas em Aoi no ue o espírito da senhora Rokujô se manifesta com ela ainda em vida (SIEFFERT, 1979, p. 23).
[89] Na obra de René Sieffert, as peças de sentimentos humanos totalizam nove, sendo uma a mais do que na divisão de Eico Suzuki.

2.6.5. Peças fantásticas

Figura 27: Apresentação de trecho da peça Shōjō no VI Encontro de Nôgaku – Imin Nô, Primavera 2014. Centro Cultural Mestre Assis, Embu das Artes, SP. Foto de Rodolfo Gomes, acervo da ABN.

As peças fantásticas são também conhecidas como *oni-mono*, expressão que pode ser traduzida como "peças de demônios" ou "dos *daemons"*, devido ao *shite* representar um ser fantástico e sobrenatural, como um gênio, um monstro ou um demônio. Sakae Murakami Giroux afirma que os demônios eram considerados divindades, representando forças sobrenaturais de energia mais terrena, mais próximas do povo. "Esses demônios provocavam medo, é verdade, devido a seu aspecto aterrador, mas com suas forças, expulsavam os maus espíritos e traziam felicidade aos necessitados (GIROUX, 1991, p. 73).

De acordo com Eico Suzuki, essas peças também são chamadas de *kiri-no-mono* ou *kiri nō* (Nô final) ou *gobanme-mono* (peças de quinto grupo). Representam o *kyū*, o final forte e repentino do espetáculo. Geralmente são peças de dois atos, com enredos mais movimentados que as outras. René Sieffert destaca o mimetismo poderoso das peças de quinto grupo, que finalizam uma apresentação clássica de teatro Nô com o som notável do *ōtsuzumi* (SIEFFERT, 1979, p. 22, tradução nossa).

Conforme a descrição de Eico Suzuki, podemos contar cinquenta e três peças fantásticas no total, dentre as quais destacamos Funa-Benkei (Benkei no Barco), escrita

no séc. XV por Kanze Kojirō Nobumitsu (1435-1516), inspirada na história de Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), um importante samurai do clã Genji. No entanto, o nome da peça faz referência ao *waki*, o monge Benkei, sendo Yoshitsune o *kokata* (ator-criança) da história. Essa é uma peça muito apreciada pelo público em geral, por conter uma narrativa de romance e aventura. *Funa-Benkei* foi a primeira peça apresentada pela Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) ao público brasileiro, no teatro Tucarena, em São Paulo, no ano de 2013. Em 2016, ela foi reapresentada no Casarão do Chá, em Mogi das Cruzes. Em ambas as apresentações, no intervalo, foi realizado um *Kyogen* (interlúdio cômico) em língua portuguesa, explicando a história do espetáculo.

Outra peça fantástica bastante apreciada pelo público é *Shōjō*, que conta a história do gênio do *sake*. Segundo Eico Suzuki, a lenda de Shōjō tem origem chinesa e é muito conhecida no Japão (SUZUKI, 1977, p. 140). Ela apresenta um ser fantástico, de rosto e cabeleira vermelha, que abençoa com prosperidade aqueles que são considerados bons filhos. O bailado de *Shōjō* foi apresentado em muitos encontros da ABN (2014-2016) e também em um evento beneficente na periferia de São Paulo, no qual participou o grupo Yoroboshi Za (2018).

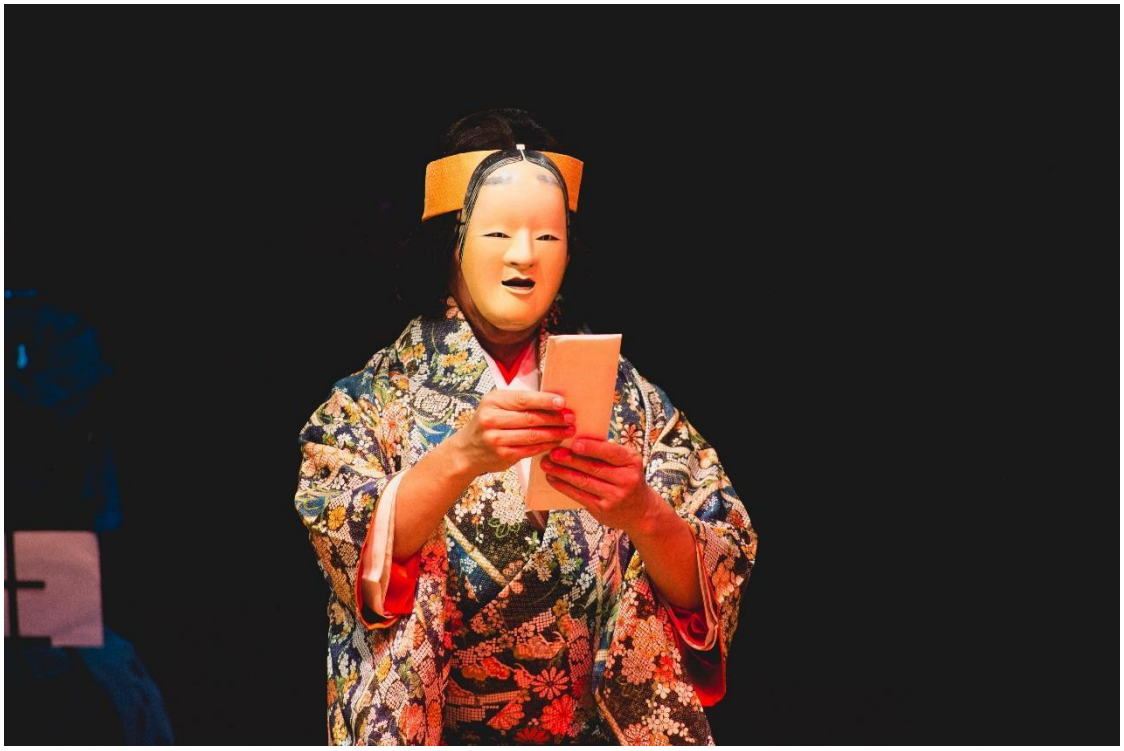


Figura 28: Apresentação da peça Yuya, pelo grupo Yoroboshi Za, com Toshi Tanaka no papel de shite. Teatro Nô – Symposium & Apresentação, Teatro Tucarena, São Paulo, 2018. Foto de Júlia Valéria. Acervo do grupo Yoroboshi Za.

3. Dançar Yuya

3.1. Origem

De autoria de Motokiyo Zeami, *Yuya* é uma peça feminina que se baseia em uma história retirada do "volume dez de Heike Monogatari" (SUZUKI, 1977, p. 110). Também chamada de Contos do Clã Heike, trata-se de uma obra literária que, ao lado de Narrativas de Genji (*Genji Monogatari*), poderíamos chamar de a *Ilíada* e a *Odisseia* japonesas, pois são poemas épicos que narram a vida, os costumes e os mitos da tradição oral japonesa, marcada pelas batalhas entre os clãs Heike (Taira) e Genji (Minamoto). Nas peças de teatro Nô, quando vemos um personagem com o nome que se inicia com "Taira no...", já sabemos que se trata de um personagem histórico da dinastia Taira, do clã Heike. Da mesma forma, quando lemos o nome "Minamoto no...", sabemos que é um membro da dinastia Minamoto, do clã Genji.

Sakae Giroux afirma que Zeami escreveu um tratado de dramaturgia chamado "*Nôsankusho* (O Livro da Composição de Nô)" (GIROUX, 1991, p. 61), no qual ele recomenda aos dramaturgos de teatro Nô que escolham para as composições de suas peças as personagens das obras Ise Monogatari (Contos de Ise), Genji Monogatari (Contos de Genji) e Heike Monogatari (Contos de Heike) (Idem, p. 70). Giroux afirma que mais de duzentas peças de teatro Nô são atribuídas a Zeami, mas apenas cerca de vinte peças têm a sua autoria comprovada por especialistas (Ibidem, p. 62). Portanto, a pesquisadora não atribui a composição da peça *Yuya* a Zeami, embora muitos outros registros afirmem que a dramaturgia seja de sua autoria.

Segundo René Sieffert, o trecho da epopeia que inspirou a composição de *Yuya* é uma breve passagem da trajetória da personagem Taira no Shigehira (SIEFFERT, 1979, p. 339), um guerreiro da dinastia Heike que se tornou conhecido na dramaturgia Nô através da peça Senju, de Komparu Zenchiku, na qual Shigehira é a personagem que desempenha a função de *shitetsure* (acompanhante da protagonista)[90].

Nos Contos de Heike, Shigehira é um prisioneiro de guerra, capturado pelo clã Genji. A caminho da cidade de Kamakura, ele passa uma noite na hospedaria de Ikeda, na província de Tōtōmi, onde seria a atual Shizuoka. Nessa ocasião, o guerreiro é recebido pela dama de companhia Jijû, a filha da hospedeira Yuya. Durante a noite, Jijû lhe recita um poema, traduzido para o inglês por Hellen Craig McCullough da seguinte maneira:

[90] Disponível em Senju, Noh Plays DataBase, the-noh.com.

ta bi no so ra
ha nyū no ko ya no
i bu se sa ni
fu ru sa to i ka ni
ko y shi ka ru ra n

How painful must be
Your longing for the city,
here in the squalor
of an earthen-floored hovel,
lodging under travel skies.
(MCCULLOUGH, 1994, p. 402)[91]

A poesia fala sobre a grande saudade que o guerreiro sente de sua cidade natal, ao pernoitar em um simples casebre de chão de barro, sob um céu de viagem. Shigehira, por sua vez, lhe responde que já não sente saudade da cidade natal, pois não pode mais esperar que a metrópole volte a ser a sua casa[92]. Depois, Shigehira pergunta ao guerreiro Kajiwara Kagetoki, do clã Heike, de quem era a autoria daquela bela poesia, tendo em vista a elegância do verso. Kajiwara então lhe conta a breve história de Jijû, a personagem literária que inspirou a composição da peça *Yuya*, do teatro Nô.

Na obra de origem, Jijû é descrita como uma jovem cortesã que despertou o amor do general Taira no Munemori, ex-governador daquela província, e foi convocada por ele a viver na cidade de Quioto, tornando-se a sua dama de companhia favorita. Por ter deixado a sua mãe enferma na província de Tōtōmi, Jijû pedia constantemente permissão ao general para ir visitá-la, mas era sempre recusada. Até que um dia a jovem compôs uma poesia *tanka* (poema curto) e entregou a Munemori:

I ka ni se n
Mi ya ko no ha ru mo
O shi ke re do
Na re shi A zu ma no

[91] Trecho de "Genji & Heike: selections from The Tale of Genji and The Tale of Heike", MCCULLOUGH, Hellen Craig, 1994, Ed. Stanford University.
[92] Tradução nossa, realizada com o auxílio do dicionário online Jisho.

Ha na ya chi ru ra n

What am I to do?
Springtime in the capital
is precious to me
yet I fear the scattering
of cherished eastern blossoms.
(MCCULLOUGH, 1994, p. 402)

Graças à beleza e ao sentimento da poesia, o general Taira no Munemori finalmente se comove e concede à cortesã permissão para partir. Esse trecho da epopeia foi suficiente para inspirar a composição da peça de teatro Nô, substituindo o nome original da personagem Jijû pelo nome de sua mãe, Yuya, a dona da hospedaria de Ikeda. René Sieffert ainda acrescenta que Jijû era conhecida como "a poetisa mais ilustre de toda Rota do Mar", região do Leste do Japão também denominada como "Tōkaidō" (SIEFFERT, 1979, p. 339).

Segundo Eico Suzuki, *tanka* (poema curto) é um dos três tipos de poesia *waka* (poema clássico japonês), que surge no período Nara (645-794). A autora diz que *tanka* é uma "síntese poética" que apresenta "cinco versos sem rima de 5 -7- 5 - 7 -7 sílabas, perfazendo trinta e uma" (SUZUKI, 1977, p. 12). Nos dois poemas descritos acima, compostos por Jijû, a métrica é perfeita, sendo o último inserido na dramaturgia de *Yuya*. Abaixo, seguem outras traduções deste poema emblemático da peça *Yuya* em francês, por René Sieffert; em espanhol, por Kazuya Sakai; e também em língua portuguesa, por Eico Suzuki:

Ah que puis-je faire
de la Ville le printemps
j'ai peine à quitter
cependant qu'en Azuma
les fleurs qui sait vont tomber
(SIEFFERT, 1957, p. 353)

¡Ah! ¡Qué hacer;
Aunque resistiendo dejar atrás
La primavera de la Capital
Las flores del País del Este que me son familiares
Caerán disseminadas!

(SAKAI, 1966, p. 66)

Não há solução
Da metrópole, a primavera
Embora preciosa
Do inesquecível oriente
As flores se despetalam
(SUZUKI, 1977, p. 112)

Esse poema curto retirado dos Contos de Heike apresenta uma síntese poética sobre a impermanência, ao comparar a efemeridade das flores com a efemeridade da vida. Eis o conflito da personagem, que é mote para a peça *Yuya*: de um lado, a preciosa primavera de Quioto, que muito lhe apraz, portanto é uma pena deixar; enquanto em sua amada província do Leste, as flores estão prestes a despetalar. No trecho, *Azuma* (Leste) faz referência à província de Tōtōmi, sua terra natal, enquanto o cair das flores faz alusão à morte que se anuncia, visto que a vida de sua mãe está prestes a sucumbir.

3.2. Enredo

Figura 29: Imagem do pôr-do-sol no templo Kiomizu-dera, em Quioto, na estação da Primavera. Acervo AllPosters.com.

As peças de teatro Nô sempre têm uma estação do ano e uma lua características. René Sieffert indica que *Yuya* é uma peça de Primavera e de terceira lua (SIEFFERT, 1979, p. 340), que imaginamos ser a Lua cheia. Eico Suzuki afirma que a história da peça *Yuya* se passa "na primavera da última terça parte da era Heian em Quioto, no apogeu do clã Heike" (SUZUKI, 1977, p.110), sendo essa a segunda metade do séc. XII. Na época, o nome da capital japonesa era Heian-Kyô. Por ser o auge da primavera, a paisagem da cidade está repleta de árvores floridas, especialmente de flores de *sakura* (árvores de cerejeiras).

Como vimos anteriormente, *Yuya* é uma peça feminina (*onna-mono*), também chamada de peça de cabeleira (*katsura-mono*), que deve ser "representada em terceiro lugar num espetáculo" (SUZUKI, 1995, p. 29), momento em que são abordados os sentimentos humanos. A dramaturgia conta a história de uma jovem cortesã chamada Yuya (*shite*), dama de companhia de Taira no Munemori (*waki*), o comandante do exército Heike. Segundo a fala do *waki*, a protagonista tem lhe pedido com frequência a permissão para visitar a sua velha mãe doente no interior, mas Munemori a mantém retida na capital, pois deseja desfrutar da sua companhia na festa das flores de cerejeiras (Idem).

Yuya recebe a visita de Assagao (*shitetsure*), uma mensageira de sua família, que lhe entrega uma triste e saudosa carta de sua mãe, insistindo para que a filha peça mais uma vez a licença para se ausentar por uns dias, com o intuito de encontrá-la pela última vez em vida. Yuya lê a carta para Munemori, mas mesmo assim ele não permite a sua partida e a convoca para um passeio de carruagem até o templo Kiyomizu-dera, a fim de contemplar as flores "para consolar" o seu espírito (SUZUKI, 1995, p. 37).

A caminho do templo Kiyomizu-dera, Yuya implora misericórdia à deusa Kannon, *bodhisattva* da grande compaixão. Durante o trajeto, a contemplação da bela paisagem da cidade de Quioto se contrasta com a sombra que cresce no coração de Yuya, que se entristece cada vez mais. Ao chegarem no destino, ela adentra o templo Kiyomizu para orar pela saúde de sua mãe. Do lado de fora, Munemori pede para chamá-la, pois as festividades do *hanami* (contemplação das flores) estão prestes a começar. Yuya finge alegria ao chegar ao jardim e propõe a todos a composição de poesias sob as árvores floridas. Ela realiza a canção-tema (*kuse*) da peça como uma oração, pedindo compaixão aos deuses e cantando a inconstância de todas as coisas (Idem, p. 42).

Depois, Yuya serve vinho a Munemori e os demais convidados, então o general solicita que ela faça uma dança para lhes agradar. Yuya executa o *chunomai* (bailado médio) contra a sua própria vontade, escondendo a tristeza de seu coração. De repente, uma leve garoa provoca uma inesperada chuva de pétalas de flores de cerejeiras, que inspira Yuya a compor o famoso poema *tanka* sobre a efemeridade da vida (Ibidem, p. 44), aquele que vimos anteriormente nos Contos de Heike.

Segundo René Sieffert, podemos supor que é a deusa Kannon que abençoa Yuya no momento da composição, devido à inspiração poética "ser um milagre costumeiro" dessa divindade (SIEFFERT, 1979, p. 339). Yuya escreve o poema sobre a *Tánjaku*, um tipo de papel-cartão especial para poemas japoneses, e entrega-o a Taira no Munemori. Finalmente, o general é tocado pelo sentimento e pela beleza da poesia, então concede a Yuya a permissão para partir. Com alegria, Yuya agradece à deusa Kannon e realiza a canção finalíssima (*kiri*), dançando a sua partida para o Oriente.

3.3. Entrelinhas

No caso específico da peça Yuya, o *waki* ganha força não apenas por ser uma personagem real e histórica, mas também devido à sua ação interferir diretamente na ação de Yuya, que representa a função de *shite*. Por exemplo, ao passo que o general não concede permissão para Yuya partir, ela se mantém retida na capital e segue a realizar os seus pedidos.

Pela própria característica hierárquica da corte imperial, Munemori exerce sobre Yuya uma relação de poder. Pesquisadores da literatura clássica japonesa apontam que uma das razões pela qual as damas da corte despertam "compaixão" ao leitor é a possibilidade de terem sido "'forçadas sexualmente' em maior ou menor grau, mas anacronismos são impossíveis" (SHONAGON, 2013, p. 10). Pelos diálogos da peça Yuya, nada podemos afirmar sobre isso, mas podemos levantar a questão sobre a relação que se estabelece entre *waki* e *shite* dessa peça específica. Segundo Campos:

> Zeami considera o tipo "mulher" aquele do qual "deve ser banida toda a violência" já que na dança que lhe corresponde é que, por excelência, "manifesta-se a substância maravilhosa do charme sutil" (CAMPOS, 2005, p. 14).

Apesar da recomendação de Zeami, que almeja que a mulher desperte o conceito estético de "sublimidade" (SHONAGON, 2013, p. 14) chamado *yugen*, há uma camada mais profunda na personagem Yuya, devido à tristeza que pesa em seu coração: "aparentemente alegre, traz a melancolia interior donde a dificuldade para representá-la" (SUZUKI, 1977, p. 111). Mesmo com o enorme desconforto pela situação em que se encontra, podemos notar a resiliência da personagem Yuya que acompanha o seu amo até o templo Kiyomizu-dera, serve-lhe vinho e até dança para lhe entreter.

Ao leitor de primeira viagem, parece que Munemori custa muito a se sensibilizar com a questão crucial de Yuya, que é a vida de sua mãe. Segundo Eico Suzuki, "a mãe representa papel importantíssimo na vida do nipônico, homem ou mulher" (SUZUKI, 1995, p. 31). Logo, a negativa de Munemori tem um peso ainda maior. Além disso, lembremos que a palavra "não" é vista como uma "palavra-tabu" no Japão, sendo a negativa explícita "uma forma de descortesia" (OE, 2011, p. 8).

Ainda que não tenhamos encontrado a palavra explícita *iie*, que significa "não", no texto original japonês da peça Yuya, mas sim o sufixo *masen*, utilizado para expressar a negativa de um verbo, são surpreendentes as traduções da negativa de Munemori no diálogo que segue a Fase da Carta (*Fumi-no-Dan*), na qual a protagonista lê em voz alta

a carta de sua mãe (SUZUKI, 1995, p. 36). Seguem algumas versões do trecho em língua latina.

Português:

> Munemori (declama)
> Da doença da velha mãe eu tenho pena, / embora assim seja, / desta primavera, somente, / juntos, festa das flores, / de nenhum modo / pode-se deixar de apreciar.
>
> Iuia [sic]
> Vossas palavras eu / contrariar, / apesar de não desejar, / (canto grave) flores, em qualquer primavera / não precisando ser / neste momento. / Aqui, o tão precioso / fio da existência, / tão longa separação / não vai se tornar. / (Canto *guê-no-nî*) Só a licença de partir / vos suplico me conceder.
>
> Munêm. [sic] (declama)
> Não, não, dessa maneira, vós / tendes fraco o espírito, / de forma nenhuma, eu / não concordarei. / Vosso espírito, na verdade, / para consolar, / no carro de ir ver as flores, / embarcando juntos, / (canto agudo, forte, um pouco rápido) espíritos, um ao outro, / vamos consolar,
> (SUZUKI, 1995, p. 37)

***

Espanhol:

> Munemori
> Me apena la enfermedad de vuestra anciana madre, pero os había elegido mi compañera para disfrutar de esta estación de las flores; ¿cómo podríais abandonarme?
>
> Yuya
> Perdonad que ose oponerne a vuestras palavras, mas las flores vuelven cada primavera; en cambio aqui se trata de una efímera existencia y lo

que podría ser uma separación eterna. Vos suplico me concedáis el favor que os pido.

Munemori
No, no. No podría permitir que os abandonárais a tales flaquezas del corazón. (Explicando su própria acción.) Com ella en la misma carroza, iniciaré de imediato el paseo para contemplar las flores y recrear nuestros espíritus.

(SAKAI, 1966, p. 56)

***

Francês:

Waki:
La maladie de votre vieille mère est preocupante certes, mais vous, ma compagne pour voir les fleurs de ce printemps, comment pourriez-vous m'abandonner?

Shité:
A vos paroles je tremble de répliquer
mais les fleurs sont de chaque printemps
et non de cette année seulement
Pour moi il s'agit d'une précaire vie
à la veille qui sait d'une éternelle séparation
Mon congé donc veuillez m'accorder

Waki:
Mais non, mais non, à pareille faiblesse je ne permettrai que vous succombiez! Pour divertir à tout prix votre coeur, dans un même char à voir les fleurs, ensemble nous divertirons nos coeurs

(SIEFFERT, 1979, p. 345)

Principalmente diante das traduções para os idiomas espanhol e francês, a recusa de Munemori soa bastante agressiva para um conhecedor da cultura japonesa. No entanto, é difícil acreditar que um general da corte imperial do Japão do período Heian possa ter

dito a frase ‘como você poderia me abandonar?’ para a sua cortesã. Além do mais, Haroldo de Campos relembra: “O diálogo do Nô é em *sorobun*, linguagem semi-obsoleta, formal e quasi-poética, usada sobretudo em cartas e documentos que requeriam uma elegância verbal especial” (BOWERS apud CAMPOS, 2005, p. 15). E afirma que a linguagem da corte utilizada nos diálogos (*mondō*) de teatro Nô é anterior a pelo menos um século do tempo de Zeami, “isento de qualquer vulgaridade” (CAMPOS, 2005, p. 14).

A princípio, não sabemos se o motivo pelo qual o *waki* não permite a partida do *shite* é um simples capricho ou se Munemori é realmente apaixonado pela protagonista e, por isso, faz tanta questão de desfrutar da sua companhia na contemplação das flores de cerejeiras. Descobrimos que Yuya é objeto do seu desejo, pois é a “sua favorita” (SUZUKI, 1995, p. 31), e que também “foi amada por Munemori”, segundo a narrativa dos Contos de Heike (SIEFFERT, 1957, p. 339). Logo, podemos concluir que a relação entre o *waki* e o *shite* da peça Yuya tangencia não apenas o exercício do poder, mas também os mistérios do sentimento amoroso.

Quando estudamos a cultura japonesa, as camadas de sutileza e silêncios são muito profundas. Ao perguntarmos a Jun Ogasawara sobre a negativa de Munemori, compreendemos que o diálogo permanece no não-dito. Quando o diretor narra o esplendor das árvores floridas na primavera, conseguimos sentir a relevância da contemplação das flores do *Hanami* para o homem japonês. Além disso, sabemos que antigamente a primavera marcava a celebração do ano novo no Japão. Antes da Restauração Meiji, quando o Japão sofreu um processo de ocidentalização devastador para a sua cultura tradicional, que teve início em 1868, o país seguia o calendário lunar e orientava-se de acordo com o tempo dos fenômenos da natureza.

> O antigo calendário marcava o primeiro dia de Ano Novo no primeiro dia da Primavera, simbolizada pelo desabrochar das flores de ameixeiras e o canto da toutinegra do mato; o segundo mês com as flores de cerejeiras; o terceiro mês com os pessegueiros. O tempo era mantido de acordo com os ciclos de atividades da vida da natureza, que basicamente não atuam em intervalos de tempo regulares, como os planetas e as estrelas (NOGUCHI, 2004, p. 12).

Ainda que o tempo da natureza seja ímpar, vale lembrar que a virada do ano astrológico se dá justamente no Equinócio de Primavera do Hemisfério Norte. Logo, para os que seguem o calendário lunar, 20 ou 21 de Março é a data aproximada de transição desse tempo mítico, em concomitância ao feriado nacional do Equinócio de Primavera do

Japão, chamado *Shunbun no Hi* 春分の日 (JAPÃO EM FOCO)[93]. Ainda que o país tenha mudado o seu calendário tradicional no séc. XIX, a fim de se alinhar ao calendário gregoriano adotado pelo Ocidente, até os dias de hoje o Japão encerra as suas atividades fiscais e para por sete dias consecutivos na entrada da Primavera. Além de ser um tempo de renovação, esse feriado anuncia que o fenômeno da floração das árvores de cerejeiras se aproxima. Assim, sem uma data definida, aguarda-se o *Hanami*, festival de contemplação das flores de cerejeiras, que é o tempo da peça *Yuya*.

Jun Ogasawara revela que não apenas a mãe de Yuya está sensível à iminência da morte nesse período de transição da primavera: pelo contexto das guerras *Genpei* 源平, cujo nome é a união dos dois clãs inimigos – Genji e Heike – , Taira no Munemori sente que talvez também seja a última vez que ele possa fazer o *Hanami* na cidade de Quioto, ao lado de sua amada Yuya. Se considerarmos que a queda dos Heike se aproxima, temos um conflito objetivo no coração da protagonista, que revela a força do poema *tanka* original, ao qual propomos uma nova tradução, respeitando a métrica 5 – 7 – 5 – 7 – 7:

I ka ni se n
Ah! O que fa zer?

Mi ya ko no ha ru mo
Pri ma ve ra da qui, mas

o shi ke re do
o in for tú nio

na re shi a zu ma no
Lá, em meu Sul, a ma do

ha na ya chi ru ra n
Flo res a des pe ta lar

[93] Informação disponível em www.japaoemfoco.com.

3.4. Estrutura

Como já dito anteriormente, Yuya é uma peça de *genzai nô*, portanto de um único ato, sem intervalo para a troca de roupa do *shite*, pois este não é uma divindade e sim uma pessoa do mundo real. Segundo Eico Suzuki, a peça se ambienta em três lugares: primeiro, na residência do general Taira no Munemori; depois, a caminho do templo Kiyomizu-dera, para o qual as personagens se deslocam por meio de uma carruagem; e, por fim, no próprio templo e arredores (SUZUKI, 1977, p. 110).

Seguindo a lei natural do *jo-ha-kyū*, podemos dividir a estrutura da peça em três partes: *jo* para o prelúdio ou abertura; *ha* para o desenvolvimento ou movimento de aceleração e *kyū* para o final, o clímax do espetáculo.

Jo

O *jo* (prelúdio) da peça Yuya começa com a primeira emissão da flauta (*issei*) e o toque lento e grave (*tanchi*) dos dois tambores, que acompanha a entrada das personagens até que elas cheguem aos seus lugares. Entram em cena o *waki* (Taira no Munemori) e o *wakitsure*, representado por um oficial que carrega uma espada. Ao chegar no *waki-za* (lugar do waki), no canto direito da frente do palco, Munemori faz a *nanori* (identificação), apresentando-se ao público:

> Este é o Taira-no- / Munêmori eu sou. / Acontece, do país de Tôtômi, da casa do Senhor de Ikedá, sua filha, / Iuia, assim ela se denomina. / Longo tempo, na capital, / eu a conservei durante longo tempo, / sua velha mãe encontrando-se doente, ela, insistentemente, / me pede para visitá-la, / somente para esta primavera, / fazer-me companhia na / festa das cerejeiras a retive. (SUZUKI, 1995, p. 32)

Jun Ogasawara diz que a primeira fase da peça de teatro Nô, o *jo* (abertura), "é a parte essencial do *waki*" (informação verbal)[94]. No entanto, na peça Yuya há também o *shitetsure* (acompanhante do protagonista), que é a personagem Assagao[95], mensageira da província de Tōtōmi. Ela parte em viagem para a capital com a intenção de trazer Yuya para ver a sua mãe. O canto de viagem realizado em uma caminhada é chamado de

[94] Anotação realizada em ensaio da peça Yuya com o grupo Yoroboshi Za, em Agosto de 2018.

[95] Na apresentação abreviada da peça Yuya, que o grupo Yoroboshi Za realizou em setembro de 2018, no teatro Tucarena, em São Paulo, suprimimos a personagem Assagao (*shitetsure*) e narramos a primeira parte da história a partir das personagens *waki*, interpretado por Jun Ogasawara, e wakitsure, interpretado por Gum Tanaka.

Michiyuki, geralmente realizado pelo *waki*, mas no caso da peça Yuya quem o faz é o *shitetsure:*

> Nesta ocasião, / de túnica de viagem, / os dias passando; / (U.) de túnica de viagem, / os dias passando, / quantos crepúsculos são / em hospedarias, / os sonhos são numerosos, / travesseiro de viagem; (U.) as manhãs, anoiteceres / até que enfim, / à metrópole, depressa / acabei chegando, / à metrópole, depressa, / acabei chegando. (SUZUKI, 1995, p. 33)

Ha

Jun Ogasawara chama a atenção para o *shite* como o tema principal da segunda fase da peça, o *ha* (desenvolvimento). Durante os ensaios para a montagem da peça Yuya, o diretor dividiu três momentos mais importantes do *ha:* 1) *shite*, 2) *mondō*, 3) *kuse*[96]. Eico Suzuki, por sua vez, divide as três partes do *ha* em 1) anterior, 2) média, 3) posterior (SUZUKI, 1977, p. 67). Independentemente do termo usado, é importante percebermos que dentro dessa fase do *ha* existe o seu próprio *jo-ha-kyū.* A seguir, um esquema a partir da pedagogia de Jun Ogasawara, mesclada à teoria de Eico Suzuki.

(1) *Shite* (protagonista): a figura principal da peça é apresentada nessa fase anterior (*jo*) do *ha*. Yuya entra pelo *hashigakari* (passarela), para no terceiro pinheiro e canta o "sentimento da personagem", chamado de *Sashí* (SUZUKI, 1977, p. 67), que revela a preocupação com o estado de saúde de sua mãe. Ela encontra Assagao, que lhe entrega uma carta da anciã, suplicando para vê-la pela última vez. Acontece a Fase da Carta (*Fumi-no-Dan*), que é a leitura da carta em um "monólogo da protagonista" (SUZUKI, 1995, p. 36).

(2) *Mondō* (pergunta e resposta): diálogo entre o *shite* e o *waki*, que traz mais dinamismo à peça devido às perguntas e respostas, gera uma aceleração na fase média (*ha*) do *ha*. É nesse momento que acontece a súplica de Yuya seguida da recusa de Munemori, que ordena que eles façam um passeio de carruagem para verem as flores de cerejeiras no templo Kiyomizu. Em seguida, acontece o *Rongi* (diálogo entre o coro e o *shite*), que canta a paisagem como metáfora do seu sentimento.

[96] Informação coletada em ensaio da peça Yuya, com o grupo Yoroboshi Za, em Agosto de 2018.

(3) *Kuse* (canção-tema): apresenta a essência do espetáculo na fase posterior (*kyū*) do *ha*. É cantada principalmente pelo coro, com um solo do *shite* chamado de *Ageha*. O *kuse* da peça Yuya fala sobre a efemeridade da vida e é como uma oração à Kannon, a deusa da "Grande Misericórdia" (SUZUKI, 1995, p. 43).

Kyū

O *kyū* (final) é o ápice do espetáculo de teatro Nô. Em Yuya, ele começa com o *chunomai* (bailado médio) realizado pelo *shite*, ao som instrumental da flauta, acompanhada pelo forte soar dos tambores *ōtsuzumi* e *kotsuzumi*. Essa é a música que Yuya dança para entreter Munemori e seus convidados. Depois disso, acontece uma fina chuva de pétalas de flores de cerejeiras, que Yuya compara a "lágrimas que correm" (SUZUKI, 1995, p. 44). Em seguida, é a Fase da *Tánjaku* (Idem), quando a protagonista compõe o famoso poema *tanka* sobre a efemeridade da vida e entrega para o *waki*. Munemori finalmente concede a permissão para Yuya partir, então ela vai embora para o Oriente direto dali. O coro canta o sentimento de alegria de Yuya no *kiri* (canção finalíssima), enquanto ela realiza o seu último bailado. Jun Ogasawara destaca o *kiri* como a essência do *kyū,* pois é o clímax do espetáculo.

3.5. *Monono aware* 物の哀れ

Durante toda a dramaturgia da peça Yuya, beleza e tristeza se entrelaçam em harmonia. Em O Livro do Travesseiro (*Makura no Sōshi*), as pesquisadoras da língua japonesa Geny Wakisaka e Madalena Hashimoto Cordaro discorrem sobre um conceito estético que relaciona beleza e tristeza, chamado *monono aware*. Conforme apresentado na introdução deste trabalho, *monono aware* "traduz a condição efêmera da beleza e da tristeza de todas as coisas que passam" (SHONAGON, 2013, p.10).

Segundo as tradutoras, 物 *mono* significa "coisas", enquanto の *no* é uma preposição de ligação como "de", "da", "dos", "das". 哀れ *Aware*, por sua vez, é uma palavra mais complexa, da ordem das sensações e dos sentimentos. Segundo o dicionário de língua japonesa, *aware* pode significar "pena; tristeza; pesar; miséria; compaixão; pathos" (JISHO)[97].

Característico da literatura clássica japonesa, o termo *monono aware* foi celebrado e teorizado por Motoori Norinaga (1730-1801), um erudito que se dedicou ao estudo da obra Narrativas de Genji (*Genji Monogatari*), de Murasaki Shikibu. Mais do que um conceito sobre a beleza e a tristeza, trata-se de uma consciência sobre a impermanência de todas as coisas.

Traduzir um conceito estético japonês é tarefa difícil, pois palavras não são suficientes para significarmos uma linguagem simbólica como a japonesa. Portanto, vale pensarmos em imagens poéticas que possam ampliar essa percepção. O símbolo emblemático de *monono aware* é a flor de cerejeira, chamada de *sakura*. Na primavera, ela floresce apenas por alguns dias, e logo esvanece ao vento, apresentando intrínseca relação entre a beleza e o tempo.

> As observações sobre a natureza estética das artes se tornaram clássicas na tradição japonesa, como por exemplo, a de que a beleza profunda se associa ao tempo, pois se tudo fosse como sempre *ad eternum*, não haveria espaço para a sua manifestação; ou a de que a transitoriedade torna a flor mais bela porque sabemos da inexorável queda de suas pétalas; ou ainda de que o inacabado tem mais virtudes do que o acabado, o irregular do que o geométrico, o instável do que o equilibrado (SHÔNAGON, 2013, p.13).

Na peça *Yuya*, podemos ver a cidade de Quioto repleta de árvores de cerejeiras, com as "flores no apogeu" da primavera (SUZUKI, 1995, p.39). No Livro do Travesseiro,

[97] Definição disponível em jisho.org.

as tradutoras resumem *monono aware* como "o inexorável *pathos* das coisas expresso numa linguagem que busca sobremodo a elegância de dicção" (SHONAGON, 2013, p. 30). Para um tradutor ocidental, *monono aware* pode significar simplesmente o "*pathos* das coisas" (Idem, p.15).

Quando referente à expressão e à composição artística, o Dicionário Houaiss associa a palavra *pathos* a sentimentos de "piedade", "tristeza", "melancolia" e "ternura". Para o leitor ou espectador, o termo *pathos* pode despertar "sentimento de dó, compaixão ou empatia criados por essa qualidade do texto, da música, da representação etc.". Para a História da Arte, a palavra de origem grega apresenta qualidades do que é transitório ou "emocional"[98] (HOUAISS).

Levando-se em consideração o tema da peça Yuya, podemos dizer que todos os significados acima fazem sentido. É notável o contraste entre pesar e leveza, tristeza e beleza na dramaturgia da obra. Pouco antes da canção-tema (*kuse*), a protagonista canta: "as borboletas ante flores, dançando, neves como pó" (SUZUKI, 1995, p. 42). Nesse pequeno trecho, contrasta a alegria das borboletas esvoaçantes sobre as flores com a tristeza das cinzas que sobem das montanhas. Segundo René Sieffert, o autor "projeta a sombra da morte sobre o brilhante espetáculo da festa das flores de cerejeiras", ao abordar o pó das fogueiras fúnebres do Monte Toribe, onde está localizado o grande cemitério da cidade (SIEFFERT, 1979, p. 339).

O estudo de Hisamatsu Sen'ichi, apresentado no prefácio de O Livro do Travesseiro, divide os conceitos estéticos da literatura japonesa em três categorias: "humor", "sublimidade" e "elegância". No caso, *aware* faz parte da "linhagem da elegância" do período Heian, trazendo como características fundamentais a "compaixão" e a "tristeza pela inexorável impermanência" (SHONAGON, 2013, p. 14).

Na canção-tema de *Yuya*, que apresenta o tema central da peça, podemos identificar diversos testemunhos de *monono aware*. Abaixo, segue a tradução de Eico Suzuki para a primeira parte do canto, quando o coro expressa o sentimento do *shite*:

> Do Templo Kiyomizu, / as vozes do sino, / às do Templo de Guiôn / se assemelhando, / da vida terrena, a inconstância / é essa voz. / Do deus protetor do templo, / das flores, a cor, / do Shara, duas árvores, / podem ser comparadas. / E do desaparecimento / das coisas, prelúdio, / neste mundo, sendo provas / evidentes; / (U). Hotokê, antigamente, / o mundo

[98] Grande Dicionário Houaiss, disponível em houaiss.uol.com.br. Acesso em mar. de 2019.

> deixou, / o monte envolto nas nuvens / não se vê acima, / da Águia, da montanha, / recordando o nome (SUZUKI, 1995, p. 42).

Quando o coro canta “as vozes do sino”, ele faz referência à *bodhisatva* chamada “Kannon-Bossatsu” ou “Kanzeon”, discípula de Buddha (SUZUKI, 1977, p. 29). A tradução do kanji 観世音 *Kanzeon* é a combinação dos ideogramas 観 contemplar, 世 mundo e 音 sons. Logo, ao contemplar os sons dos sinos, Yuya ora à Kannon, que também é reconhecida popularmente como a deusa da compaixão (JISHO). 仏 Hotokê, por sua vez, é o nome japonês para Buddha (Idem). Ao cantar que o próprio deus “antigamente, o mundo deixou”, podemos ler que até Buddha passou pela experiência da morte, sendo a “inconstância” e “o desaparecimento das coisas” condições inevitáveis “da vida terrena” (SUZUKI, 1995, p. 42). Na parte do bailado, aparecem ainda mais testemunhos de *monono aware*, como as próprias “flores de cerejeira” e a “Grande Misericórdia”, que novamente faz referência à deusa da compaixão (Idem).

3.6. *Kusemai* 曲舞

Originalmente, o *kusemai* 曲舞 (dança sinuosa) era uma arte independente, nascida no período *Kamakura*, que foi incorporada à arte *sarugaku* pelo pai de Zeami, Kan'ami, um grande apreciador das artes populares japonesas.

> 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" (CAPUTO, 2016, p. 14).

Podemos supor que essa "visão de doer" das dançarinas *shirabyōshi* se dê pelo fato de que elas vestiam roupas masculinas e "giravam com os olhos para o alto" (Idem). É interessante como mais uma vez o teatro Nô traz referências que nos remetem à dança butô: podemos localizar imagens de alguns grupos cujas dançarinas direcionavam os olhos para o alto, o que alguns chamam de "terceiro olho", algo que também pode nos remeter a uma visão de doer.

A proximidade com o bailado do teatro Nô está no manuseio do leque e na dança acompanhada do som de tambores. No princípio, a assimilação do *kusemai* não foi bem recebida pelos olhares mais conservadores da corte imperial, mas depois foi incorporado completamente:

> 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 (CAPUTO, 2016, p. 15).

Ao lermos a palavra "banquete", compreendemos por que Jun Ogasawara teve a ideia de chamar a primeira apresentação do grupo Yoroboshi Za de "*symposium*", fazendo referência ao momento dos banquetes da Grécia antiga em que as pessoas conversavam e bebiam juntas, enquanto apreciavam apresentações de música, dança e poesia. Foi esse o espírito que Jun Ogasawara nos recomendou a levar para a cena, mesmo que não houvesse comida nem bebida: que tornássemos o encontro leve, como uma conversa com o público. Abaixo, segue o trecho do programa do evento Teatro Nô - *Symposium* & Apresentação | *Yuya* - Primavera 2018, escrito por Ângela Mayumi Nagai.

> Nos tempos de Platão, as pessoas se reuniam para compartilhar ideias e ideais, enquanto bebiam vinho. A livre conversação sobre o amor, a beleza e a natureza também era regada por música, dança e poesia. Por

> isso, o termo symposium foi escolhido para definir a primeira apresentação de nosso grupo, Yoroboshi Za, formado há um ano, por pessoas que praticam a arte Zen do teatro Nô (YOROBOSHI ZA).

Como dito anteriormente, o *kuse* é a canção-tema da peça, considerada por Jun Ogasawara como o "coração do Nô", pois concentra o tema essencial do espetáculo. Além disso, ela é uma dança ou canção que também pode ser apresentada à parte, assim como o *kiri*. Tratando-se de Yuya, é o *kuse* a parte mais conhecida da peça, cantada e bailada de maneira ímpar pelos estudantes e praticantes de teatro Nô ao redor do mundo.

A peça foi traduzida para a língua portuguesa por Eico Suzuki (1995), no entanto a sua tradução é difícil de encaixar na melodia da música e, consequentemente, no tempo do bailado. Portanto, realizamos uma nova proposta de tradução original da canção-tema de Yuya, inspirada em versões de cinco idiomas distintos, com o objetivo de suprir tal descompasso entre melodia e texto.

Yuya foi traduzida para o francês por René Sieffert, em *Nô e Kyôgen – Printemps Été* (1979), e publicada em espanhol por Kazuya Sakai, na revista Estudios de Ásia y África, do El Colegio de México (1966). Além disso, há duas publicações da peça em inglês, uma no livro *Expressions of the invisible: a comparative study of noh and other theatrical traditions*, de Reiko Yamanaka e Michael Watson, membros do instituto de pesquisa de Teatro Nô da Hosei University[99], e outra disponível no site *the-noh.com*. Comparamos todas as versões acima descritas e também estudamos a do original japonês em Kanji, cópia do *utai-bon* (libreto de teatro Nô) de Jun Ogasawara, da Escola Kita, além da partitura musical manuscrita pelo próprio diretor em língua japonesa.

Segue uma pequena parte do nosso processo de pesquisa de tradução.

Shite:

寺は桂の橋柱ン

Tera wa Katsura no hashi bashira n

Das colunas da ponte / do Templo dos Louros (SUZUKI)

Le monastère du Pont des Katsura (SIEFFERT)

Conocido también por El Ponte del Laurel (SAKAI)

Keikyō-ji Temple tell us the name of Mount Ryōju-sen (THE-NOH)

[99] The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University.

Jiutai:

立ち出て峰の雲

Tachi idete mine no kumo

Tudo contemplando, / as nuvens do cume (SUZUKI)

Je sors et voici les nuages des cimes (SIEFFERT)

Cuando ali se llega, no sabemos si hay nubes en las cumbres (SAKAI)

Which hides its top half in the clouds (THE-NOH)

花やあらん初桜の

Hana ya aran hatsu zakura no

Fundindo com primeiras / flores de cerejeira (SUZUKI)

Serait-ce point les fleurs les premiers cerisiers (SIEFFERT)

O solo flores de Cerezo (SAKAI)

Are they clouds or cherry blossoms? (THE-NOH)

祇園林下河原駅

Gion bayashi Shimogawara

Do bosque de Gion, / Shimogauará (SUZUKI)

Au Bois de Gion et le lit de la rivière (SIEFFERT)

Que cubren el Bosque de Gion y Shimogawara (SAKAI)

And we can see the woods in Gion and Shimogawara (THE-NOH)

Shite:

南を遥に眺むれは

Minami o haruka ni naga mureba

O sul, até bem longe / em contemplação (SUZUKI)

Lorsqu'au loin vers le sud je porte mon regard (SIEFFERT)

Hacia el sur (SAKAI)

Looking over the South (THE-NOH)

Jiutai:

大悲おおごの薄霞

Daihi oogo no usugasumi

Da Grande Misericórdia, / a leve neblina, (SUZUKI)

Sa très Compatissante Protection dans la brume légère (SIEFFERT)

Veo un tenue y diáfano velo de neblina (SAKAI)

You can faintly see the shrine of Imagumano in a haze (THE-NOH)

熊野権現の移ります

Yuya gongen no utsuri masu

O deus protetor de Yuya / recebe a herança, (SUZUKI)

Yuya-Gongen a transférée et le nom (SIEFFERT)

Que se extiende como la misericordiosa mano del Buda (SAKAI)

Where the deity of Kumano is transferred (THE-NOH)

御名も 同じ今熊野

Minamo onaji Imagumano

também seu sacro nome, / Imagumanô, (SUZUKI)

Est le même Imagumano (SIEFFERT)

A través de la cual se asoma el Ima-gumano (SAKAI)

And named after the deity (THE-NOH)

稲荷の山の薄紅葉

Inari no yama no usu momiji no

Da montanha de Inari, / leves folhas de bordos, / verdes, poema célebre (SUZUKI)

Du Mont d'Inari le rutilante feuillage (SIEFFERT)

Más al sur el Monte Inari con hojas de arce aún verdes (SAKAI)

After the shrine, the stillgreen foliage in Inari Shrine is seen (THE-NOH)

青かりし葉の秋

Ao karishi ha no aki

Também são do outono (SUZUKI)

De l'automne vert naguère (SIEFFERT)

Que se tornarán rojizas y anunciarán el otoño (SAKAI)

Which is described in a poem which reads that "the beautiful scarlet leaves are imagined, even though the leaves are still green". The view with the shrine makes us remember the beautiful autumn with crimson leaves

(THE-NOH)

又花の春は清水のん

Mata hana no haru wa Kiyomizu no n

Flores primaveris, / do Kiyomizu (SUZUKI)

Mais au printemps fleuri de Kiyomizu (SIEFFERT)

Mas ahora en plena primavera Kiyomizu (SAKAI)

Kiyomizu is the best to enjoy spring view with flowers (THE-NOH)

ただ頼め頼もしいき

Tada tano me tano mo shiiki

Só a mim orai, / sem nenhum desespero (SUZUKI)

Ayez foi seulement (SIEFFERT)

Como eco al oráculo de la diosa Kannon: ¡Sólo confiad en mí! (SAKAI)

The Deity of Mercy at Kiyomizu-dera Temple sounds reliable for me as his holy vow is "just ask me" (THE-NOH)

春も千々の

Haru mo chi ji no

Primavera também, / (SUZUKI)

Digne de foi le printemps (SIEFFERT)

Con milhares de cerezos florescidos (SAKAI)

A long spring day passes slowly (THE-NOH)

花盛り

Hana zakari

Apogeu das flores (SUZUKI)

En mille et mille fleurs fait éclater sa splendeur (SIEFFERT)

Muestra su esplendor supremo (SAKAI)

The beautiful view of thousands of flowers all over spread before you (THE-NOH)

Na leitura de Haroldo de Campos, poeta que se empenhou na tradução do poema dançado Hagoromo (O Manto de Plumas), o autor abre o seu livro com uma citação do linguista Roman Jakobson, no qual destaca que "uma tradução fiel, cerrada, de poesia seja uma contradição em termos. O que permanece possível é a transposição congenial – a resposta livre, criativa, de um poeta de língua inglesa a um autor russo ou japonês, e

vice-versa" (JAKOBSON apud CAMPOS, 2005, p. 7). Logo, a tradução poética passa pela inventividade do artista, tal como aquele que transpõe uma obra literária em dança, uma peça teatral em música, uma poesia em pintura e assim por diante.

Considerando a liberdade criativa e a dificuldade intrínseca da língua japonesa, cujo universo poético e imagético é muito maior que o cabível em simples letras romanas dispostas ao modo ocidental, lembrando também que não nos dedicamos à tradução com afinco sequer semelhante ao de Haroldo de Campos, afinal essa não é a nossa área de pesquisa, tampouco o objetivo deste trabalho, pedimos licença para compartilhar uma primeira proposta de tradução para o *kusemai* 曲舞 (dança sinuosa) da peça Yuya.

Com base nos textos descritos acima, somados aos áudios e materiais manuscritos em língua japonesa do grupo Yoroboshi Za, ao estilo Kita, além de uma gravação ao estilo Kongo, realizada por Ângela Mayumi Nagai, do grupo Brasil International Noh Institute (Brasil INI), procuramos combinar as palavras de modo que elas possam ser dançadas conforme a melodia mais próxima do canto da Escola Kongo, ainda que seja muito difícil não se deixar borrar pelo estilo Kita, cantado em todos os ensaios e apresentações dos grupos Shouyou Kai e Yoroboshi Za, desde que iniciamos esse estudo no ano de 2014. Nas linhas a seguir, o resultado de nossa primeira experiência criativa de tradução para o bailado da canção-tema da peça Yuya.

Shite:

て ら は か つ ら の
Te ra wa Ka tsu ra no
Do tem plo Ka tsu ra os

は し は し ら ん
Ha shi ba shi ra n
Pi la res da pon te

Coro:

た ち い で て
Ta chi i de te
As cen den tes às

み ね の く も
Mi ne no ku mo

Nu vens do cu me

は な や あ ら ん
Ha na ya a ra n
São nu vens ou flo res?

は つ さ く ら の
Ha tsu za ku ra no
Sa ku ra bro tan do

ぎ お ん は や し
Gi o n ba ya shi
Gi o n flo res ta

し も が わ ら
Shi mo ga wa ra
Shi mo ga wa ra

Shite:

み な み を
Mi na mi wo
Lá bem ao Sul

は る か に
Ha ru ka ni
Dis ta n te

な が む れ は
Na ga mu re ba
Mon te a con tem plar

Coro:

だ い ひ お お ご の
Da i hi o o go no
Gra an de co om pai xão

う す が す み
U su ga su mi
Na bru ma le ve

ゆ や ご ん げ ん の

Yu ya go n ge n no

Yu ya_é ma ni fes ta ção

う つ り ま す

U tsu ri ma su

De to da tran si ção

み な も お な じ

Mi na mo o na ji

Teu no me tão lin do

い ま く ま の

I ma gu ma no

Já é Ku ma no

い な り の や ま の

I na ri no ya ma no

Ina ri, no mon te

う す も み じ の

U su mo mi ji no

Se cos mo mi ji a

あ お か り し

A o ka ri shi

Es ve er de ar

は の あ き

Ha no a ki

Fo lha ca ir

ま た は な の

Ma ta ha na no

Mas as flo res pri

は る は

Ha ru wa

ma ve ris

き よ み ず の ん

Ki yo mi zu no n
Ki yo mi zu tem plo

た だ た の め
Ta da ta no me
Te nha fé em mim

た の も し い き
Ta no mo shi i ki
Con fi an te em ti

は る も ち ぢ の
Ha ru mo chi ji no
Pri ma ve ra ple na

は な さ か り
Ha na za ca ri
Flor em á pi ce

Dançar Yuya é, antes de mais nada, entrar em contato com as imagens poéticas desse texto. Quando apresentado à parte, o *shimai* se inicia com a bailarina em posição central, no plano médio, em *kamae* (postura). A fala que antecede o bailado [*Tera wa Katsura no hashiba shira n*] diz respeito às colunas da ponte do templo *Katsura*. Ainda que imóvel, a dançarina deve levar a sua intenção para a imagem cantada, como se estivesse de frente para essa paisagem.

Em seguida, o coro canta a elevação dos pilares até a altura das nuvens, no pico da montanha [*Tachi idete mine no kumo*], então o corpo da artista também se eleva, subindo do plano médio para o plano alto, sempre mantendo a coluna alinhada. Logo em seguida, ela faz o *kata* de apontar adiante, enquanto dá três passos para frente, chamado *shikake*, como se estivesse indicando a paisagem descrita pelo coro.

O próximo trecho canta as primeiras flores de *sakura* [*Hana ya ara n hatsu zakura no*], então ela realiza o *kata* de abertura dos braços, chamado *hiraki*. Sem se virar de costas, ela desliza três passos para trás, enquanto realiza o gesto que remete à abertura das primeiras flores de cerejeiras que invadem a paisagem. Assim segue todo o bailado, com os gestos acompanhando as imagens poéticas dos versos, concretizando-as no corpo de quem baila.

Com o passar do canto, percebemos que Yuya é a própria encarnação da deusa dos três templos de Kumano. Devido à tradição secreta do teatro Nô, que deve ser

transmitida ao vivo, de mestre para aprendiz, além de não termos autorização das escolas de teatro Nô do Japão para repassarmos os seus materiais didáticos adiante, escolhemos nos limitar a descrever apenas esses primeiros movimentos da canção-tema da peça Yuya. O objetivo aqui não é fazer com que o leitor aprenda o bailado da peça, mas sim que compreenda a sutileza e o simbolismo característicos do teatro Nô, repleto de paisagens que são metáforas de sentimentos humanos e da história do Japão.

Yoshi Oida comenta sobre o gesto de "olhar para a lua" do Teatro Kabuki. É um movimento em que o ator aponta o dedo indicador para o céu, uma forma predefinida. Então, Oida compara o trabalho de dois atores: primeiro, um ator talentoso que, ao realizar esse gesto, desperta no público um grande apreço pelo seu virtuosismo técnico, depois um ator que, ao apontar o dedo indicador para o céu, faz com que o público simplesmente enxergue a lua. Oida afirma preferir esse segundo ator, pois não importa o quão elegante foi o seu movimento, o importante é o público ter conseguido visualizar a lua (OIDA, 2007, p. 18).

O corpo e o leque do ator dão contorno às imagens poéticas, trazendo-as tanto para uma perspectiva concreta quanto ampliada. A partir de um ponto de referência, que é o próprio *kata*, a imagem ganha forma e pode, então, se deslocar dali para fora. A intenção não é de que, após a apresentação, o público venha tecer elogios ao artista, mas sim que o conjunto da obra, seja a encenação de uma peça completa ou uma simples demonstração de trabalho, seja capaz de deslocá-lo para um espaço-tempo diferente do cotidiano, onde haja abertura para a contemplação, o sentimento, a ruptura e até mesmo o sonho.

Figura 30: Renata Asato em apresentação de shimai (bailado) da peça Yuya, de Zeami, no X Encontro de Nôgaku - Imin Nô, no Casarão do Chá, Mogi das Cruzes, SP. Foto de Rafaela Santanegra. Acervo ABN.

Conclusão

Após a tradução do *kusemai* de *Yuya*, considerando também a poesia *tanka* que inspirou a composição da obra, fica cada vez mais evidente que a contemplação da paisagem do teatro Nô é mais do que uma simples apreciação de belas imagens cantadas e dançadas. Segundo Jun Ogasawara, Zeami afirma que "através da paisagem o ator fala do seu sentimento" (informação verbal)[100]. Na ocasião, o diretor relembra a peça *Atsumori*, de Zeami Motokiyo, na qual há uma árvore cheia de folhas que, com a mudança da paisagem, começam a cair. Jun san afirma que "o *utai* (canto) fala de paisagem, o *mai* (dança) fala de paisagem, mas a história fala da queda dos Heike" (Idem).

De maneira semelhante é a paisagem da peça *Yuya*, cujo despetalar das flores anuncia tanto a morte de sua mãe quanto a queda do clã Heike. Logo, podemos concluir que a dança do teatro Nô é toda atravessada por paisagens, que são ao mesmo tempo metáforas de sentimentos e de histórias das suas personagens, em que o maior protagonista é o próprio Japão, que é o lugar de onde ecoam tantos cantos e imagens. Mais do que a apreciação da técnica de cada elemento que o compõe, o teatro Nô nos apresenta um "Japão imaginado" (FERNANDES; GREINER, 2008, p.13).

Peço licença para voltar à primeira pessoa do singular ao tomar emprestado o conceito de "Japão imaginado" de Christine Greiner e Ricardo Muniz Fernandes, pois foi no livro *TOKYOGAQUI Um Japão imaginado* que vi pela primeira vez a imagem intitulada *The Pillow Book*, o que me fez procurar por *O Livro do Travesseiro*. Esta obra me apresentou o conceito estético *monono aware*, que posteriormente reconheci no tema e na paisagem da peça *Yuya*, repleta de *sakura*.

Ao concluir essa pesquisa, lembro que naquela noite relatada na introdução, a pesquisa na internet me levou ao portal da revista *Made in Japan*, devido à busca pelo *Livro do Travesseiro*, onde li sobre o lançamento da então recente[101] tradução da obra, realizada por uma equipe de professoras do Centro de Estudos Orientais da USP. Me recordo do assombro que senti ao saber que elas levaram onze anos para concluir esse trabalho. Ao reencontrar, agora, a página do lançamento do livro na internet,[102] reconheço, na aba lateral direita, uma caixinha intitulada *Agenda de Eventos*, através da qual vi o anúncio sobre o workshop de *Iniciação ao Estudo de Teatro Nô*. Revisitando a

[100] Nota realizada em 25 de julho de 2017, no ensaio do grupo Yoyo Kai, antes da mudança de nome para Yoroboshi Za.

[101] O Livro do Travesseiro foi lançado em 2013 pela Editora 34; soube do livro pela revista em outubro de 2014.

[102] ver: https://madeinjapan.com.br/agenda/evento/lancamento-do-livro-o-livro-do-travesseiro-de-sei-shonagon/. Acesso em mar. de 2019

página agora, percebo que a postagem do evento[103] data do mesmo dia em que escrevi para Angélica Figuera, na época uma pessoa desconhecida, mas hoje uma grande amiga e parceira de trabalho – e de tambor – no grupo Yoroboshi Za: São Paulo, 06 de outubro de 2014, às 20h15, segundo consta em minha caixa de e-mails. Não posso conter as minhas lágrimas enquanto escrevo neste momento.

Figura 31: The Pillow Book, Peter Greenaway. TOKYOGAQUI Um Japão imaginado *(FERNANDES; GREINER).*

Encontrei o teatro Nô através da leitura de *TOKYOGAQUI Um Japão imaginado,* o que me levou para *O Livro do Travesseiro,* por isso a minha pesquisa é atravessada por essa obra.

Foi através das tradutoras Madalena Hashimoto Cordaro e Geny Wakisaka, que escreveram o prefácio, que tive contato com o conceito de *monono aware*, o que me encantou como uma flor de *sakura* e me levou até *Yuya*. Na verdade, a consciência da beleza e da tristeza de todas as coisas que passam é muito mais característica da escrita de Murasaki Shikibu, autora do romance Narrativas de Genji, do que por Sei Shônagon, autora do curioso *O Livro do Travesseiro,* que utiliza mais a estética do *okashi* – uma

[103] ver: https://madeinjapan.com.br/?s=estudo+de+teatro+N%C3%B4 Acesso em mar. de 2019

"beleza luminosa", "alegre", relacionada ao "humor" – em sua escrita, em contraponto à melancolia do *aware* característico de Murasaki Shikibu (SHÔNAGON, 2013, p. 16)[104].

Talvez as tradutoras tenham me inspirado inconscientemente à aventura de realizar essa pequena tradução do *kusemai* de *Yuya*, desejo que foi ampliado pela convivência inspiradora com Ângela Mayumi Nagai, que realizou a tradução do *kiri* de Hagoromo, e pelo meu grande amigo Guilherme dos Santos Ivo (*in memorian*), filósofo e tradutor que inspira, ao mesmo tempo, alegria e saudade. O convívio próximo com imigrantes japoneses transformou de maneira definitiva a minha relação com a tristeza e com a morte.

Quando entendi que a Associação Brasileira de Nôgaku (ABN) havia realmente encerrado as suas atividades e que o fio de algumas relações havia sido cortado, passei um encontro inteiro do grupo Yoyo Kai[105] a chorar, mas em nenhum momento os integrantes pararam o ensaio para me consolar, como provavelmente aconteceria se eu estivesse em um grupo de teatro essencialmente brasileiro. Depois do ensaio, paramos para tomar um café em São Paulo: eu, Ângela Mayumi Nagai, Henrique Yukio Vidal e Carlos Hideaki Fujinaga. Não me lembro se consegui parar de chorar, mas me recordo das palavras de Mayumi san, ao nos despedirmos: "alguém tinha que escoar essa tristeza, alguém tinha que chorar por nós. Obrigada."

Em 6 de agosto de 2017, foi comunicado o falecimento de Hideyo Isoda, a integrante mais idosa da ABN, nascida em Mie no ano de 1924. Não estive presente no velório de Isoda sensei, mas pude ver a "lembrancinha" entregue na cerimônia e o papel com uma ilustração da sua imagem, muito sorridente como ela era, que Jun san nos mostrou no ensaio seguinte. Assim descobri que os japoneses lidam com a morte de uma maneira bem distinta dos brasileiros. Apesar da tristeza, eles enxergam uma beleza em fazer a passagem para o mundo espiritual.

Conforme a tradição japonesa, é celebrada uma missa budista em homenagem à pessoa falecida, e depois a família entrega uma "lembrancinha" aos convidados do ritual, como forma de agradecimento pela presença e pelo *kooden gaeshi*, uma doação em dinheiro que os convidados entregam à família dentro de um envelope branco, para ajudá-

[104] O conceito estético de okashi seria melhor trabalhado em uma próxima pesquisa, mas adianto que ele pode ser encontrado na peça Shōjō, da categoria de peças fantásticas de teatro Nô, e também na arte do *Kyogen*. Curiosamente, Shōjō é o segundo bailado que aprendi, ao estilo Kongo, com Ângela Mayumi Nagai, no final de 2018; e também foi o primeiro bailado que tive contato na iniciação ao estudo de teatro Nô, ao estilo Kanze, com Toshi Tanaka, em outubro de 2014.

[105] Graças às facilidades das ferramentas digitais, consigo confirmar que esse encontro aconteceu em um domingo, dia 04 de junho de 2017, na residência de Jun Ogasawara, em Cotia, SP.

la a arcar com os custos do sepultamento. Eico Suzuki diz que “segundo a crença antiga, quanto mais idosa a pessoa, mais próxima dos deuses” (SUZUKI, 1993, p. 37).

Figura 32: Sra. Hideyo Isoda (Isoda sensei) e Jun Ogasawara no dia da apresentação de Hagoromo – Outono 2016, no Centro Cultural Casarão, em Campinas – SP. Foto de Josiane Giacomini, acervo da ABN.

Eu nunca estive no Japão, mas a convivência com os imigrantes e a pesquisa sobre o teatro Nô tem me permitido criar um *Japão imaginado*. Apesar de ser *yonsei*, descendente da quarta geração, a percepção desse devir Brasil-Japão começou mesmo aos 28 anos de idade, a partir de uma aula da pós-graduação lato sensu, em que o professor Sandro Borelli nos apresentou o vídeo *Teatro e Circunstância: Territórios do Imaginário - Híbridos,* quando vi e ouvi pela primeira vez o relato da bailarina Emilie Sugai. Foram as palavras de Emilie sobre a sua experiência com Takao Kusuno que me inspiraram a “virar japonesa”:

> O Takao costumava dizer que butô era uma filosofia e que cada dançarino deveria procurar ir em busca das suas origens, as suas raízes. Eu tenho uma origem japonesa, sou brasileira, só que, até então, quando eu dançava balé clássico, eu nunca tinha me visto com um corpo japonês. Quer dizer, até me via, mas me sentia esquisita, porque não conseguia ser uma bailarina clássica. E aquele corpo, que era diferente, era incômodo. Então, talvez por isso que eu não tenha seguido o balé clássico. Quando eu encontro o Takao, ele vem com essa proposta de você ir se aprofundando dentro das suas questões, memórias corporais, a sua própria ancestralidade[106].

O contato com as minhas raízes nipônicas é realmente imaginado pois, na verdade, eu sou descendente de Okinawa, um arquipélago ao sul do Japão que antigamente era um reino independente, chamado RyuKyu. Ou seja, não sou de ascendência propriamente japonesa. Mas sou contagiada pelo espírito entusiasta do Imin Nô, com quem tenho aprendido sobre a tradição do teatro Nô, o canto, a dança, a música, a poesia, a história do Japão, o ritmo da natureza, a língua japonesa, a sutileza de todas as coisas, o não-dito, os silêncios, a alegria dos encontros, a força da criação, a tristeza das despedidas e a beleza da transformação de todas as coisas.

No tratado *Kakyô*, Zeami afirma: "bons ou maus, não esquecer seus inícios; não esquecer os inícios de cada período; não esquecer seus inícios na velhice" (GIROUX, 1991, p. 136). Segundo Jun Ogasawara, é muito importante nunca perder o espírito de iniciante, para assim manter vivo o *kokoro,* esse coração-mente-espírito que faz com que façamos arte. A frase a seguir encontrei em meu caderno de anotações de ensaios de 2016, do grupo Shouyou Kai, cuja autoria mais provável é de Toshi Tanaka, que pratica *shō* (arte da caligrafia): "quando você é profissional de *shō*, a mão acaba naturalmente indo para o que é belo. Por isso alguns artistas começam a pintar com a mão esquerda, para não perder a essência de iniciante" (informação verbal)[107].

Trago também as palavras de Mayumi san, que me incentivou a pesquisar um tema mais original como a peça *Yuya*, até então pouco conhecida pelo público brasileiro — em vez de realizar um trabalho sobre *Hagoromo* (O Manto de Plumas), que foi uma

---

[106] "*Teatro e Circunstância: Territórios do Imaginário - Híbridos".* Direção Amílcar Claro - Roteiro de Sebastião Milaré - Produtora: Amilcar M. Claro Produções - – Realização: SescTV .São Paulo: 2009. Mídia digital disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A4qHHi3xfAA Acesso em novembro de 2019.

[107] Nota realizada em 09 de outubro de 2016, em ensaio do grupo Shouyou Kai. Infelizmente, a citação da informação verbal aqui transcrita não traz a autoria, que poderia também ser de Jun San.

de nossas ideias, pois havia mais dados de pesquisa disponíveis. *Yuya* também é a peça que me desperta o maior afeto desde o princípio.

> A trajetória dessa arte no Brasil, bem como a existência de grupos que conservam tal tradição, ainda é pouco conhecida. Trata-se de história viva que ainda flui nos corpos de velhos atores imigrantes, amadores no sentido mais nobre e profissional da palavra, os quais vivenciam essa arte zen na sua essência, ou seja, como um caminho de autoaperfeiçoamento e aprazível contemplação. (NAGAI, 2014, p. 429)

A noção de arte como dō 道 (caminho), uma trajetória para seguir e se aperfeiçoar por toda a vida, para além do plano material e produtivo, nos remete à filosofia zen-budista. Gusty Herrigel, que pratica a arte do *ikebana* como uma forma de meditação, diz que cada arte tradicional possui "uma forma de aprendizagem que confere uma percepção profunda da beleza e da vida. Pois a beleza transcende todo pensamento racional e utilitário; ela é o próprio Mistério" (HERRIGEL, 2013, p. 16). O estudo do Caminho da Flor, que é contemplado tanto pela arte do *ikebana* quanto pelo teatro Nô, visa algo que está para além do visível e da existência.

> A flor é a vida do nô. Se ela desaparece, o nô não sobrevive. Zeami, assim como Kan'ami, considerava que havia dois tipos de flores: a do momento e a eterna. A flor do momento passa com seu tempo, a flor eterna é a verdadeira flor que dá a vida ao nô. Essa vida do nô não deve desaparecer com a vida do ator pois o nô deve ser eterno (GIROUX, 1991, p. 117).

Vimos nessa pesquisa que até a dança butô, que se propõe a romper com a técnica e não buscar a beleza harmoniosa das formas, apresenta vestígios do teatro Nô, pois a partir da quebra com a tradição o butô é também atravessado por ela, afinal as suas poéticas e corpos são japoneses por essência. Muitos ensinamentos do teatro Nô podem ser inspiradores para a pedagogia e a criação cênica, como fez Yoshi Oida em seu trabalho, entre tantos outros. Valem, inclusive, para a vida, para o amor, para o trabalho e as relações humanas.

Jun Ogasawara afirma que você tem que fazer qualquer coisa por, no mínimo, três anos, para então se considerar um iniciante nessa arte. "Se após três anos você persistir, então finalmente poderá se dizer um iniciante" (informação verbal)[108]. Como metáfora, Jun san utiliza o tempo das árvores para elucidar essa ideia: a partir do momento em que a semente é plantada, um pessegueiro pode demorar de três a quatro anos para dar o

[108] Nota realizada em *bonenkai* do grupo Shouyou Kai, em Cotia – SP, em dezembro de 2016.

primeiro fruto; um limoeiro pode levar até seis anos para frutificar; uma cerejeira... e assim por diante. Não anotei esse ensinamento no papel, mas no *kokoro*, pois tivemos essa conversa no *bonenkai* (confraternização de final de ano) do grupo Shouyou Kai, em dezembro de 2016.

Na ocasião, Jun san disse que não estava interessado em nossa evolução a curto prazo, não estava preocupado com o ano que vem. Jun Ogasawara acredita que a evolução do artista acontece verdadeiramente depois de dez anos que ele se dedica ao teatro Nô, e então ele pode se considerar um praticante dessa arte. "Três anos para se tornar um iniciante, dez anos para ser um praticante", e essa filosofia se aplica às artes, aos trabalhos, às relações humanas, a tudo. Por fim, Ogasawara acrescenta: "o que me interessa mesmo é daqui a cem anos. Como estará o teatro Nô no Brasil daqui a cem anos e o que você terá feito por isso?".

Yuya, canção-tema

Do templo Katsura os
Pilares da ponte
Ascendentes às
Nuvens do cume
São nuvens ou flores?
Sakura brotando
Gion floresta
Shimogawara
Lá bem ao Sul
Distante
Monte a contemplar
Grande Compaixão
Na bruma leve
Yuya é manifestação
De toda transição
Teu nome tão lindo
Já é Kumano
Inari, no monte
Secos momiji a
Esverdear
Folha cair
Mas as flores
primaveris
Kiyomizu templo
Tenha fé em mim
Confiante em ti
Primavera plena
Flor em ápice

Livre tradução poética:
Renata Asato

Figura 33: Renata Asato em meio ao *Hanami* do Parque do Carmo, São Paulo, SP. Foto de Luiz Celso Soares de Camargo, meu pai. Agosto de 2014.

Referências Bibliográficas

AVELAR, Helena; RIBEIRO, Luís. *Tratado das Esferas: Um Guia Prático da Tradição Astrológica*. Prisma Edições: Lisboa, 2017.

CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami: o charme sutil.* São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CAPUTO, Flavio dos Reis. *Semente-Estrutura-Composição: Os três caminhos de Zeami para a criação de uma peça nō.* Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

FERNANDES, Ricardo Muniz; GREINER, Christine. *TOKYOGAQUI Um Japão Imaginado.* São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva & Fundação Japão - Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

GREINER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Editora Pensamento, 1983.

HERRIGEL, Gusty L. *O Zen na Arte da Cerimônia das Flores*. São Paulo: Editora Pensamento, 2013

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é Teatro Nô*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MCCULLOUGH, Hellen Craig. *Genji & Heike: Selections from The Tale of Genji and The Tale of the Heike.* Stanford: Stanford University Press, 1994.

NAGAI, Ângela. *Nô Brasil: Aspectos da tradição hoje.* In: Anais do Encontro Internacional de Pesquisadores em Arte Oriental Oriente-se: Ampliando Fronteiras. Programa de Pós-graduação em História da Arte, São Paulo, UNIFESP, 2014, p. 428-446.

NOGUCHI, Hirouyuki. *The Idea of the Body in Japanese Culture and its Dismantlement.* Paper: Philosophy. In: International Journal of Sport and Health Science. Vol.2, 8-24. Japan: 2004.

OE, Kenzaburo. *14 Contos de Kenzaburo Oe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O'NEILL, Patrick Geoffrey. *A Guide to Nō*. Tokyo: Hinoki Shoten, 1953.

OIDA, Yoshi. *Artimanhas do Ator*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

_____. *O Ator Invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

_____. *Um Ator Errante*. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PERETTA, Éden. *O Soldado Nu: Raízes da Dança Butô*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRONKO, *Leonard C. Teatro: Leste & Oeste*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SAKAI, Kazuya. *Algunas Consideraciones Sobre El Teatro Noh: Estudio sobre Yuya y la estructura de una pieza Noh. In:* Estudios Orientales: Vol. 1, No. 2 (2) (Dec., 1966), p. 37-49.

SHÔNAGON, Sei. *O Livro do Travesseiro*. São Paulo: Editora 34, 2013.

SIEFFERT, René. *Nô et Kyôgen: Printemps Été* in *Les œuvres capitales de la littérature japonaise.* Paris: Publications Orientalistes de France, 1957.

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

_____ *Nô – Teatro Clássico Japonês II*. São Paulo: Editora do Escritor, 1993.

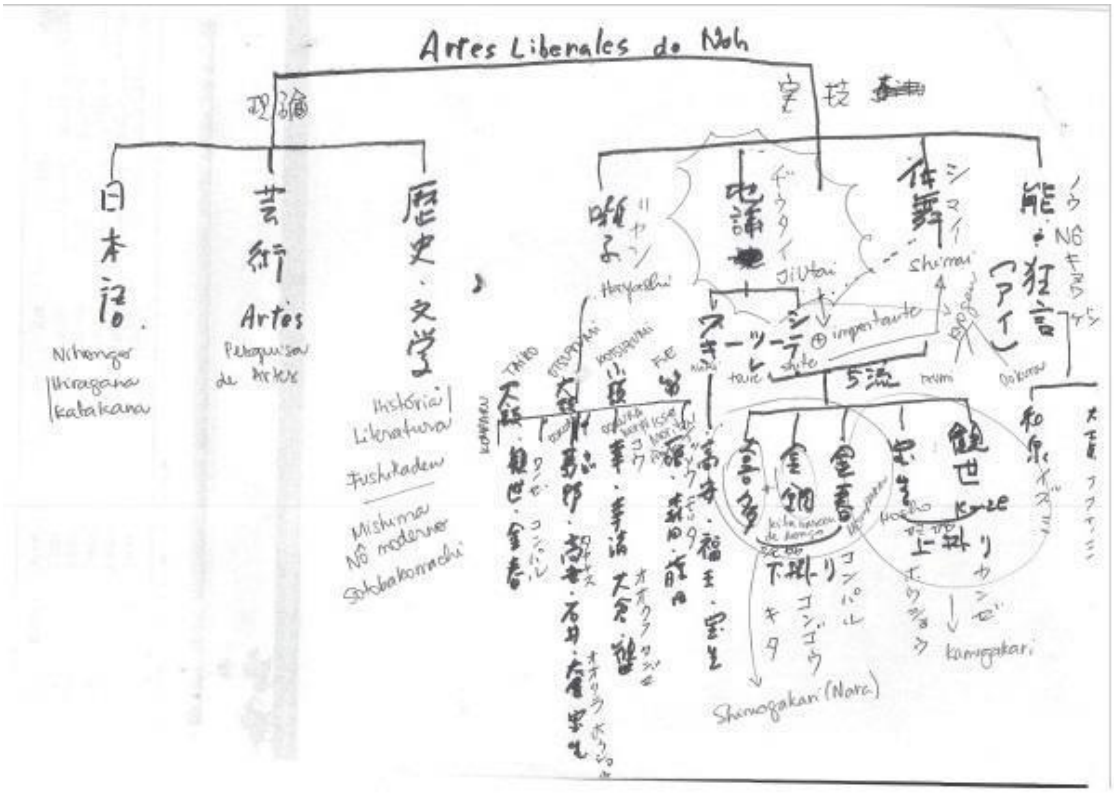
_____ *Nô – Teatro Clássico Japonês II*. São Paulo: Editora do Escritor, 1995.

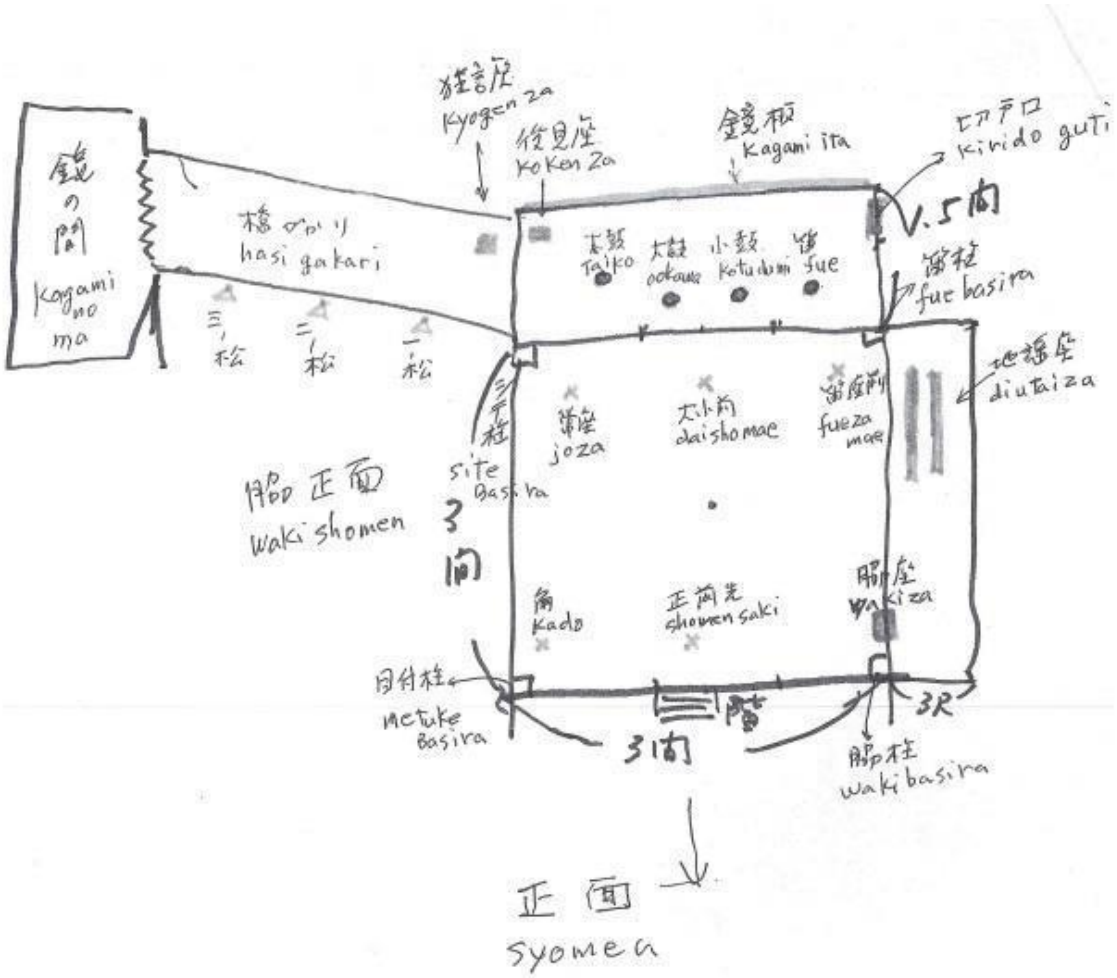
TADA, Michitarō. *A cultura gestual japonesa: manifestações modernas de uma cultura clássica.* São Paulo: Martins Martins Fontes, 2009.

ANEXOS

Anexo 1: Artes Liberales do Noh

Esquema de estudo de Nôgaku desenvolvido por Jun Ogasawara para o grupo Yoroboshi Za.



Anexo 2: PALCO

Desenho do palco de teatro Nô realizado por Jun Ogasawara, para estudo do grupo Yoroboshi Za.