

O TEATRO NÔ

KAZUYA SAKAI,
de El Colégio de México

1. REFLEXÕES SÔBRE O TEATRO NÔ

Um mundo povoado de deuses, fantasmas, espíritos, sêres sobrenaturais, mundo noturno de sonho, de símbolo, que se comunica intuitivamente pela beleza oculta das coisas, mundo intemporal, onde a realidade não é empírica, que oferece problemas e não soluções, que repele a análise. Mundo onde os sêres de carne e osso não existem e onde os personagens raramente têm *individualidade*.

Tal o estranho mundo que envolve o espectador quando êste se sente capaz de abandonar-se, de esquecer os horários, o trem subterrâneo, o custo de vida, para afundar-se durante três ou cinco horas na poltrona de um teatro nô. Desde que alguém abandona o taxi que “voou” pelas estreitas ruas de Tôquio a uma velocidade suicida e penetra no velho teatro da ilustre escola Kanze (de Kan’ami e Zeami), deixa atrás de si uma realidade palpitante e angustiosa, um labirinto de edifícios e sêres humanos, para entrar no mundo silencioso e da quietude, cerimonioso e solene do nô.

O palco, vazio e despojado como o jardim de um templo Zen, vai-se povoando lentamente de deuses e espíritos, e a atmosfera carrega-se de “presenças” invisíveis, vozes distintas, sons de um mundo do além, de uma força imanente cultivada secreta e tenazmente por uma tradição ininterrupta de 600 anos. Seja numa mímica carregada de tensão, ou num som de flauta que desperta os espíritos, ou do tamboril que faz vibrar os sêres, o espectador sente as pegadas vitais da “história”. Mas sente, realmente, o espectador a atmosfera carregada de tensão? Isto não é nem fácil nem comum.

Há tempos que o nô deixou de ser o espetáculo, o recreio, o passatempo; tampouco é êsse “oferecer algo ameno, trágico, ágil, com emoções, lágrimas e suspense” como em certa medida ocorre com o bunraku ou o kabuki. O nô concentra-se numa forma fechada em si mesma, de uma elegância e sofisticação congelada pela ação

N. da R. O presente artigo foi originalmente publicado em espanhol, como parte da obra *Japon: Hacia una nueva literatura* — El Colegio de México — México 1968.

do tempo. O nô já é uma cerimônia ritual, formal e rígida, que exige do espectador uma participação mentalmente ativa para resolver os problemas de uma visão mística (por assim dizer) da realidade, já que as relações que se estabelecem se restringem a uma relação homem-cosmos e quase nunca de homem-homem. Dêse modo, o palco é o assento dos deuses; desaparece, então, a ilusão de atribuir-lhe qualquer intento de *realidade* ou aquela condição mínima para reproduzir um fragmento da vida, como ocorre em um teatro convencional. Este antirealismo ou antidramatismo envolve o homem moderno em busca de “sensações” num tédio mortal que o faz abandonar precipitadamente a sala — como me ocorreu presenciar ou o obriga a esforçar-se por conter os bocejos que podem irritar o seu vizinho ou despertar-lhe a compaixão.

Tchekhov dizia que as vozes da verdade são discretas, silenciosas. O nô volta as costas ao “teatro ruidoso”, ao “teatro de ademanes, gritos e efeitos expressionistas”. Daí a definição de alguns críticos ocidentais de que o nô é o antiteatro por excelência. Em troca, outros insistem em que se trata de um teatro aristocrático, esotérico e religioso, cujas vozes, de tão discretas, são unicamente perceptíveis para os iniciados. Um teatro de iniciados para iniciados, com símbolos ocultos como em uma secreta e mágica cerimônia. Enquanto assistia às funções, perguntava-me até que ponto isto era certo. Perguntava-me, também, se a maioria dos “iniciados”, dos “entendidos”, não estariam equivocados quando, num afã de proselitismo, tratam de convencer os incrédulos e céticos de que na realidade o nô é com efeito tão “acessível” como qualquer outro teatro clássico do Ocidente, seja de Eurípedes ou de Molière.

Mas a minha assídua leitura dos textos e presença nas representações levou-me à convicção de que o nô, elaborado através de seis séculos, para bem ou para mal, não é um teatro nem tão “acessível” e muito menos um teatro de massas ou para o povo; na realidade, não creio que exista uma arte para o povo: o povo pode chegar a entender a arte, o que é coisa completamente diferente. O nô, pela magia de uma consumada atuação de *mestres* — de acôrdo com a sua acepção original — exige a concentração espiritual do espectador, a fim de que o “múltiplo” se converta em “uno”, pois, como disse Zeami, “a capacidade de comover o público depende de concentração de tôdas as qualidades artísticas e da mente do ator, já que esta mente assim disposta é a única que reúne em si tôdas as fôrças do espírito”. Compreender-se-á, então, que um espetáculo nô de três a cinco horas não é nem remotamente para aqueles que não possam afastar os olhos da única realidade em que vivem, nem para os que não têm acuidade suficiente para penetrar nesse mundo silencioso, mais além da consciência e do intelecto. Não, por certo. Para poder chegar a desfrutá-lo e a entendê-lo, re-

quer-se demais disso um conhecimento prévio, ou talvez um estudo minucioso, quase acadêmico; necessita-se de um seguro domínio do japonês clássico, língua tão ambígua que, como disse Donald Keene, especialmente nas peças nô, podemos ter a impressão de estar escutando um quarteto de cordas. Há uma melodia total, que podemos distinguir, mas ao mesmo tempo podemos advertir que é o produto da combinação das linhas melódicas individuais correspondentes a cada instrumento. O nô foi polido e aperfeiçoado — pelo menos em teoria — por Zeami, já no século XV, e vem sendo transmitido de geração em geração até os nossos dias, ininterruptamente, mais cerimonioso, mais lento, mais formal, e converteu-se numa arte cênica fechada e quase impenetrável; mais ainda, permanece inimitável ante as vicissitudes de nossa agitada e frenética época atual. Todavia, talvez depois de um supremo esforço, se alguém consegue franquear essa barreira, que é como — usando um termo Zen — “um portão sem entrada”, que se interpõe entre a caixa mágica do palco e o espectador, tem acesso a um mundo nu e vazio, mas ao mesmo tempo povoado de signos que gradualmente se tornam visíveis aos olhos e ouvidos da mente. Uma vez vencida a resistência da incredulidade e transportado a uma nova (ou velha) dimensão da arte, quão profundamente pode chegar a comover-nos, com quanta força pode atrair-nos, ainda que em definitivo pouco ou nada entendamos da peculiar dicção desse “quarteto de cordas” — bastante chocante para o ouvido não-habitado — e das palavras arcaicas, em extremo sofisticadas.

Pacientemente assisti às funções, tanto por prazer como por disciplina, e também para escapar a êsse monstro demolidor de nervos que é Tóquio. Porém, apesar dos anos de estudo, leitura e traduções de textos, devo confessar, sentia que “algo” de tudo isso se me escapava às mãos. Compreendi que havia de ser maníaco para sentir-me a cômodo numa poltrona do teatro nô. Entendi também que nenhum amigo me quisesse acompanhar. Sobre tudo isto, compreendi quão difícil é no fundo levar a cabo essa mudança mental que predispõe a “sentir” a estranha atmosfera de uma “liturgia” extremamente esotérica. Não é tão simples como trocar de roupa. Não obstante, surpreendeu-me ver o inusitado auge do nô, promovido quem sabe se pelo interesse dos próprios japoneses como parte do batido *slogan*: “Volta à tradição”, ou talvez por simples snobismo intelectual. Sem dúvida foi uma grata surpresa para mim. Mas ao mesmo tempo me perguntava quantos seriam — excluídos os especialistas acadêmicos — os espectadores que realmente “entendiam” o nô. Por exemplo: um espetáculo que já não surpreende a ninguém é o público que lê os textos durante a função, o que faz supor que são contados os que ao mesmo tempo “olham” e “ouvem”. O teatro é para ver, para sentir, para estabelecer uma comunicação entre o

palco e o espectador; coisa diferente é ler os textos e os libretos, que é entrar no campo da literatura ou da música. Se bem que tanto a música como o canto sejam inerentes ao teatro não, seguir com a vista o libreto durante a função equivale à leitura de uma ópera enquanto se está escutando. Concentrar-se no libreto significa aprender a entonação de uma ária, mas ao mesmo tempo é dissecar o *teatro*, o espetáculo vivo. Ou por acaso o não se converteu em um teatro de leitura? Será uma cerimônia tão-somente para aceitar os textos — cantá-los — com as suas peculiares entonações, como quem repete sem mais entender um missal em latim, uma sutra em sânscrito ou em chinês antigo? Onde, pois, o teatro?

Os ritos têm suas formas, embora sejam invisíveis, têm suas regras, embora estejam fora de classificação. E se o não mantém sua estrutura formal e sua dramaturgia e se conserva invariável através dos séculos sem querer renovar-se nem propiciar mudanças, significa que também se mantêm invariáveis os pressupostos estéticos que o criaram e, através deles, seus símbolos. Mas êsses pressupostos e símbolos eram compreensíveis para a gente da época em que se criou e aperfeioou êste teatro, há 600 anos. A História não modificou êsses pressupostos, modificou a sociedade, o povo, a gente, de tal maneira que êles deixaram de ser familiares para o homem de hoje. Pelo que se torna necessário, para entender a arte do não, decifrar a linguagem em que está escrito; daí que a gente “leia” o teatro durante a função. Não se trata de saber se é legítimo ou não “ler” para apreciar o não, mas de saber se a única maneira de entendê-lo é ter à mão o libreto. Caímos no dilema de saber se, para apreciar uma obra de arte, é necessário entendê-la. Porque o problema está em que nenhuma soma de “entendimento intelectual” é suficiente para “apreciar” e “sentir uma obra de arte. Quando, em determinado momento, assisti à apresentação de uma peça que não me era familiar, comprei o libreto e me dispus a “ler” e “ver” simultaneamente. Foi-me impossível. Pensei tratar-se de falta de hábito. Mas, instantes depois, quando abandonei a idéia de seguir o libreto e entreguei os meus sentidos à obra, imediatamente comecei a “sentir” a sua atmosfera, embora não entendesse de todo o que diziam e cantavam. Nada mais importava. Era um submergir-me lento, porém constante, e já estava a participar de um ritual que, momentos antes, me era completamente alheio e estranho. (Nesse momento recordei-me de uma passagem de *A Sombra das Raparigas em Flor*, onde Proust diz: . . . “se ia ouvir a Berma numa nova obra já não me era fácil julgar sua arte e sua dicção, porque já não poderia separar claramente um texto que eu desconhecia do que lhe acrescentavam as entoações e gestos, que então me apareciam como formando um só corpo com a letra, enquanto que as obras clássicas que sabia de memória se me representavam como vastos espaços reservados e já

dispostos para que eu pudesse apreciar em plena liberdade as invenções da Berma...”).

Se o nô não propiciou modificações é porque modificação significa rompimento com a tradição e a tradição no nô tem sentido de perfeição. Em seu mundo harmônico e perfeito, o nô reserva, todavia, uma armadilha para os espectadores incautos. Porque nêlo o ideal de perfeição tem que mostrar-se imperfeito. Imperfeito no sentido de não-acabado. A imperfeição é essa margem de possibilidade para que o espectador “participe”, do mesmo modo que no jardim Zen de areia e pedras, ou na pintura em prêto e branco da dinastia Sung do Sul ou da Época Muromachi, em que, com o vazio dos grandes espaços livres de qualquer elemento supérfluo, o artista convida à participação ativa do espectador para dar vida à obra de arte, sendo aí que se consegue — no dizer de D. T. Suzuki — a “unidade transcendental”. Embora não haja delimitação externa, existem na verdade, invisíveis, uma forma e uma estrutura interna. Aquêlo que fôr capaz de chegar a essa outra dimensão do real é que pode apreender o espírito — ainda latente — do teatro nô.

Em um mundo cada vez mais povoado de imagens, mas no qual as “formas” vão desaparecendo, pode ser que o teatro nô seja simplesmente uma relíquia do passado, “um museu”; não obstante, podemos encontrar nêlo algo que aprender. De imediato sentimos o nô muito próximo de um Brecht ou de um Beckett e é cabível perguntar se não há algo a ver com a tradição do nô — embora os japoneses disso não tenham consciência — no enorme êxito de Beckett no Japão.

2. PRESENÇA DO TEATRO NÔ

O nô, conhecido como uma das formas dramáticas mais áusteras e ascéticas, é o único grande teatro do mundo que pode oferecer a uma platéia contemporânea a mais fiel representação das suas produções originais, que remontam à segunda metade do século XVI. Ganhou a cálida admiração de certos círculos do Ocidente e tem sido objeto de estudo como teoria teatral ou como poesia, e não obstante para a mente de muitos suas obras existem de forma especulativa, ou ainda mais, para serem especuladas, porque poucos são os que presenciaram.

Bem sabemos que o drama é, dentro da literatura japonêsa, o que mais interessou ao Ocidente, e dentro do drama, o nô o que mais sèriamente foi considerado, atraindo e intrigando, com sua poesia e com a rigidez de sua estrutura dramática. Desde que Ezra Pound, fascinado, editou algumas traduções livres em começos dêste século, e William Butler Yeats escreveu nada menos de dez obras seguindo o modêlo do nô, até que finalmente Arthur Waley deu a

conhecer suas célebres e admiráveis traduções, o estilizado drama nô — que não seria exagerado apresentar como uma das manifestações máximas do teatro lírico e metafísico — vem sendo para os escritores ocidentais campo predileto de referência e alusão, como fonte de obras hipotéticas para os olhos da mente.

Yeats, ao explicar por que havia adotado a forma nô para a sua série de peças irlandesas, disse ser natural que se dirigisse à Ásia para buscar uma convenção cênica, faces mais formalistas, um côro que não interviesse na ação e uma máscara que permitisse substituir o rosto corrente de um ator pela bela invenção de um escultor, de todo o corpo. Poderíamos acrescentar que sua linguagem arcaica, cuja pátina, por si só, dissuade a modernização e apresenta sérias dificuldades aos tradutores e mesmo aos estudiosos avançados, tende, como a poesia, mais para o símbolo que para a metáfora, para a imagem estrutural que para o embelezamento decorativo, e é aí que reside a sua atração como poesia, ou como veículo expressivo do poder dos símbolos. Fazemos finca-pé na distinção entre símbolo e metáfora. Enquanto o símbolo delimita e isola uma idéia, a metáfora qualifica-a, e se o primeiro é o meio adequado a um contexto clássico, a segunda o é para um romântico; o símbolo pertence às faculdades que possui a linguagem de conseguir forma orgânica, e a metáfora simplesmente o que lhe dá colorido. Embora com frequência se torne difícil distinguir entre símbolo e metáfora na linguagem poética, deveríamos dizer, tomando um exemplo conhecido, que *Hamlet* é um poema notável por suas metáforas, mas tem menos elementos no campo do simbolismo que *A Divina Comédia*. As obras nô, neste sentido, estão mais próximas da obra de Dante. O interessante é ver que a poesia dramática do nô existe como arte que combina o auditivo com o visual, mediante um expressivo simbolismo que se realiza através da música e de um espetáculo rico em imagens visuais altamente significativas, simbolismo que guarda estreita afinidade com a pintura, a arquitetura e as artes aplicadas. Embora em geral o palco seja simples e a cenografia muito sintética, o vestuário e as máscaras exibem surpreendente riqueza em variedade e perfeição. Não obstante a nudez do palco, a simplificação da cenografia e dos objetos, isto não pressupõe a carência de ligações do nô com as outras artes visuais, mas, pelo contrário, já que os séculos XIV e XV, nos quais surge repentinamente o nô graças ao engenho de Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e seu filho Zeami Motokiyo (1364-1443), assinalam precisamente o período de florescimento das artes conhecidas genericamente como Zen, cuja concepção estética se baseava na seleção e constante restrição dos elementos, até encontrar as formas essenciais dos objetos descritos. O nô é,

por conseguinte, a arte da austeridade e uma forma de integração das artes. Muito a propósito, se olharmos a Inglaterra do século XVI em relação a Shakespeare, não podemos dizer que sobressaia pelas artes visuais; em contrapartida, a Itália do século XIII — a de Dante — destacou-se pela dinâmica expressividade de sua escultura, pintura, arquitetura e artes decorativas.

É interessante ver, por outra parte, que, apesar do inegável valor literário dos textos nô, êstes permanecem totalmente condicionados e até subordinados à unidade harmônica dos elementos teatrais e, neste sentido, o teatro do Ocidente em geral se apresenta mais literário que teatral, com algumas exceções, como a *commedia dell'arte*.

No nô, os atores, devido em parte ao uso das máscaras e à lentidão dos seus movimentos, assemelham-se mais a estátuas e seus mantos sacerdotais, a objetos pictóricos. Nenhum conjunto de imagens é utilizado para expressar o estado de ânimo dos personagens, mas estabelece uma relação orgânica com as forças eternas do universo. Um outono simboliza todos os outonos e as cerejeiras em flor, cujas pétalas se desprendem uma a uma com a tempestade da primavera, convertem-se no símbolo da fugacidade da vida ou da morte inexorável. De imediato encontramos também no simbolismo do nô a inclusão da noção de tempo, que é uma das notáveis características da poesia japonêsa. O tratamento do tempo no nô é peculiar no sentido de que a indicação de tempo, tanto quanto a de lugar, é vaga e incerta, produzindo-se em certos casos contradições que seriam inconcebíveis num contexto realista. Primordialmente, o nô é o teatro em que os espíritos habitam, os quais aparecem em dois estados diferentes: primeiro encarnados em pessoas “reais” para que possam estabelecer uma relação com o deuteragonista (*waki*) e depois em seu estado verdadeiro — de espíritos — e aqui se trata, na maioria dos casos, de guerreiros mortos em batalha. Quando êstes últimos rememoram certos acontecimentos do passado, êste se funde com o presente, e o presente repentinamente regressa ao passado, sem o transcurso do oportuno tempo teatral que indique ao espectador essa transição. Isto obedece em parte à crença de que a alma é um ente que não morre e que se move livremente no corpo universal do tempo e do espaço, e dêste modo, o espírito dos mortos se converte numa presença que supera qualquer aspecto tangível do mundo material; assim o passado “teatral” converte-se em algo mais vívido que o passado histórico, e mais real que o próprio presente. Os espectros que surgem do além para rememorar certos fatos do passado transformam êste passado em presente e se desvanecem — na maioria dos casos — depois de haverem obtido a salvação budista. Devemos assinalar que êstes espectros são verdadeiros no sentido de que aparecem ante uma pessoa viva, que é o

deuteragonista. Há exceções, todavia, como o caso de Kiyotsune, já que ali a mulher do guerreiro morto sonha que se encontra com o espectro do marido. (Por outro lado, o deuteragonista, que viria a ser um representante da platéia, retira-se no comêço do “sonho”, quando a regra indica que, justamente por representar o público, deve permanecer no palco até o final, embora deixe de participar da trama).

O problema do tempo, implica, do mesmo modo, no do movimento. Os gestos e as ações do nô são pausados, quase estáticos, e essa lentidão pode desesperar uma platéia que com freqüência confunde movimento com ação. Transformado através dos séculos em um ato rígido e formal, o nô pode assemelhar-se a um ritual religioso, solene e majestoso. A lentidão de movimentos no nô tem relação com o conceito da não-ação, ou para dizê-lo melhor, com a noção da passividade externa e atividade interna — derivada do taoísmo e do budismo Zen. O mover-se mais não significa mais ação; poderia ser simplesmente agitação ou velocidade, e esta, se bem seja uma obsessão da nossa época, nada tem a ver com o tempo de que estamos falando. Exemplo típico dêsse tratamento do tempo temos nas chamadas “viagens” que empreendem os deuteragonistas, geralmente monges peregrinos ou viajantes: no flanco esquerdo do palco há uma ponte ou rampa (*hashigakari*) que se comunica com os vestuários; o deuteragonista se dirige por ali até o palco e declara que viajou de tal ou qual “montanha” à Capital, e para indicá-lo, dá uma pequena volta em círculo ou simplesmente o manifesta verbalmente; por conseguinte, movimentou-se com extrema rapidez de um ponto a outro, cobrindo uma distância considerável, mas em ação mental, não física. Em troca, quando, ao aparecer o protagonista (*shite*), êste faz o mesmo trajeto sôbre o palco, sua maneira de percorrê-lo indica que não se moveu de um só lugar, o mesmo a que o deuteragonista acaba de chegar. São dois movimentos cênicos similares, mas de conteúdos diferentes: o ser humano “vivo” (deuteragonista) desloca-se livre e velozmente de um ponto a outro, e em compensação o espírito do morto (protagonista), obsedado e apegado ao “lugar”, permanece em um só sítio. Para isto logo contribui, também, o uso freqüente da toponímia, cara à literatura japonesa, para fazer ressaltar a importância e significado dos lugares históricos.

Em um dos seus célebres escritos teóricos, Zeami diz-nos que, para lograr um bom desempenho, o ator deve mover-se 7 décimos do que a sua mente atua. Significa que, embora não devamos tomar literalmente as proporções numéricas, resta uma margem em branco; quer dizer que, de dez partes, três ficam em suspenso. O ato desdobra seu movimento suponhamos de 10 segundos em só 7 de atividade, e em 3 de passividade. Este processo de restrição nos movimentos do nô é natural! consequência da noção budista de não-ação

a que já me referi. O único problema seria com que preencher as três partes em branco. Zeami responde que cumpre preenchê-las com a mente, ou fazer atuar a mente de maneira tal que esse tempo vazio ganhe vida, adquira uma especial tensão, para que o espectador possa perceber a atuação não-atuada. Aplicando este princípio a toda uma peça, tomaremos consciência dos vazios, dos momentos estáticos que são expressos. Diz também Zeami: “Os espectadores freqüentemente convêm em que os momentos estáticos são os mais gratos. Esta é uma das fórmulas secretas da arte do ator. A dança e o canto, os deslocamentos no palco e as diversas classes de mímicas, são todos ademanes, ações do corpo. Os momentos estáticos são produzidos entre um e outro daqueles movimentos. Se examinarmos as razões pelas quais esses intervalos estáticos produzem um prazer estético, descobri-las-emos na força espiritual subjacente no ator, que infalivelmente mantém desperta a atenção do auditório” (1).

Mas, como bem asinala Zeami, essa força interior do ator não deve resultar evidente, porque, se assim fôsse, se converteria outra vez em algum movimento ou ação, desvirtuando sua qualidade estática. O que Zeami faz saber é que o ator deve perder até sua intenção de manter a concentração espiritual desses momentos estáticos. Dêste modo, a capacidade de comover o público depende de uma consubstancialidade do ator. Problema similar suscita ao dizer-nos que, quando o corpo e os pés se movimentam em sentido idêntico, a técnica de atuação resulta grosseira, mas em compensação se, ao mover o corpo, se restringe o movimento dos pés, o efeito não será mau. Quer dizer que ali se produz um desligamento nos movimentos do mesmo personagem, como sempre controlados pela mente do ator. Para assinalar até que ponto no nô, se requer a concentração espiritual e uma árdua disciplina física e mental, Zeami expõe uma das técnicas mais assombrosas do adestramento do ator. Esta técnica consiste em ver-se a si mesmo à distância, isto é, ver-se atuar no palco desde a platéia. Geralmente o ator é capaz de dominar três lados de seu corpo, mas não as costas. Naturalmente, os olhos que podem ver as próprias costas são os olhos da mente, e o órgão visual da mente é o espectador. Quando o ator chega a ser ao mesmo tempo o seu espectador — vale dizer, ser sujeito e objeto — é que logrou controlar todas as faculdades com a mente. Isto equivaleria à anulação do “eu” ou à anulação da “consciência”. Enquanto o ator estiver consciente de que está atuando, o seu trabalho será ordinário, senão medíocre. Tampouco andaríamos com naturalidade se tivéssemos que pensar que, depois do pé direito, vem o esquerdo, depois o direito, e assim sucessivamente. Não há dúvida de que o processo de pensamento de Zeami se assemelha ao dos famosos *Kôan*, do budismo Zen, que dizem, por exemplo: “Um discípulo

perguntou ao mestre: 'Que devo fazer quando não tenho nada?' 'Atira-o', foi a resposta. Repliou o discípulo: 'Se não tenho nada, como posso atirá-lo?' Responde o mestre 'Então leva-o.'

Mas o não-pensar em nada quando se atua não significa que o ator deva ter a mente completamente em branco, e sim que deverá levar uma ação "inconsciente", embora para sêmos mais precisos devêssemos utilizar o termo "pré-consciente", ou o seu mais próximo equivalente sânscrito, *adanavijñāna*.

Ao deduzir a influência do budismo Zen no teatro nô, poderíamos dizer, ainda com o risco de falsear o significado do Zen e da estética Zen numa forçada simplificação, que nos referimos a essa forma de budismo que conduz à libertação do mundo fenomênico e à aquisição de uma contemplação mística do infinito, e que a estética Zen consiste na busca das formas essenciais que se ocultam sob a multiplicidade das aparências exteriores. Assim os seus artistas chegam ao Nada mediante um processo de constante redução e síntese. No nô, mais que nos elementos externos (palco, objetos, vestuários, máscaras, etc.), encontramos a influência zenista no modo de atuação, na mímica, na dança e movimentação e, principalmente, na preparação mental dos atôres. Por êste meio se chega a um teatro estático, apesar das "ações" que se registram quando o personagem principal (*shite*) mima a última batalha em que encontrou a morte, ou quando expressa ódio, vingança ou ciúmes.

Poderíamos aqui citar as instruções que certo monge deu a um homem que desejava estudar o Zen, por sua consciência com o método de restrição e eliminação cultivado pelos artistas do nô:

"Se, por exemplo, alguém se acha meditando em sua habitação, o primeiro que deve fazer é raspar 'tudo' de sua mente, exceto Ch'angan, a Capital da China. Depois, tôdas as coisas, menos o mosteiro onde se encontra; depois, tôdas as celas do mosteiro, menos a sua; todos os objetos, menos êle próprio; tôdas as partes do corpo, menos a ponta do nariz. Finalmente suspender o seu nariz no espaço, como uma gôta de orvalho e concentrar a mente na ponta do nariz" (2).

Zeami quer dizer algo semelhante, quando se estende sôbre o que chama a substância e a ação. O homem comum está freqüentemente fascinado com o luar, mas se esquece da lua em si. Do mesmo modo, um ator medíocre é capaz de dedicar sua total atenção à "ação" e perder de vista a "substância" da expressão. A representação da natureza intrínseca das coisas deu origem à idéia de algo similar à realidade. O importante não é o mimar o objeto em si, mas a correta sugestão do seu verdadeiro caráter interno. Dêsse modo, o que deveria ser é ainda mais importante do que aquilo que na realidade é, e esta idéia transcende o plano das meras experiências pessoais, já que a mímica é um produto da consciência artística

do ator. Por isso é possível, e mesmo desejável representar, sob a forma de um ser humano, o espírito de uma árvore, como na peça *Bashô*, ou seres sobrenaturais ou imaginários. O aspecto real que a mímica pretende representar só é, portanto, apreensível por meio dos olhos e ouvidos da mente. Isto nos pode explicar em parte o papel que os atôres desempenham quando representam uma mulher. Nenhum teatro tradicional japonês emprega atrizes, por motivos diversos; mas a idéia básica está na representação de algo similar à realidade. Como o que se trata de representar é a mulher, e não uma mulher em particular, basta que o ator esboce alguma característica típica da mulher, embora não oculte a sua presença masculina, pois em definitivo o que importa não é apresentar uma mulher real, mas a idéia do que deve ser uma mulher, e não há dúvida que um homem exercitado na arte cênica pode expressar com tôda a eficiência uma mulher nestas condições, por isso que, do ponto-de-vista do homem, só necessitará assinalar os traços femininos. Em todo o caso, uma mulher representando uma mulher resultaria demasiado óbvio e o imediato atenta contra a própria essência dessa forma de teatro.

Compreender-se-á, pelo pouco que pudemos mencionar, que estamos diante de um teatro rigidamente estruturado, formal, povoado de símbolos ocultos, de caráter extremamente sutil e aristocrático, cuja realidade não é empírica, e onde a noção do tempo e do espaço é ilimitada. É um mundo de deuses e espíritos, que, como personagens, carecem de individualidade, sendo antes seres “tentativos” de uma realidade positiva. Não cuida de analisar os problemas concretos do homem, senão de apresentá-los numa visão mística, cedendo a resolução desses problemas ao discernimento do espectador. De pronto podemos dizer, como certo crítico assinalou, que o nô presta grande contribuição ao homem moderno por sua persistente fé na arte como terapia, isto é, oferecendo uma disciplina especial para a salvação da alma; mas, sendo o nô uma espécie de disciplina religiosa, propõe-na desde o início em escala de remédio universal para os males universais da humanidade. Na maioria das peças nô, a verdade religiosa — no caso budista — termina possuindo a alma e tôdas as paixões e todo o enraizamento terreno desaparecem. Daí provém a importância dos espectros, e seria errôneo cuidar de encontrar no nô os princípios de uma tragédia que evidencie um choque de forças, sentimentos e paixões, ou seja, a atividade humana através do movimento complexo e ambíguo do ou dos personagens — ou a mão do destino destruindo a vida do homem. O protagonista do nô demonstra a necessidade de escapar dêste mundo. No rama ocidental, quando Édipo é finalmente recebido pelos deuses, ou quando Macduff aparece em cena com a cabeça de Macbeth, ali termina a trama. Imaginemos se Édipo voltasse a Colono e contasse o seu momento de grande horror, ou se o espectro de Macbeth reconstruísse

suas intrigas e crimes e revivesse o assassinato de Duncan numa dança estilizada; a natureza dessas peças se aproximaria do nô, ou, como disse Earle Ernst, à esfera da atividade teatral descrita por Maeterlinck como “a verdadeira tragédia da vida que recém-começa quando passou o que se chamam aventuras, perigos, paixões, etc.” (3). Poder-se-ia dizer que, com freqüência, o nô começa onde o drama ocidental termina. Mas como o modo de lembrar ou reviver esse passado não se representa visualmente com relação ao que fica implícito, no nô tudo, desde os personagens até os objetos, reduz-se a um contôrno, a um diagrama, à essência das formas, como se quisesse, por outro lado, recordar a noção budista da impermanência das coisas. Isto faz que exija do espectador uma participação mental ativa, porque a realização de um espetáculo nô — como diz Zeami — sempre estará sujeita ao grau de intercomunicação entre o palco e a platéia.

3. O PROTAGONISTA E O DEUTERAGONISTA DO TEATRO NÔ

Segundo a definição da maioria dos críticos modernos, o teatro nô é essencialmente o teatro do sonho e do mundo dos mortos. Nas obras mais características, a ação desenrola-se durante o sonho do deuteragonista (*waki*), geralmente um monge budista em peregrinação; e o mundo dos mortos aparece inevitavelmente com os protagonistas, personagens quase sempre do passado, que por essa ou aquela razão, reaparecem neste mundo terreno encarnados em um ser real. Simplificando, podemos dizer que, neste teatro, as obras mais ortodoxas se acham estruturadas da seguinte maneira: primeira parte, aparição do monge, o deuteragonista, que em peregrinação à Capital se detém em um lugar famoso, por algum motivo vinculado com o fato histórico, romântico ou trágico; encontra-se ali com um aldeão ou aldeã, a quem interroga acerca da história ou lenda vinculada com esse lugar. O aldeão (ou aldeã), que é o ou a protagonista, narra-lhe certos pormenores que fazem o monge suspeitar que essa pessoa está estreitamente ligada ao sucesso ou a alguns dos personagens implicados nessa história. Em dado momento, o protagonista desaparece, e já na segunda parte aparece no sonho do monge e lhe revela a verdadeira história. Quando o monge desperta, o personagem se desvaneceu. O sonho do monge tem lugar ao anoitecer e, em muitos casos, com a presença da lua. E quando o monge desperta, ou acredita despertar, começa a amanhecer. A noite obviamente pertence ao mundo dos mortos, mas no nô esse mundo obscuro e às vezes tenebroso é diáfano e claro como o dia, e a lua cheia, um sol quase radiante, para contrabalançar, como disse um crítico, o “negativo” da escuridão.

Embora tenhamos levado ao extremo a simplificação da estrutura do nô, partindo desta base podemos referir-nos ao significado desse sonho do monge e a essa presença tão persistente dos mortos, dos espíritos ou espectros no teatro nô.

Numa divisão em grandes linhas dos temas das peças nô, podemos agrupá-las em cinco categorias, que são: das divindades, dos guerreiros, das perucas (mulheres), dos lunáticos e vingativos e dos demônios. Mas também podemos classificá-las em obras de um ou dois atos, segundo sua estrutura, e em peças dramáticas e peças de sonho, dependendo do assunto que expõem. Entre tôdas, as mais freqüentes e ortodoxas são as peças de sonho em dois atos. Muitos críticos inclinam-se a considerar que as peças “dramáticas” representam as formas mais avançadas do nô, e certamente poderiam sê-lo, embora também seja certo que os nô de sonhos são mais ricos, em beleza poética e simbólica, e ao transcender dos limites convencionais do tempo e espaço e do real e irreal podem representar um mundo de sugestão que ultrapassa as limitações do chamado realismo dramático (4).

Um esboço histórico da evolução do nô nos mostra sua origem numa forma de drama realista conhecida como “música simiesca” (*sarugaku*), composta principalmente de canto e dança, e baseada em histórias populares e nos acontecimentos da vida cotidiana do século XIII. A dança e o canto nesse “espetáculo” eram executados pelos bailarinos a serviço dos templos e se assemelhavam bastante às danças e canções das peças de fantasmas e de divindades dessa época. Mais tarde incorporam-se episódios históricos e o gênero evolui até uma forma que hoje conhecemos como peças de sonho, introduzindo personagens sobrenaturais, que invariavelmente representavam o protagonista. É legítimo deduzir que este tipo de nô se desenvolveu de acôrdo com as necessidades eclesiásticas dos grandes templos budistas, já que a maioria das companhias de *sarugaku*, tanto quanto as de *dengaku* (música campestre), que se haviam organizado por volta dos fins do século XIII, pertenciam aos referidos templos. Incorporam-se, então, obras com temas religiosos relativos ao budismo, bem como ao xintoísmo, propiciando o aparecimento de uma legião de demônios, duendes ou monstros vinculados com ambas as religiões e com as crenças populares. Assim nascem as peças de sonho, em dois atos, cujos personagens principais são fantasmas ou espíritos de pessoas mortas. Estas obras chegam a dominar o repertório do teatro nô com a aparição do filho e sucessor de Kan’ami, Zeami (1363-1443), que envolve as obras com uma beleza misteriosa e evasiva, associada ao conceito um tanto indefinível do *yûgen*. Nestas peças, os fantasmas aparecem em dois estados diferentes — como já mencionamos no princípio — primeiro encarnados em uma pessoa “real”, para que possam estabelecer uma relação com o deu-

teragonista, e depois em seu estado verdadeiro — de espectros — que podem ser uma dama da côrte, uma poetisa, um guerreiro morto em batalha, ou um cortesão enganado por sua amante. Quando êstes últimos rememoram os acontecimentos do passado, dos quais foram protagonistas, êste passado se funde com o presente — representado, como dissemos, no sonho do deuteragonista — e o presente repentinamente regressa ao passado, sem o transcurso de um tempo teatral compreensível que possa indicar essa transição ao espectador. Numa palavra, o protagonista (*shite*) da primeira e segunda parte é a mesma pessoa, ainda que sua aparência seja diferente. Como regra geral, quando é o fantasma de um guerreiro, êste aparece ante os olhos do deuteragonista e do espectador como um ancião, e se se trata de uma mulher da côrte, aparece na forma de uma jovem aldeã. A explicação do profuso aparecimento dêstes espectros ou espíritos, no nô, não se deve buscar unicamente no fato de que os japoneses da Idade Média eram animistas ou panteístas. É lícito dizer que se deve à crença de que a alma é um ente que não morre e que se move livremente no corpo universal do tempo e do espaço, de modo que o espírito dos mortos se converte em uma presença que supera qualquer aspecto tangível do mundo material; assim o passado teatral transforma-se em algo mais vívido do que o passado histórico e de pronto ainda mais real que a própria atualidade.

Mas possivelmente a utilização dêstes elementos fantasmagóricos se deve ao seu poder de transformar um gênero teatral em meio capaz de comunicar a elegância poética e de converter o palco no veículo dessa esquisita imaginação poética, sobretudo naquelas peças nas quais os espíritos das árvores, dos pássaros e das flôres são os protagonistas. E quando as obras, por exemplo, contêm aparições divinas, não é por certo propósito do autor relatar histórias religiosas, mas exaltar as cenas poéticas e elegantes através de uma dança dos deuses. Por outra parte, uma das características fundamentais dêstes espectros do teatro nô é que, diferentemente de outros teatros que conhecemos, em especial do Ocidente, não aparecem simplesmente por motivos morais ou proféticos, ou para incitar a rebelião ou a vingança, tampouco são personagens secundários à maneira dos espectros de *Júlio César*, *Hamlet* ou *Macbeth*.

A tradição dos espectros no teatro remonta à época grega e romana, e, ainda mais, reconhecemos sua forma original no chamado “drama inconsciente”. Neste “drama inconsciente”, podemos ver uma dose apreciável de magia tanto homeopática como contaminante, como bem o estuda Jane Ellen Harrison em seu *Ancient Art and Ritual*. Tais espectros caracterizam-se por esparzir e fazer fluir seus poderes em nossa imaginação e nossa moral, para profetizar, de logo, sôbre aquilo que não esperávamos, mas que deveríamos ter esperado e temido. Assim o espectro de César faz sentir

a Bruto sua morte próxima e o pai de Hamlet não só incita êste a cometer um ato de vingança como também se confunde ao ver a indecisão do filho.

Tais fantasmas ou espectros, cumpre dizer, são apenas possuidores de certa vontade ou sentimento e carecem quase por completo de caráter próprio. Por outra parte, supõe-se que podem ser vistos somente por determinadas pessoas, e embora se apresentem ao espectador no palco, essa visibilidade do fantasma, digamos assim, se supõe possível unicamente através dos olhos de pessoas determinadas. Para ilustrar êste recurso psicológico de técnica teatral, citaremos o notável exemplo da peça nô chamada *Rio Sumida* (*Sumida-gawa*). A história, como na maioria das obras nô, é sumamente simples: uma mãe parte da Capital em busca de seu filho raptado por uns bandidos e chega ao desembarcadouro do Rio Sumida, nas províncias do leste. A mãe, que antes havia perdido o juízo por causa do inditoso incidente, acredita ver o filho sair da tumba. Em um livro escrito em 1430, o grande Zeami opina que, desde o momento em que o menino é um espectro, não deveria ser visto — isto é, não se deveria representar o espectro no palco usando um menino ator — mas, em troca, Motomasa, filho de Zeami, insiste em que, se a mãe lunática vê o filho, cumpre representar o espectro como uma confirmação ao público da ilusão materna. A observar-se, ao pé-da-letra, o ponto-de-vista de Zeami nesta discussão sôbre técnica teatral, chegaríamos à conclusão de que a maioria das obras nô não poderiam existir, já que estas, repetimos, representam geralmente fantasmas. Mas entendemos que, na realidade, o que Zeami quis dizer foi que o espectro do menino de *Rio Sumida*, difere do das outras obras ortodoxas e que, por conseguinte, o tratamento deveria ser diferente. Ora, em que aspecto é diferente? Dissemos que o espectro, no nô, é a aparição do espírito de uma pessoa morta que se apresenta no sonho do deuteragonista, ou, em todo o caso, é uma ilusão dêste. Mas, por outro lado, o deuteragonista é, de fato, o representante do público sôbre o palco e a sua missão é a de induzir o protagonista a contar a sua história, ocorrida séculos atrás. Embora sôbre isto venhamos a falar mais adiante, esta condição da “função” do deuteragonista explicaria por que êste, depois da aparição do primeiro ator no segundo ato, permanece quase imóvel em um canto do palco, apesar de haver cessado de intervir na ação pròpriamente dita, como se fôsse um espectador a mais. Quando se compreende êste mecanismo cênico do nô, é fácil deduzir que, quando o espectro aparece diante do deuteragonista, seja em sonho ou como ilusão, também se encontra diante dos nossos olhos, que teòricamente são os mesmos que os do deuteragonista. Em compensação, no caso de *Rio Sumida*, sucede que a mãe, enlouquecida com a perda do filho, não é o deuteragonista mas o pro-

tagonista, de modo que a aparição do espectro do filho é uma ilusão desta mãe-protagonista, e não do espectador-deuteragonista. Vale dizer, o espectador não pode estar seguro do que a mãe possa ou acredite ver. Todavia, se o espectador se comove, simpatiza e se identifica com a infeliz mãe, não existe nenhuma razão para que o espectador não possa ver o espectro do filho morto, e, portanto, como uma sutil técnica de representação dramática, se deveria — como insistia Motomasa — representar o espectro por intermédio de um menino-ator. Não podemos dizer que esta disputa esteja resolvida e de fato, na atualidade, há escolas que seguem o conselho de Zeami, e outras, o de Motomasa.

Outro caso em que, em teoria, o fantasma não é visto pelo deuteragonista e, em consequência, pelo público, é o de *Kiyotsune*, obra representada no México em 1966. A mulher do guerreiro (Kiyotsune) “sonha” que se encontra com o espectro de seu marido depois de haver recebido uma mecha de seu cabelo através do vassalo Awazu no Saburô. O deuteragonista, ou seja, o vassalo, retira-se do palco ao começar o sonho, quando a convenção indica que, justamente por representar o público, deve permanecer no palco até o final da obra, ainda que já não participe da ação.

Não obstante, êstes casos constituem exceções, e é regra geral que os espectros, tanto masculinos como femininos, apareçam ante os deuteragonistas, por incitação dêstes, e em definitivo, embora espectros ou espíritos, são em essência seres humanos vivos e sofrem por amor, ciúme ou vingança e inclinam-se para o mundo da poesia e aspiram à salvação budista final. E é aí que diferem dos espectros do drama ocidental, por serem êles mesmos os personagens principais, os fatores determinantes do drama. Até quando se trata de seres sobrenaturais, como duendes, demônios ou monstros — e êstes na verdade abundam no Japão — acham-se personificados em seres humanos; e o fato de que êstes duendes e demônios, ou espectros e fantasmas, se convertam nos protagonistas das obras testemunha que êste teatro basicamente não conseguiu converter-se em um drama no verdadeiro sentido da palavra, ou ao menos como o entendemos tradicionalmente no Ocidente. Sabemos, por exemplo, que em sua estrutura o drama requer pelo menos dois personagens antagonísticos, ou, dito de outro modo, a personificação de duas idéias ou sentimentos opostos, e nesse sentido um espectro pode atuar como personagem secundário, aconselhando, admoestando ou ameaçando um personagem principal, mas sempre sua função na obra não deixará de ser marginal, já que seria inaceitável que um ser sobrenatural e não-humano, como um fantasma, desempenhasse um papel de suma importância num teatro de seres vivos, coisa que sucede no nô.

Seria êste o momento de explicar por que denominamos o nô de teatro sem antagonistas, e por que a insistência, até agora, em dife-

rençar o papel e a importância que desempenham o protagonista e o deuteragonista. Zeami, o virtual criador deste teatro do século XVI, diz em seus tratados que, desde o momento em que o nô tem os seus fundamentos na dança e no canto, os personagens principais, extraídos seja da História, dos clássicos (*Genji Monogatari* ou *Heike Mōnogatari*), ou das lendas, devem oferecer características que se combinem e harmonizem com estes dois elementos básicos (chamados *nikyoku*). Aqui nasce, podemos dizer, a peculiaridade do nô, dado que, se consideramos que no teatro ocidental a trama se desenrola em torno do antagonismo entre dois ou mais personagens e pode prescindir perfeitamente do canto e da dança, no nô estes elementos são considerados fundamentais para atender ao requisito do princípio estético da “elegância última”, ou “graça latente”, a que Zeami denominava *yūgen*. E visto que o argumento e os conflitos humanos em si têm importância secundária, o tema não se desenvolve como o confronto protagonistas-deuteragonistas, e tampouco, cumpre assinalar, como monólogo do protagonista, como em *O Telefone* de Cocteau. O deuteragonista, conforme já se disse, representa a platéia e contribui para que o protagonista faça demonstração dos diferentes aspectos da graça e elegância do *yūgen*. Excetuando as obras primitivas (embora quase todas modificadas por Zeami) e as posteriores do século XVI, de características mais realistas, dramáticas e espetaculares, a estrutura de uma obra nô se baseia no princípio da centralização em um só ator. Perguntamo-nos, então, como o nô pode ser considerado teatro sem a existência de antagonismo entre dois ou mais personagens, e concentrando sua maior atenção na dança e no canto.

O teatro nô bem poderia ser uma poesia épica, já que como disse Elliot: “Fundamentalmente a poesia épica é uma história que se conta ao espectador, ao passo que o teatro é arte cênica que se dirige visualmente ao auditório”. “Contar”, nesse sentido, significa que o narrador se situa frente ao público e refere uma história em alta voz. Isto se dá, por exemplo, no teatro *jōruri*, que utiliza bonecos e onde o narrador aparece em um flanco do palco e canta a história que aqueles representam. Esta voz é denominado por Elliot a “segunda voz”, diferentemente da “terceira voz” que corresponderia à do teatro lírico. A “terceira voz” é aquela que, no momento em que o poeta vai criando os personagens da obra, não se converte em sua própria voz — subjetiva e explicativa — mas que é outorgada a um personagem imaginário que dialoga com outro personagem também imaginário. Essas vozes adquirem vida própria, independentemente do autor, algo assim como as pinturas que adquirem autonomia face ao pintor. Dito de outra maneira, o poeta não fala pelos demais. Em troca, no nô se produz uma situação diferente. O protagonista na realidade não dialoga com o deuteragonista, ao

passo que o côro cumpre um papel de suma importância, já que fala pelo protagonista, ou pelo deuteragonista, além de encarregar-se de explicar a ação ou momentos em que o personagem central dança. Isto se deve a que o protagonista, o *shite*, ou o “fazedor” é o único que conta na estrutura do nô, e os outros personagens, bem como a orquestra e o côro, desempenham apenas um papel secundário, para facilitar e realizar o trabalho do “fazedor”; por conseguinte, o deuteragonista não é o verdadeiro “deuteragonista”, tal como se entende no teatro clássico grego, mas “o que está ao lado”, o “circunstante” ou o “apoio”. Para entender melhor as respectivas funções do *shite*, do *waki* (isto é, do circunstante), e do côro, talvez nos seja útil tentar uma pequena comparação com o teatro clássico grego, máxima porque os estudiosos se fixaram, desde princípios do nosso século, nas semelhanças entre o nô e esse teatro.

Tais semelhanças aparentes seriam: a limitação na quantidade de atôres; a presença do côro no palco; o emprêgo da máscara; o caráter neutro do palco; a estilização do vestuário; a relativa simplicidade das obras e a inclusão de abundantes elementos poéticos, líricos, simbólicos; a relativa brevidade dos textos com relação às peças modernas e a duração do espetáculo; a exclusão do idioma coloquial e das atrizes e a inclusão de uma sátira ou farsa no programa.

A respeito do primeiro ponto (a limitação dos atôres em cena) recordemos que o nô se converteu numa representação de um só ator com acompanhamento do côro, algo semelhante ao ditirambo, mas a diferença está em que, enquanto o côro do ditirambo dançava, o do nô nunca se incorpora à ação durante todo o espetáculo. Na Grécia, o ritual heróico-mimético transformou-se no antecessor direto do drama helênico com a aparição de Arion e Téspis, com a introdução, por este último, de um ator que dialoga com o côro. Acrescentemos, também, que Téspis inovou ao criar a máscara e essa inovação permitiu ao ator não só representar a ação narrada pelo côro como também encarnar vários personagens diferentes. Já podemos ver que esta técnica da máscara não variou fundamentalmente, apesar da aparição do deuteragonista e, mais tarde, do tritagonista, no sentido de que, mesmo na época de Eurípedes, êsses três atores representavam diversos personagens. Assim, em *Orestes* o protagonista cobria os papéis de Orestes e de um mensageiro, o deuteragonista os de Electra, Menelau e outro personagem menor, e o tritagonista era Helena, Tindareu, Pílades, Hermione e Apolo. Em troca, no nô, só o protagonista usa máscara (êle ou os acompanhantes do protagonista — *shite-zure* — quando são mulheres) e raramente a troca, a menos que o protagonista da primeira parte seja um personagem totalmente diferente do da segunda. Todavia, isto não significa que o protagonista, em dado momento da obra,

não desempenhe simultaneamente dois papéis diferentes sem trocar em nada o vestuário e a máscara. O caso mais conhecido é o de *Tadanori*, nome de um guerreiro morto em batalha, e que ilustra esta técnica de montagem do nô, na qual o número de personagens no palco não coincide com o número de atôres. O espectro do guerreiro medieval Tadanori relata os detalhes da última batalha e do duelo final com o seu inimigo Rokuyata. Mas Rokuyata não aparece em cena, sendo representado pelo mesmo ator que encarna Tadanori. Este relata que Rokuyata e seis ou sete ginetes o perseguem, mas enquanto canta esta passagem, seus ademanes correspondem aos do perseguidor Rokuyata e não aos do perseguido, que seria o seu personagem. Finalmente, Tadanori, como “o perseguido”, é aprisionado e decapitado, mas, não obstante, continua atuando, como se ignorasse o fato de que um homem decapitado obviamente não pode prosseguir movendo-se. Mais estranho ainda, vemos Tadanori contemplar absorto a cabeça caída — a sua própria — embora devamos supor que o que contempla a cabeça é na realidade o guerreiro inimigo, Rokuyata. Isto bem poderia ser a dupla personalidade do espectro de um guerreiro morto, ou antes a dupla ilusão do monge (deuteragonista) que sonha.

Voltando ao teatro grego, sabemos que, ao introduzir Êsquilo o segundo ator, teve início o verdadeiro teatro; contando com dois personagens antagônicos em atuação no palco, diminuía-se gradualmente a importância do côro. A incorporação do tritagonista, com Sófocles, foi uma evolução natural. Mas o que devemos ter em conta é, na realidade, a função do côro, que Sófocles limitou para o número de 15, o que, por sua vez, se constituiu em regra. Em *As Suplicantes*, de Êsquilo, por exemplo, vemos que o côro, que é formado pelas 50 filhas do Rei Dânao, é o componente mais importante da obra e constitui a maior parte oral. Sófocles deu aos atôres um valor individual maior e transferiu para o palco o centro da ação da obra, que estivera na orquestra. É aí que o diálogo se converte em fundamento do drama. A evolução do côro está duramente evidenciada pelas proporções de canções corais nas obras de Êsquilo, Sófocles e Eurípedes. O primeiro entregou ao côro de 3/5 a 1/2 do total de linhas, Sófocles de 1/4 a 1/7 e Eurípedes somente de 1/4 a 1/9. Quer dizer, o côro ocupava mais da metade da obra completa em Êsquilo e somente a nona parte em Eurípedes. Em troca, como já dissemos, o côro do nô não evoluiu como no drama grego; permaneceu sobre o palco e continuou tendo a mesma importância na obra, e embora não participe diretamente da ação, já mencionamos como se converte no sustentáculo primordial e de que maneira “tece” a ação, os diálogos e as pausas, até o final da obra.

Vimos que o nô cria uma dualidade encarnada em um só personagem, ou, dito de outro modo, desdobra a personalidade de uma

figura para criar uma tensão, e com isto produzir a ação. Bom exemplo das obras de sonho em duas partes pode-se encontrar em *Dupla Shizuka* (*Futari Shizuka*). Shizuka foi a amante do trágico herói medieval Minamoto no Yoshitsune, morto aos 30 anos (irmão menor de Yoritomo, 1147-1199, o primeiro *shogun* do Japão), e na obra é encarnada por dois atôres (não se empregam atrizes no nô), um que representa o espectro de Shizuka, que teoricamente não pode ser visto pelo deuteragonista (ou seja, pelo público), e outro, uma camponesa possuída pelo espírito de Shizuka, e desta maneira a superposição das imagens de sonho e realidade humana alcança um grau culminante na técnica da sua representação cênica. Restaria esclarecer que, neste caso, “dupla personalidade” não contém os matizes psicológicos ou psicanalíticos habituais. Seria antes como que uma referência à divisão entre a esfera da natureza divina e humana, cujas raízes se encontrariam na relação do nô com o chamado “jôgo dos deuses”. E esta natureza consagratória do coletivo deveu-se ao fato de os personagens do nô não poderem definir claramente seu caráter e que os autores se limitassem, em muitos casos, a descrever *situações* que lhes permitissem expressar, de forma superposta, o significado da poesia. A definição de Claudel de que o “nô é aquilo em que alguém está por chegar” é correta, desde que estabeleçamos que esse “alguém” não seja uma pessoa em particular, mas alguém que representa uma *situação*.

O nô é, em definitivo, terreno de deuses e espíritos, que como personagens carecem de individualidade e antes existem como seres tentativos de uma realidade efêmera, fugitiva. É como se os outros autores, condicionados por um sentimento de caráter coletivo da época, tivessem tipificado um determinado número de personagens, para incluí-los em seus repertórios, mudando o nome, a máscara e os assuntos, mas que no fundo não deixam vislumbrar aquela distância que separa, por exemplo, Hamlet de Otelo. De certo modo, é como estar vendo a representação do *Genji Monogatari*, que no *emaki*, a tipificação dos personagens, chega ao limite máximo, visto ser difícil distinguir o príncipe Genji de Yûgiri, ou a princesa Uki-fune de Kumoi-no-Kari. Percebemos que o nô não cuida de analisar os problemas concretos do homem, mas os apresenta numa visão um tanto mística, cedendo a solução dos problemas ao discernimento do espectador. Na maioria destas peças, a verdade religiosa — budista — termina possuindo a alma e, na maioria dos casos, tôdas as paixões e apegos terrenos — causa direta do retôrno dos mortos a êste mundo — desaparecem.

A rememoração do passado é uma das chaves do nô, mas como o modo de rememorar êsse passado não se apresenta visualmente com relação ao que fica implícito, no nô tudo é expresso em contornos, em diagrama, na essência das formas (como a sua decoração

e adereços), como outra formulação da idéia budista da impermanência das coisas. Em não poucos casos, depois de vermos um espetáculo nô e havermos submergido no mundo dos mortos, acodemos à mente a dúvida do poeta: "Sonhava que era uma borboleta ou sou uma borboleta que está sonhando"?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 — ASAJI, Zeami *Jurokubushu hyôshaku*. (Comentários sobre os 16 Tratados de Zeami). p. 375. V. 1.
- 2 — WALEY, Arthur. *Zen Buddhism and its Relations to Art*. (s. n. t.). p. 12.
- 3 — EARLE, Ernst. *Three Japanese Plays*. (s.n.t.). p. 13.
- 4 — KEENE, Donald. *Realism and Unreality in Japanese Drama. Drama Survey*. (s.l.p.), 3, (3), 1964.

NÔ THEATER

First of all the paper reflects the Author experience with a live Noh performance. Kazuya Sakai, born in Argentina, has been one of the more active writers disclosing Eastern literatures to Latin America. From personal testimony he moves to a detailed explanation on the nature of Noh theater, the only theatrical form that nowadays can offer its original aspect to the spectator. Besides the historical background, Sakai emphasizes its esthetical problems, studying Zeami Motokiyo's writings about this Japanese drama. On the other hand, he finds connections between this art form and Zen-Budhism thought. Another aspect discussed is the possible similarity between Noh and Greek theaters, which the Author denies.

"Noh theater is conclusively gods and spirits' grounds — the Author writes — But as characters they lack individuality, existing only as tentative beings of a short lived and fleeting reality. It is as the other authors, conditioned by a collective feeling of their times, had established a certain number of roles to be included in their repertoires, changing names, masks and topics, but deep inside we do not catch a glimpse of that distance that keeps Hamlet apart from Othelo, for instance".

LE THÉÂTRE "NÔ"

L'article témoigne, avant tout, de l'expérience directe de l'auteur avec le théâtre "No". Kazuya Sakai, argentin de naissance, est un des plus zélés prophètes de la littérature extrême-orientale en Amérique Latine. Du témoignage il passe à l'analyse de cette forme de théâtre qui est la seule à pouvoir se présenter aujourd'hui encore dans sa forme originale.

Au-delà de l'analyse historique l'auteur explique la problématique de l'esthétique du théâtre "No" au moyen des écrits de Zeami Motokiyo concernant ce genre théâtral japonais. Il met à jour également les relations entre le théâtre "No" et le bouddhisme Zen. Enfin, l'auteur évoque le possible parenté entre le théâtre grec et le théâtre "No". L'auteur nie l'existence de cette parenté.