

O KYOGEN E A SUA SIMPLICIDADE DE REPRESENTAÇÃO

Sakae Murakami

Kyōgen, teatro cômico, e Nō, teatro lírico-dramático, concretizaram suas formas de representação teatral na época medieval japonesa. Juntos resistiram ao tempo, sendo suas representações levadas ao palco até hoje.

Enquanto o Nō é um teatro de cantos e danças que faz uso de máscaras, o Kyōgen é o teatro de palavras e de expressão corporal, onde as máscaras não são geralmente utilizadas. Com a linguagem altamente poética, o Nō canta contos épicos e lendas, enquanto o Kyōgen, com a sua linguagem coloquial, conta com humor os acontecimentos cotidianos da época.

Com essas características próprias, o Nō e o Kyōgen vêm sendo apresentados num mesmo palco e numa programação única, obtendo um resultado eficaz: o equilíbrio do espetáculo. Após uma tensão quase intolerável provocada pelo Nō, o Kyōgen procura uma reação de “détente” (1) O Nō faz apelo às abstrações mentais mais altas, enquanto o Kyōgen tende a provocar um riso visceral, fundamentado na energia de uma comédia popular (2)

Freqüentemente, esse teatro Kyōgen era relegado a segundo plano, considerado um simples acompanhante do Nō, ou uma parte do teatro Nō. Talvez os homens sempre tivessem atribuído maior seriedade às lágrimas do que ao riso.

Entretanto, após a Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento dos estudos folclóricos no Japão, o Kyōgen, pelas suas características, atraía atenção dos pesquisadores de vários campos de estudo, e, conseqüentemente, o seu valor teatral é revisto e reconsiderado, colocando-o numa posição idêntica à do seu parceiro Nō.

(1). — René Sieffert, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivie de Une Journée de Nô*, Paris, 1960, p. 30.

(2). — Sieffert, p. 30.

Kyōgen é um teatro de palavras e de expressão corporal. Nesse teatro, as palavras e a expressão corporal, além de formar o conteúdo da peça, vão criando e estabelecendo outros elementos em cena. E esse fenômeno torna-se possível, por ser ele um teatro que apresenta uma estrutura simples, representado num palco despojado de todo e qualquer cenário.

Vejamos, pois, a peça *Kusabira* (Os cogumelos) No jardim de certo homem, nascem cogumelos que não são daquela estação. O homem tenta exterminar esses cogumelos, mas eles sempre voltam a florescer. Extenuado na procura de uma solução, o homem pede auxílio ao *yamabushi* (bonzo da montanha) para que ele, através das suas fortes orações, faça desaparecer os rebeldes cogumelos. A primeira oração, para alegria do bonzo e do homem, surte o efeito desejado. Entretanto, passados alguns segundos, os cogumelos voltam a florescer com uma força ainda maior, a tal ponto que o homem e o bonzo são obrigados a fugir deles.

Quando Manzō Nomura levou essa peça aos Estados Unidos, a reação da platéia americana foi bem interessante. Ela sentiu nessa peça a guerra do Vietnã (3) Vimos, no entanto, que a peça apenas narra o aparecimento do cogumelo fora da estação. Não seria, justamente essa simplicidade do enredo da peça, com movimentos ricos e palavras diretas, que permitiu a essa platéia o vôo de imaginação, que tendo partido do jardim da casa de um certo homem, vai até os campos de batalha do Vietnã?

A simplicidade do enredo das peças de Kyōgen baseia-se na sua estrutura: tratar-se de uma peça de um ato que possui um começo, um meio e um fim bem definidos, constituindo cada um deles três momentos ou cenas diferentes.

Na primeira cena da peça *Buaku* (O malvado) — o amo e o empregado Tarō em cena — o amo ordena ao empregado a eliminação do Buaku; na segunda cena — o empregado Tarō e o Buaku — Tarō tenta matar Buaku, mas o seu sentimento humano interfere na realização do ato e não o deixa concluir a sua missão; na terceira cena — o empregado Tarō, o amo e o Buaku — o amo acredita ver o fantasma de Buaku.

Na peça *Kamambara* (A foice e o suicídio frustrado), na primeira cena — o marido, a mulher e o apaziguador — o apaziguador tenta

(3). — Ken Ibaragi, "Kyōgenron Gendai Butai Kyōgen to Shite" (Teoria de Kyōgen, considerado como expressão do Teatro Moderno) in *Nihon Koten Geinō 4 Kyōgen Okashi no Keifu* (Representação Clássica Japonesa, vol. 4 Kyōgen, Genealogia do Engraçado), Tóquio, 1970, p. 135.

estabelecer a harmonia entre o marido humilhado pela esposa, por ser preguiçoso, e a esposa enfurecida; na segunda cena — o marido — resolve se matar com a foice porque se sente ultrajado em seu orgulho, mas, após inúmeras tentativas, vê como é difícil se suicidar; na terceira cena — o marido e a mulher — a esposa, percebendo a intenção do marido, pede-lhe para não realizar tal intento e o marido, aproveitando a sua situação vantajosa, faz mil exigências à esposa até que a peça termina com a esposa novamente enfurecida.

A primeira cena da peça *Suehirogari* (O leque) inicia-se com o amo e o empregado Tarō — o amo manda Tarō comparar um *suehirogari* (leque) na capital; a segunda cena — o empregado Tarō e o vendedor arguto — o vencedor, aproveitando a ignorância de Tarō que nem mesmo conhece o termo *suehirogari*, vende-lhe um guarda-chuva em vez do leque; a terceira cena — o empregado Tarō e o amo — Tarō recebe uma dura repreensão do amo pelo seu erro, mas ele, através do canto que aprendeu do vendedor, consegue o perdão do amo.

Nas peças acima resumidas, podemos notar um número reduzido de personagens. No Kyōgen, o número de personagens varia entre dois e três, o que sem dúvida reforça a simplicidade dessas peças.

Ligando-se esses momentos à sua representação teatral, vemos que o ator, chegando ao palco, faz o *nanori*, ou seja, a sua auto-apresentação como personagem teatral, revelando o seu objetivo. Isso reverte num resultado eficaz, justamente devido à ausência de cenário. As palavras não só caracterizam os personagens, mas também definem de uma forma concreta a situação a ser desenvolvida. Não há entradas e saídas constantes dos personagens no palco. O personagem, uma vez instalado ali, permanece durante todo o desenrolar da peça, independente da sua atuação ou não. Se a cena não exige o desempenho do personagem, este se mantém afastado no canto esquerdo do palco (*fuebashira*) (4). A ausência do personagem fica convencionalizada dessa forma no Kyōgen. E a peça termina geralmente com os atores se retirando do palco, através da ponte (*hashigakari*) (5)

As peças de Kyōgen estão intimamente ligadas ao palco denominado Nōbutai (Palco de Nō). Assim, faz-se necessário analisarmos as características deste palco: ele é aberto em três lados, projetado em direção ao público, com o teto alto sustentado por quatro pilares. A sala de espelho (*kagami-no-ma*), onde os atores se concentram

(4). — cf. planta do Nōbutai

(5). — cf. planta do Nōbutai

diante de um grande espelho antes de entrar em cena, liga-se a esse palco através de uma ponte (*hashigakari*) que os conduz ao seu mundo de representação. O único cenário fixo é um soberbo pinheiro pintado no fundo do palco. O pinheiro significa para os japoneses uma longa vida, com a sua cor verde inalterável. Enfim, é esta a árvore que simboliza um evento feliz (6)

Esse palco simples, despojado de qualquer cenário, permite aos atores maior liberdade de movimento e também a liberdade de criar sobre ele as situações e os mais variados objetos por meio de palavras ligadas à expressão corporal. O ator, junto com a platéia, cria o seu cenário, a situação desejada.

Já dizia Peter Altenberg:

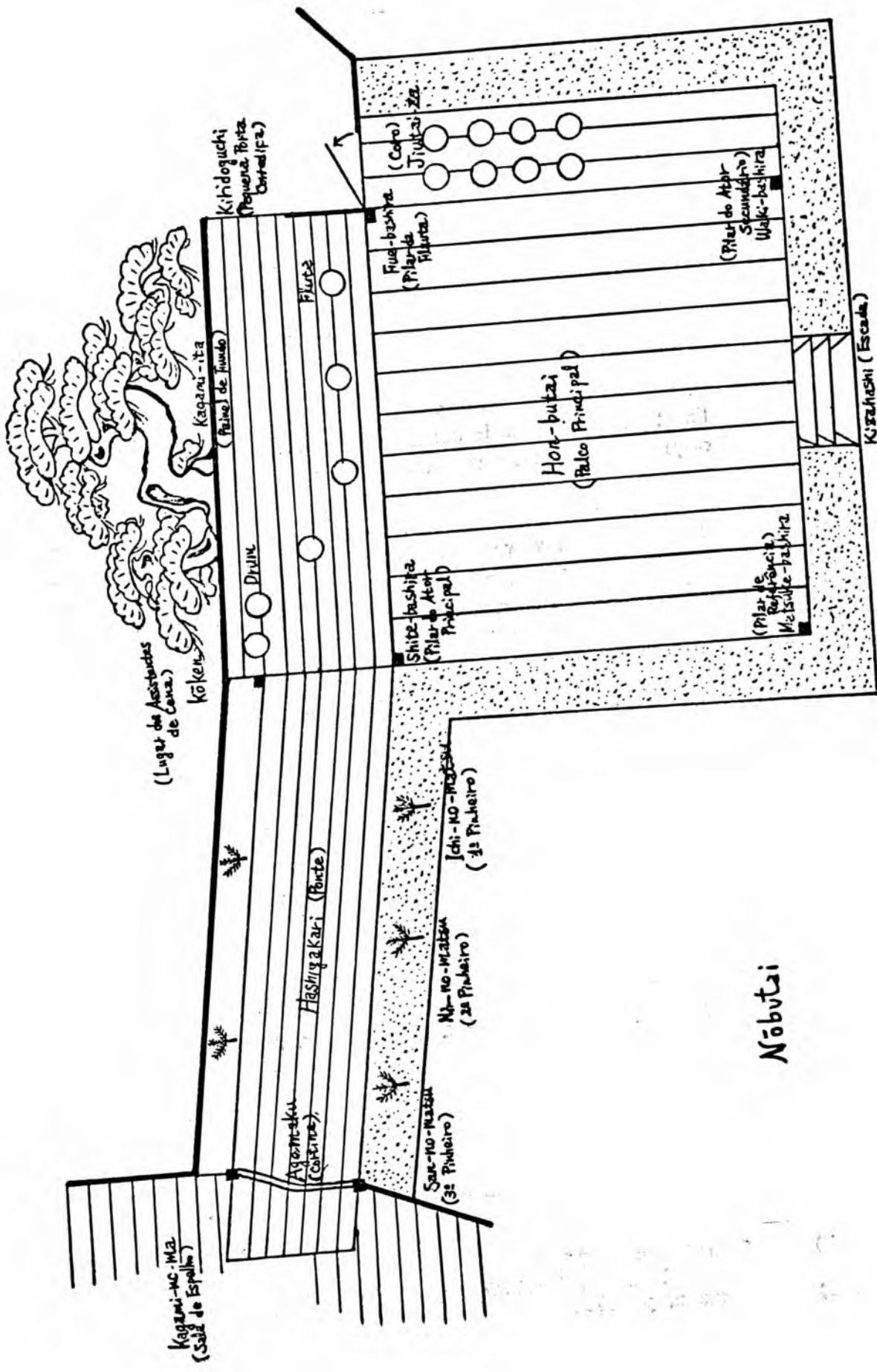
Temos que dizer muito com pouca coisa. O que faz o artista é uma enorme riqueza utilizada com a mais sábia economia. Os japoneses desenham um único ramo florido e ali está toda a Primavera. Entre nós desenha-se toda a Primavera e não se consegue nem mesmo a sensação de um ramo florido. (7)

No Kyōgen, basta a palavra primavera para a platéia criar, junto com o ator, a primavera de cerejeiras.

Possui esse palco outras vantagens. Uma delas é a sua profundidade, vantagem esta que é aproveitada com muita inteligência na segunda cena da peça *Bōshibari* (Atados na vara) quando os empregados Jirō e Tarō, servindo-se da ausência do amo, vão à adega em busca de saquê. Toda a profundidade do palco é utilizada para dar ao público a impressão de os dois estarem penetrando num outro espaço, diferente do espaço de até então. Ademais, essa profundidade é igualmente propícia para a clássica volta em oval que os atores realizam no palco, a fim de indicar o caminho que leva a um novo espaço. Outra possibilidade deste palco é a ponte (*hashigakari*) que além de servir de passagem para os personagens que para lá se dirigem às vezes é utilizada como uma área de representação com muito sucesso. A segunda cena da peça *Kirokuda* (Os bois) inicia-se na ponte quando o empregado Tarō, obedecendo ao seu amo que lhe ordena levar os bois para uma cidade vizinha, utiliza com mestria a estreita passagem da ponte, comunicando dessa maneira, à platéia, um caminho de neve cheio de obstáculos. O espaço de *hashigakari*, estreito em relação ao palco, contribui

(6). — cf. planta do Nōbutai. O palco é marcado segundo a representação do teatro Nō, mas isso não acarreta nenhum problema ao Kyōgen, pois é um palco despojado de cenários.

(7). — Aldomar Conrado, trad., e org. *O Teatro de Meyerhold, Textos e Artigos Seleccionados de Meyerhold*, Rio de Janeiro, 1969 p. 69.



Palco do teatro Nô

decisivamente para o sucesso da cena. Igualmente, na peça *Kamambara* (A foice e o suicídio frustrado), o seu primeiro momento tem o início no *hashigakari*. O marido sai da sala de espelho gritando e correndo pela ponte; é seguido pela mulher e, mais uma vez, o comprimento da ponte permite ao marido uma interpretação mais elaborada para nos comunicar o seu profundo desespero.

A representação de Kyōgen não coloca cortina entre o palco e o público. E a luz da platéia permanece acesa durante todo o espetáculo.

Meyerhold, discorria a respeito desses elementos na montagem de D. Juan de Molière:

A presença de uma cortina esfria o espectador, mesmo que a cortina tenha sido obra de um grande artista. Tendo vindo para ver o que está por trás, o espectador acolhe esta pintura distraidamente e sem curiosidade. Com a cortina levantada, é preciso o decorrer de um certo tempo para que o público penetre nos sortilégios da atmosfera que envolve os personagens. Se a cortina já está levantada, à sua chegada, o público absorverá a atmosfera da época muito antes do ator entrar em cena... A platéia não deve ficar no escuro nem nos entreatos nem durante o desenrolar da peça. A luz brilhante fornece aos que vieram ao teatro um ambiente de festa. Vendo o espectador sorrir, o ator admira-se como se diante de um espelho (8).

Exatamente por ser esse palco tão simples e desnudado, fez-se necessária a utilização de elementos que criem os ambientes requeridos — é aí que surge o recurso lingüístico que funciona como meio eficaz na configuração do cenário. Porque envolvem uma “semelhança intrínseca entre o nome e o sentido” (9), as onomatopéias marcam a sua presença nas peças de Kyōgen.

Ora, existem do ponto de vista semântico, dois tipos de onomatopéias que se pode distinguir: as onomatopéias primárias (*giseigo*) e as secundárias (*gitaigo*). O primeiro é a imitação do som pelo som, o som como “eco do sentido”, e o segundo, “em que o som evoca não uma experiência acústica, mas um movimento ou qualquer qualidade física ou moral, geralmente desfavorável” (10)

Na peça *Kane-no-ne* (O som do sino), na segunda cena, o empregado Tarō vai a Kamakura à procura do melhor som de sino.

(8). — Conrado, p.p. 75,76.

(9). — Stephen Ullmann, *Semântica*, cf. Lisboa, 1964, p. 179.

(10). — Ullmann, p. 175.

Tarō: Hei-Hei-Hei-Hei, Yattona (11). *Gwan. Yattona. Gwan*
Kore wa ikana koto, korewa waregane dja (12).

(Um, dois e Gwan, e três e Gwan. Que absurdo! Isto é um sino quebrado).

A onomatopéia primária *Gwan*, som de algo quebrado, permite aos atores, e conseqüentemente ao público, criar sobre o palco um sino quebrado de Kamakura.

Taro: Hei-Hei-Hei, Yattona. *Tchim* (13).

Kore-wa ikana koto, tiisai ne dja (14).

(Um, dois e Tchim. Ora, Ora, que som tímido).

Tarō: *Koon. Kon* (15)

Kore wa hibiki no nai katai kane dja. (16).

(Koon. Kon. Isto é um sino duro que não tem vibração).

Tarō: Hei-Hei-Hei-Hei, Yattona-Yattona. *Djan, Mon-Mon-Mon-Mon* (17) *Yatona. Djan, Mon-Mon-Mon-Mon-Mon.*

Satemo, Satemo ne to mōshi hibiki to ii, kono Kenchōji no kane ni ue kosu kane wa gozarumai (18).

(Um, dois e três *Djan, Mon-Mon-Mon-Mon*. E três! *Djan, Mon-Mon-Mon-Mon-Mon*. Humm, bem, bem. tanto no som como na vibração, certamente não haverá um sino melhor que este do templo Kenchō)

O que sentimos nesta cena de *Kane-no-ne* (O som do sino) é o papel dinâmico das onomatopéias primárias que, através do som, vão criando no palco os diferentes sinos: o sino quebrado, o sino de som tímido, o sino duro e o sino majestoso de som perfeito. As onomatopéias primárias criam objetos em cena e a rica expressão corporal do ator ajuda esse processo criativo.

(11). — Interjeição da língua japonesa para expressar o esforço dispensado ao realizar uma ação.

(12). — Hiroshi Koyama, *Nihon Koten Bungaku Taikei 42 Kyōgenshū Djō*. (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa, vol. 42, Coleção das Peças de *Kyōgen* 1^o) Tóquio, 1960, p. 364.

(13). — Som delicado e baixo de coisas metálicas.

(14). — Koyama, *Kyogenshu Djō*, p. 365.

(15). — Som sem vibração.

(16). — Koyama, *Kyogenshū Djō*, p. 366.

(17). — Som alto e vibrante de coisas metálicas

(18). — Koyama, *Kyogenshū Djō*, p. 367

Para dar vida e colorido às descrições e às narrações, as onomatopéias secundárias são utilizadas em grande número, dinamizando os diálogos e os monólogos.

Em *Nawanai* (Corda torcida), Tarō, o empregado, conta a seu amo o encontro que teve com uma criança e uma mulher. Ele ridiculariza ao máximo essas duas personagens utilizando as onomatopéias como *tchigari-tchigari-tchigari*, que expressa o defeito no andar da mulher; *nyorori-nyorori-nyorori*, o andar lento e deselegante da mulher; *hyorori-hyorori*, a aparência extremamente magra da criança; *kuru-kuru-kuru-kuru*, os cabelos embaraçados da criança; *koso-koso-koso-koso*, o movimento silencioso e apressado da criança. A história termina com o amo extremamente irritado, pois essa criança e a mulher são justamente a sua esposa e o seu filho, fato que Tarō desconhecia (19)

O espaço, o tempo e o ritmo são igualmente determinados pelas palavras neste teatro. As palavras criam a noite, o dia, e esse palco despojado de cenários ora é a casa do amo, ora é a casa de Tarō, ora é a capital. Para essa mudança de espaço, é necessário apenas o movimento em oval que o ator realiza no palco e uma palavra indicativa do lugar, ou às vezes nem mesmo isso. Na peça *Bunzō* (O difícil estratagema de memória), Tarō conta a seu amo as novidades da capital, com o intuito de acabar com o mau humor do seu senhor. Começa a contar pela visita que ele fez à casa de seu tio, e passa a descrever um doce delicioso que alí saboreou, de cujo nome não se lembra. Após um esforço de memória, ele consegue recordar que o nome do doce aparecia num livro de história do seu amo. Tudo isso decorre na casa de Tarō, onde o seu senhor havia ido procurá-lo. Entretanto, no momento em que o amo ordena que Tarō procure o livro, o espaço passa a ser a casa do senhor. O próprio desenrolar da peça vai determinado o espaço. A ausência de cenário permite ao Kyōgen essa liberdade.

Quanto ao ritmo, muitas vezes bastam as palavras *sorori-sorori to mairō* (irei sem pressa) ou *isoide mairō* (vou depressa) para determinar num único ritmo predominante na peça, a rapidez ou a lentidão.

O que podemos concluir de todas essas observações é que realmente não se pode pensar num espetáculo de Kyōgen desligado do seu palco, pois é esse palco, com suas características próprias, despojado de cenário, que permite a liberdade de as palavras agirem com toda a sua força, sem nenhum obstáculo visual. Também contribui para o sucesso da apresentação a própria estrutura simples das peças de

(19). — Koyama, *Kyogenshu Djō*, p.p. 276-78.

Kyōgen, e o seu número reduzido de personagens, por sua vez, permite à platéia concentrar a sua atenção sobre todos os personagens para poder criar junto com eles os diversos elementos de cena. Manzō Nomura que assistiu à representação de *O Inspetor-Geral* de Gógol — no qual havia um número muito grande de atores em palco — pelo Teatro de Arte de Moscou, na ocasião em que ele esteve no Japão, dizia aos que lhe perguntavam a sua opinião: “Não, não gostei muito. Tudo é demais” (20)

BIBLIOGRAFIA

- Conrado, Aldomar, trad. e org., *O Teatro de Meyerhold*, Textos e Artigos Seleccionados de Meyehold, Editora Civilização Brasileira S/A, Rio de Janeiro 1969.
- Ibaragi, Ken, *Kyōgenron Gendai no Butai Hyōgen to Shite* (Teoria de Kyōgen, Considerado como Expressão do Teatro Moderno) in *Nihon Koten Geinō 4 Kyōgen Okashi no Keifu* (Representação Clássica Japonesa, 4, Kyogen Genealogia do Engraçado), Heibonsha, Tóquio, 1970, p.p. 125-145.
- Koyama, Hiroshi, *Nihon Koten Bungaku Taikei 42/43 Kyōgneshū Djō/Ge* (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa 42/43, Coleção das Peças de Kyōgen 1º/2º), Sanseidō, Tóquio, 1960.
- Manzō, Nomura. *Kyōgen no Michi* (O caminho de Kyōgen), Wanyashoten, Tóquio, 1968.
- MacKinnon, Richard N., *Selected Plays of Kyōgen*, Komiyama Printing Co., Tóquio, 1968.
- Miyake, Tokuro, *Kyōgen no Midokoro* (Promessas de Kyōgen), Wanyashoten, Tóquio, 1975.
- MacKinnon, Richard, “Notes on the Kyōgen”, in *Asian Drama — A Collection of Festival Papers*, May, 1966, p. p. 21-29.
- Sieffert, René, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivie de Une Journée de Nô*, Gallimard, Paris, 1960.
- Toita, Michizō, *Kyōgen, Rakurakushita Kamigami no Henbo* (Kyōgen a transformação dos deuses que decaíram), Heibonsha, Tóquio, 1974.
- Ueda, Makoto, “Japanese Idea of a Theatre”, in *Modern Drama*, IX, 4 (february, 1967), p.p. 348-357
- Ullmann Stephen, *Semântica*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1964
- Yokomichi, Mario, *Nō to Kyōgen no Sekai* (O Mundo de Nô e Kyōgen), Heibonsha, Tóquio, 1973.

(20). — Ibaragi, p. 132.