

O KYŌGEN: SEU UNIVERSO E SUA EVOLUÇÃO

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

Sakae Murakami Giroux

1. O KYŌGEN E O SEU UNIVERSO

1.1. O NŌ E O KYŌGEN

O Nō e o Kyōgen são teatros da época Muromachi (séculos XIV e XVI). Embora ambos tenham suas origens no Sarugaku,¹ teatro circense que veio da China para o Japão, por volta do século VIII, estes dois teatros consolidaram suas formas de representação somente nos inícios do século XV. E juntos, resistiram aos impactos das novas eras, de tal forma que suas peças são representadas ainda hoje, compondo um único programa, que se desenvolve num mesmo palco. No espetáculo o equilíbrio e a harmonia são criados pelas naturezas particulares do Nō e do Kyōgen, contrastando-se em diversos aspectos.

Tentaremos, portanto, enumerar as diferenças mais evidentes dos teatros em questão.

É necessário frisar, em primeiro lugar, que, embora o Nō e o Kyōgen aconteçam num mesmo palco, cada qual possui sua concepção espacial. O espetáculo do Nō, por exemplo, se desenvolve em volta de um único personagem, que age como o “cabo de um enorme guarda-chuva”. O “guarda-chuva” resguarda sob si todo o universo do Nō, inclusive sua platéia. Todavia, o mundo do Kyōgen é aquele da relação antagônica dos personagens. Essa relação é observada pelo público, que não esquece, em momento nenhum, a sua posição de

espectador

O Nō é um teatro de máscaras. Ainda que o “waki” elemento secundário do Nō, nunca a utilize, o “shite”, que, em última análise, é o único personagem do Nō, salvo em algumas peças específicas,² sempre faz uso dela. A mulher que aparece no Nō é um “shite” e em qualquer ocasião utiliza a máscara. Excetuando-se aquelas consideradas feias que se servem da máscara para efeito cômico, a mulher que aparece no Kyōgen enrola apenas uma tira branca na cabeça,³ deixando pender suas pontas longas sobre as orelhas. Em suma, afora os deuses, os velhos, os animais e os insetos, que constituem uma incidência relativamente pequena dentro do vasto repertório de personagens, o Kyōgen não recorre a máscaras.

O espetáculo do Nō está centrado no canto e no bailado; as palavras são geralmente explicativas da ação. O coro encarrega-se da parte da narração lírica. Ao contrário, o Kyōgen desenvolve-se através dos diálogos entre os personagens. Enquanto o Nō é o espetáculo de um só personagem, o Kyōgen apóia-se nos acontecimentos cômicos surgidos entre os personagens que se contrapõem.

O personagem do Nō é uma figura histórica e as peças são inspiradas nas lendas e nos contos antigos. Zeami⁴ afirmava que o autor, ao escrever uma peça de Nō, deveria ter sempre em mente a feminilidade das heroínas dos Contos de Genji,⁵ para a construção de personagens femininos, e o vigor dos nobres dos Contos de Heike,⁶ para os personagens masculinos. Os indivíduos do Kyōgen são personagens anônimos que normalmente representam o cômico da vida cotidiana da época. E mesmo que entre eles esteja por acaso Emma Daiō, o Senhor do Mundo da Morte, ou Arihara-no-Narihira, aristocrata e poeta do século IX, sua concepção observará sempre a visão predominante da época Muromachi, isto é, a popular. A grande maioria dos personagens que compõem esse universo teatral se apresenta como “alguém que mora por estas redondezas” e mesmo que seja um proprietário de terras, será uma pessoa conhecida pelos habitantes das proximidades. Outros surgem como indivíduos que todos nós conhecemos. Aliás, a expressão “por essas redondezas” tão freqüente nas auto-apresentações do Kyōgen, não define o espaço geográfico da cena ou da peça. Assim, o local onde se desenvolve a ação é absolutamente secundário nesse teatro, enquanto, no teatro Nō, o lugar da ação é determinado sempre pelo seu *background* histórico. Talvez seja por isso que sintamos a modernidade das peças de Kyōgen: elas evocam atitudes deveras comuns do ser humano, sem

inserir-lo em nenhum contexto histórico definido.

Por último, chamamos a atenção para a diversidade do aspecto temporal desenvolvido no Nō e no Kyōgen. No Kyōgen, a ação nasce do diálogo entre os personagens e a peça progride no tempo presente até o desfecho. Entretanto, no teatro Nō, as peças que se desenvolvem no tempo presente são especialmente denominadas "Genzai Nō" [Nō da Atualidade] um claro indicativo de que seu tempo é bastante diferente daquele que ocorre no Kyōgen. As peças do Nō pertencentes ao terceiro grupo,⁷ por exemplo, são compostas de duas cenas, mas nunca acontece de a segunda parte se passar em tempo posterior à primeira. Explicitando melhor, diríamos que, embora o "waki" desempenhe o papel no tempo presente, o "shite", que contracenou com o "waki" na primeira parte, era, na verdade, uma falsa imagem do morto. Quando reaparece na segunda parte, o "shite" é agora a figura da sua vida anterior. Portanto, o tempo retrocede da primeira para a segunda cena. Técnica similar é aquela utilizada no cinema, em que no tempo presente surge a cena da recordação. Se interpretarmos esse fato racionalmente, diremos que o "waki" sonha. O curso de tempo do "shite" infiltrou-se, na segunda cena, no tempo presente do "waki"

Segundo René Sieffert, os textos do Kyōgen que são sempre representados entre as duas peças do Nō, "sont absolument indispensables à l'équilibre du spectacle. Ils procurent une réaction de détente après la tension presque intolérable provoqués par les Nô (. . .) Le Nô fait appel aux facultés mentales les plus hautes, le Kyōgen, per contraste, tend à provoquer un rire viscéral, fondé sur les ressorts du comique le plus éprouvé"⁸

1.2. O KYŌGEN DA ÉPOCA MUROMACHI

No início, o desempenho do Kyōgen era improvisado. Todavia, como a peça era representada por dois ou mais atores, estabelecia-se, antes da improvisação um tema que seria desenvolvido convenientemente no palco. E as situações, os diálogos ou mímicas que obtivessem aprovação do público seriam aproveitados para novos trabalhos. Assim, poderia surgir eventualmente uma terceira representação, que seria a junção das duas outras situações já testadas, pontilhadas de diálogos e mímicas igualmente aprovadas pela platéia. E esse conjunto de elementos já experimentados vai se fixando nas represen-

tações do Kyōgen, através da transmissão oral, até a aparição das primeiras peças escritas no século XVI.

Portanto, ao afirmar que o Kyōgen é um teatro da época Muromachi, encarâmo-lo como um teatro resultante das diversas experiências acumuladas durante os séculos XIV e XV, e que atingiu a sua forma teatral mais perfeita no século XVI. A análise das peças evidencia o fato de que o Kyōgen apresenta reflexos da vida cotidiana da época, como veremos a seguir:

Primeiramente, analisemos o aspecto “posição social da figura do Daimyō e seu relacionamento com o empregado”

O empregado Tarō (Tarōkaja) contracena nas peças do Kyōgen com o seu patrão, que geralmente se auto-apresenta como um Daimyō. “Daimyō” é o termo que indica fazendeiros-guerreiros da época Muromachi, como também os senhores feudais da época posterior, Edo (séculos XVII a XIX). Ora, os Daimyō das peças *Imamairi*⁹ ou *Kazumo* [*O Pernilongo Lutador*]¹⁰ desejam contratar, durante sua estada em Kyōto, três mil servidores. Entretanto, após sucessivas ponderações de Tarōkaja sobre sua situação econômica, a quantidade acaba sendo reduzida para apenas um empregado. Aliás, os senhores que surgem nas peças do Kyōgen possuem de um a três empregados apenas, fato que reflete uma posição econômica e social mais próxima ao pequeno fazendeiro. Além disso, eles são antigos criados da casa e mantêm um profundo laço de amizade com o amo. Na peça *Jisenseki* [*Dois Mil Pedras*], Tarōkaja consegue acalmar a raiva de seu patrão, que pretende executá-lo por um motivo qualquer, descrevendo de forma profundamente sentimental a semelhança física do amo com o pai, isto é, com seu antigo patrão. Ambos choram pela emoção da lembrança, e o patrão acaba por presentear o empregado com a espada que iria ser usada para castigar a desobediência do servo.¹¹ Tarōkaja conhece perfeitamente o amo, pois inverte as regras do jogo sem muita dificuldade.

Como elemento da vida cotidiana apresentado pelo Kyōgen temos o aspecto “nariagari”

“Nariagari” foi um termo em voga na época Muromachi para denominar os novos ricos, uma vez que a sociedade passava por uma fase de transição, o que possibilitava uma mobilidade social muito ativa.

A peça do Kyōgen, *Nariagari*, destaca o esforço de Tarōkaja tentando se isentar de culpa no roubo de uma espada, ocorrido no templo de Kiyomizu. Ao pernoitar com o patrão no templo, Tarō-

kaja recebe dele a incumbência de zelar pela espada preciosa. Entretanto, falha totalmente na missão. Era necessário não admitir o erro diante do senhor: — valendo-se de sofismas, tenta convencê-lo de que a espada metamorfoseou-se em um pedaço de bambu.¹² Assim, não foi o bambu a se transformar em espada, o que seria esperado, daí sentirmos no tema uma certa ironia com os “nariagari” da época.

Outro aspecto é o fator “proliferação dos trapaceiros”

Nessa sociedade livre, vemos proliferar também muitos trapaceiros, que ganham dinheiro, espalhando entre os crentes a falsa aparição do Buda Jizō.¹³ O livro *Kanmongyoki* relata as proezas dos bonzos corruptos, que tentaram obter lucros, divulgando o boato de um milagre do Jizō, que desceu do céu para o rio Hashira, em julho de 1406.¹⁴

A peça *Niō*¹⁵ narra as façanhas desses malandros. Um jogador que perde toda a fortuna no jogo, a conselho do amigo resolve fantasiar-se de “Niō”, para receber oferendas dos crentes. Caberia ao amigo espalhar entre o povo a sua vinda do céu. A farsa teve o seu efeito calculado; todavia, o jogador, animado com os resultados, decide insistir um pouco mais nela, para obter um lucro maior. Alguns instantes depois, as pessoas que lá estiveram trazem um coxo, e este, apresentando suas sandálias de palha como oferenda, começa a alisar as pernas de “Niō”, pedindo-lhe o milagre da cura. O falso deus, não suportando as cócegas, começa a gargalhar. Descoberto, Niō foge, perseguido pelas pessoas enganadas.¹⁶

As várias peças do Kyōgen ilustram ainda o costume da época de pernoitar em um templo e pedir auxílio ao Buda, com o objetivo de encontrar uma esposa.

Na peça *Imoji*, o senhor passa a noite no templo Kiyomizu, em companhia de Tarōkaja. Fora para pedir ao Buda uma esposa. Naquela noite, ele sonha que sua futura esposa estaria na escadaria do Portão Oeste do templo. Realmente ela se encontrava no local, mas ele, envergonhado, não tem coragem de conversar com ela. Assim, manda o empregado pedir o endereço dela, o qual é dito em forma de poema. A seguir, a mulher desaparece, porém Tarōkaja não conseguiu captar integralmente o poema e, dessa forma, ele pede auxílio aos passantes. Estes ajudam Tarōkaja e o amo a lembrar os versos recitados pela mulher, através da composição de outros poemas.¹⁷

O sentimento poético dos homens da época Muromachi aparece nas poesias, nas danças e nas músicas que formam as peças do

Kyōgen. A sua representação, lenta, compassada e ao mesmo tempo cheia de vivacidade, reflete uma vida diferente daquela que vivemos atualmente.

É evidente que em seu percurso, o Kyōgen foi se modificando, razão pela qual, é impossível afirmar que ele tenha conservado atualmente todas as características do período áureo. Todavia, ainda sentimos nele uma certa atmosfera daquele tempo, o que nos permite classificá-lo como um teatro da época Muromachi. Ele é um teatro que nasceu dentro de determinada sociedade e é por ter suas bases fincadas nela que sua compreensão e apreciação se torna possível.

NOTAS

¹ *Sangaku*, teatro circense que tem a sua origem na Ásia Central. Veio para o Japão através da China por volta do século VIII. No Japão, conservou o nome de *Sangaku* até os meados da era Heian (por volta do século X), para depois se transformar em *sarugaku*.

² Para designar o rosto descoberto, sem máscara, utiliza-se o termo *hitamen*.

³ A tira branca das mulheres que surgem no Kyōgen é denominada *binanbōshi*. A análise dos ideogramas indica que o significado é "chapéu de moço bonito"

⁴ Ator e autor do teatro Nō, filho de Kan'ami. Junto com o pai, foi o responsável pelo florescimento do Nō de sua época. Foi o segundo representante da escola Kanze e viveu no período de 1363 a 1443.

⁵ *Contos de Genji* [*Genji Monogatari*] retratam, através das aventuras amorosas do príncipe Hikaru Genji, a vida palaciana da época Heian (séculos VIII a XII). Obra escrita pela dama Murasaki Shikibu no início do século XI e considerada a obra-prima da literatura japonesa.

⁶ *Contos de Heike* [*Heike Monogatari*], escritos na época Kamakura (século XIII-XIV). Narram a luta entre o clã Genji e o clã Heike, enfocando a decadência e o aniquilamento deste último. A obra tem como palco a segunda metade do século XII.

⁷ Desde a época de Zeami, as peças do Nō são classificadas em cinco grupos, conforme a natureza do protagonista "shite". As peças do primeiro grupo

são chamadas Kami Nō, que engloba as peças divinas; as do segundo grupo denominam-se *Shura Nō*, peças dos guerreiros; as peças femininas pertencem ao terceiro grupo, denominado *Kazura Nō*; o quarto grupo reúne as peças da vida presente, "Genzai Mono", as peças dos loucos, "Kyōran Mono". as peças dos personagens obsessivos, "Shūshin Mono" sendo que esse grupo também é chamado de *Zatsu Nō*, pela circunstância de serem as peças de diversas naturezas; finalmente, o quinto grupo é chamado *Kiri Nō*, peças finais, ou então *Kichiku Nō*, peças dos gnomos e animais.

⁸ René Sieffert: "Zeami. La tradition secrète du Nô suivie d'une journée de Nô" in *Connaissance de l'Orient – Collection Unesco d'Oeuvres Représentatives*, ed. Gallimard (Paris, 1960), p. 29-30.

⁹ Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)" Coleção de Peças do Kyōgen v. 1], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 42 [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 42]* (Tōkyō, 1964), v. 2, p. 133-134.

¹⁰ Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)", p. 159-160.

¹¹ Ken Sasano, "Ōkura Torakiyo Bon Nō Kyōgen (Jō)" [Livro de Ōkura Torakiyo – Nō Kyōgen, v. 1], in *Iwanami Bunko, 3019 [Coleção Iwanami, 3019]* (Tōkyō, 1969), p. 311-317.

¹² Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)", p. 280-284.

¹³ Jizō Bosatsu, "Bodhisattva" protetor dos viajantes, das crianças e das mulheres grávidas.

¹⁴ *Kanmongyoki*, diário do príncipe Fushinomiya Sadafusa, que registra os fatos corriqueiros ou os acontecimentos do palácio imperial, durante o período de 1416 a 1448, com uma interrupção de nove anos.

¹⁵ *Niō*, duas entidades de aspecto diabólico que guardam, uma de cada lado, o portal dos templos budistas. A entidade da direita é Kongō Mishaku, e a da esquerda, Naraen Kongō. O costume de colocar estas entidades guardiãs nos templos provém da Índia.

¹⁶ Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Ge)" [Coleção de Peças do Kyōgen, v. 2], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 43 [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 43]* (Tōkyō, 1965), p. 429-434.

¹⁷ Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Ge)" p. 86-94.

2. A EVOLUÇÃO DO KYŌGEN

Com relação à representação do Nō e do Kyōgen sobre um mesmo palco, compondo um único programa, há os que defendem a tese de que o fenômeno só aconteceu em determinado momento da evolução desses teatros, pois, embora ambos firmassem suas raízes no Sarugaku, suas montagens eram independentes.

Não dispomos, na verdade, de meios para refutar essa afirmação devido à escassa documentação da época; todavia, podemos supor, por outro lado, uma outra tese, segundo a qual, tendo a mesma origem, o Nō e o Kyōgen se desenvolveram em conteúdos e formas diferentes, conservando, no entanto, seu laço de parentesco.¹

Seja qual for a tese correta, é certo que nos fins do século XIV e nos inícios do século XV o Nō e o Kyōgen criavam um espetáculo conjunto no mesmo espaço cênico. Os tratados *NōsakuShō*, *ShudōSho* e *Sarugaku Dangi*, de Zeami,² e o diário *Kanmongyoki*, de Fushinomiya Sadafusa,³ nos informam que as representações do Kyōgen intercalavam-se com as do Nō, que o ator do Kyōgen tinha uma participação nas peças do Nō⁴ e que ele atuava como Sambasō e às vezes como Senzai na peça *Okina*.⁵ Mesmo hoje, esses aspectos são preservados, constituindo uma tradição de seiscentos anos.

Não nos é possível saber quais e de que forma eram representadas as peças do Kyōgen. *Tadasuno Kawara Kanjin Sarugaku*, de 1464, é o único documento que nos resta dessa época e que traz vinte nomes de peças do Kyōgen, sem nenhuma referência à representação ou ao conteúdo. Assim, embora constem da lista títulos como *Sambonnohashira* [As Três Colunas] ou *Irumagawa* [O Rio Iruma] não sabemos se eles têm alguma relação com as peças dos mesmos nomes que nos foram legadas.⁶

Como se vê, é difícil saber como era exatamente o Kyōgen da época; todavia, através de Zeami e Fushinomiya Sadafusa, é possível visualizar a conduta ideal dos atores.

No capítulo "Sobre Atores do Kyōgen" [Kyōgen no Yakunin no Koto], do *ShudōSho*, Zeami aconselha os atores a se valerem do cômico, que estimula sorrisos de prazer nos espectadores. Ele julga vulgar a comicidade que provoca gargalhadas e as piadas ou palavras que agridem a sensibilidade dos nobres, devendo elas ser evitadas a todo o custo.⁷

Zeami, na verdade, insistia muito na necessidade de não ser agressivo com o público seleta da época, o que vem a provar que

havia aqueles que procediam de forma diversa de seus ensinamentos.

Kanmongyoki registra a representação do Kyōgen do dia onze de março de 1424, na residência do príncipe Fushinomiya. Num artigo à parte, o príncipe lamenta o incidente ocorrido naquele dia, quando precisou chamar a atenção do chefe da *troupe*, pelo fato de seus atores terem representado no seu palácio a decadência da nobreza. Ele exige que o grupo respeite o local de representação e o público, ameaça o chefe de destituição, lembrando-o dos castigos que já ocorreram no passado, por esse mesmo tipo de conduta. O bonzo de Hieizan,⁸ por exemplo, executou um ator do Kyōgen que ousou representar a peça dos macacos naquele local. Também o artista que representou, no templo Nina,⁹ assuntos sobre a vulgaridade dos bonzos, foi violentamente rechaçado pelos bonzos superiores. Fushinomiya termina o artigo dizendo que embora o chefe tenha se desculpado várias vezes, alegando a sua ignorância prévia do acontecimento, isso não suavizava em nada o seu desagrado.¹⁰

Analisando esse artigo, percebemos que em nenhum momento se proíbe aos atores representarem sátiras das classes dominantes. O que se exige é o respeito pelo público palaciano. Portanto, nada impede que esse tipo de Kyōgen, ou seja, uma sátira da classe dominante, seja apresentada para outras platéias. O Kyōgen daquela época possuía, provavelmente, o cômico de diversas naturezas em harmonia com o público, fato que talvez tivesse proporcionado decisivamente a sobrevivência dessa arte. Por outro lado, podemos ver que, apesar das repressões, havia atores que continuavam desagradando os poderosos através de improvisações. Era impossível estabelecer uma censura prévia da apresentação, pois não havia ainda naquela época peças fixas.

Finalmente, por meio da análise dos textos que hoje possuímos, podemos conhecer alguns aspectos da sociedade da época, como a relação entre o empregado e o amo, a situação social móvel, que permitia uma certa rebeldia do indivíduo de posição inferior em relação ao seu superior, o amor do povo da época Muromachi pela poesia ou pela cerimônia do chá. Além disso, o fato de que essas peças tenham englobado canções populares, danças ou recitativos (que poderiam constituir representações à parte), talvez prove que o Kyōgen encontrou a sua forma teatral partindo dos elementos acima mencionados.

Não chegou até nós nenhum documento relacionado ao Kyōgen dos meados do século XV aos meados do século XVI, mas é certo

que esse teatro não sofreu interrupção na sua atividade.

No período Tenbun (1532-1555), um monge do templo Ishiyama Honganji¹¹ registrou no seu diário alguns nomes do Kyōgen, junto com muitos títulos de peças do Nō. Esse documento tem características diferentes do *Kanjin Sarugaku* do período Kanshō (1460-1466), pois prova o interesse individual do monge em relação ao Kyōgen, e mostra, por outro lado, que essas representações começavam a despertar a atenção dos espectadores.

Os nomes do Kyōgen constantes desse registro – *Daimyō Hagibana Ikkensho* [O Passeio do Daimyō para Apreciar a Flor de “Hagi”], *Oihagi Shison Reikōron Sashichigafuru Tokoro* [Peça em que, após uma Tentativa Frustrada de Roubo, houve uma Discussão] e *Togao Chakai* [Compra de Chá Togao] referem-se, provavelmente, às peças *Hagidaimyō* [Daimyō e a Flor de “Hagi”] *Fumiyamadachi* [O Salteador Letrado] e *Chatsubo* [O Pote de Chá], que nos foram transmitidas. Além disso, os dois primeiros nomes parecem indicar o tema da representação e não o título, o que nos oferece indícios de que naquela época os atores representavam o Kyōgen apoiados em simples esboços. Esse fato, na verdade, é comprovado em *Tenshō Kyōgen Bon*,¹² que data da segunda metade do século XVI. *Tenshō Kyōgen Bon* compõe-se de 100 esboços de peças, que são desenvolvidos nas representações. Apresentaremos, a seguir o esboço da peça *Suehirogari* [O Abanico]:

“Surge o Daimyō, chama uma pessoa e lhe ordena que se dirija à Capital, para ali comprar um leque muito caro. Então, ela vai. Chegando à Capital, ela chama. Surge um mentiroso, que lhe vende um guarda-chuva. Se o amo se enfurecer, há um canto. Ensina-lhe: ‘Montanha Mikasa, Montanha Mikasa/ Se as pessoas abrem o guarda-chuva/ Eu também abrirei o meu’ A pessoa volta. O amo vê isso e se enfurece. Manda-a embora. O canto. O amo deixa-se envolver. Juntos, eles dançam. Término com os sons da flauta”¹³

Ora, se os atores improvisassem *Suehirogari*, seguindo o esboço acima, provavelmente teriam chegado a peça semelhante àquela representada atualmente;¹⁴ e se compararmos os dois, isto é, o esboço e a peça escrita, verificaremos que há partes do primeiro que

foram transcritas de forma idêntica nas obras posteriores. Trata-se de cantos e recitativos que pertenciam à época antiga e que, portanto, eram provavelmente memorizados pelos atores. Além disso, para que bastassem apenas esses esboços gerais para compor a representação, os atores provavelmente obedeciam a regras fixas. Nesse sentido, a improvisação no Kyōgen dessa época era bastante limitada. Assim, pelo que foi afirmado, podemos concluir que as peças do Kyōgen foram sendo compostas a partir de representações. É verdade que existiam anteriormente os diálogos, mas eles eram mantidos na memória dos atores, razão pela qual não podemos considerá-los como sendo uma composição.

As peças do Kyōgen começaram a ser registradas nos inícios da época Edo (séculos XII a XIX). Elas são acompanhadas de anotações minuciosas quanto à sua execução, de forma que a relação entre a peça e a representação se torna tão íntima que não podemos separar uma da outra a ponto de chegar a ser impraticável a separação entre ator e autor.

Na segunda metade do século XVI, período de Nobunaga Oda¹⁵ e Hideyoshi Toyotomi,¹⁶ as quatro correntes do Nō foram colocadas sob a proteção desses governos, que estabeleceram um auxílio que durou até a época Edo (séculos XVII a XIX). Dessa forma, os artistas que pertenciam às referidas correntes recebem do governo a ajuda que vem a consolidar a sua posição social. O Kyōgen possuía ligação com essas correntes. Por conseguinte, à medida que vai acompanhando a evolução que determinou a estabilidade do Nō, ele também vai se ordenando. A sua encenação se torna cada vez mais convencionalizada e a parte escrita acompanha o desenvolvimento da representação.

Na época, destaca-se no Kyōgen a figura de Yaemon Toramasa Ōkura, cujo renome é transmitido para o filho, ToraKiyo, e para o neto, ToraAkira. Em meados do século XVII, no período Kan'ei (de 1624 a 1644), ToraAkira Ōkura transcreveu o Kyōgen da corrente Ōkura, nascendo, assim, *ToraAkirabon*.¹⁷ Iemitsu Tokugawa,¹⁸ da terceira geração do "Shogunato" Tokugawa, consolidou o sistema feudal de governo. Nesse período, o Kyōgen se estabeleceu em diferentes correntes e delas surgiram outras tantas peças escritas.

Na verdade, iniciava-se o processo de formação do teatro clássico, pois, à medida que se fixavam as representações, elas deixavam de ser reflexos da vida cotidiana daquele momento, ou melhor elas se tornaram apenas o reflexo da sociedade em que o Kyōgen foi fixa-

do. Conseqüentemente, o Kyōgen que hoje existe espelha o costume e as palavras da época Muromachi.

Todavia, a fixação das representações do Kyōgen como teatro clássico japonês, após a época Edo, representa um desvio da sua essência, isto é, ele deixa de ser o teatro que espelha a vida cotidiana da sua época.

Essa atualidade, na verdade, foi o aspecto defendido por aqueles atores do Kyōgen que não pertenciam às quatro correntes e que participavam de um novo teatro que começava a despontar, o Kabuki. ToraAkira Ōkura, no livro *Waranbegusa*,¹⁹ afirma ser o Kabuki um teatro desprezível, muito diferente do Kyōgen de sua corrente. Essa veemência nos leva a crer que havia uma grande aproximação entre os atores do Kyōgen e do Kabuki.

Nesse sentido, a situação do Kyōgen da época, pode ser sintetizada da seguinte forma: em meados e no final do século XVII havia, de um lado, o Kyōgen, ligado às quatro correntes do Nō e, de outro, o Kyōgen, que continuava fiel à sua essência. E, tendo como fronteira a passagem do século XVII para o XVIII, esses dois tipos de Kyōgen se separam definitivamente. O Kyōgen, que coexistia com o Nō desde a época Muromachi (séculos XIV a XVI), vai se encaminhando para a fixação das peças, das representações, firmando os diálogos e as atuações. Trata-se do Kyōgen a que assistimos atualmente nos palcos do Nō. Em contrapartida, a atualidade que constitui a essência desse teatro vai se transformando em outro tipo de Kyōgen que, acompanhando o tempo, foi sendo assimilado pelo Kabuki e nele fundido.

Ora, havia três correntes do Kyōgen: a corrente Ōkura, que fazia representações conjuntas com a Komparu, e a corrente Yagi, com a Kanze, ambas, correntes oficiais do Nō sustentadas pelo governo central. A terceira corrente era a de Izumi, que estava sob a proteção do outro ramo da família Tokugawa, estabelecido na região de Owari. São essas as correntes que, certamente desde o século XVII, vinham transmitindo de geração a geração as peças do Kyōgen.

E as coletâneas de peças com as devidas anotações sobre as representações, que possuímos atualmente, são aquelas escritas em determinado momento de sua transmissão. Através desses textos, é possível verificar e estabelecer o curso trilhado pelo Kyōgen: podemos observar, por exemplo, as pequenas diferenças que existem, às vezes, de uma corrente para outra, diferenças essas determinadas pelas diversas épocas de transmissão. Assim, o conteúdo das peças

vai sendo estabelecido gradativamente, conforme as palavras vão sendo convencionadas como expressões do teatro Kyōgen.

NOTAS

¹ Apesar das descobertas importantíssimas de estudiosos como Michizō Toida, Shintarō Matsumoto ou Tatsusaburō Hayashiya sobre a origem e a evolução do Kyōgen, esse terreno permanece ainda movediço, devido à pobreza das fontes primárias desse teatro. Assim, a investigação desenvolvida neste ítem apoiou-se principalmente nas pesquisas do professor Hiroshi Koyama, que traçou o desenvolvimento do Kyōgen, analisando, sobretudo, as peças escritas em diferentes épocas.

² *Nōsakushō* [O Livro da Composição do Nō], também denominado *Sandō* [Três Caminhos] traz a data de fevereiro de 1423; *Shudōsho* [O Livro de Estudo do Caminho] de março de 1430; e *Sarugaku Dangi*, cujo nome completo é *Za-shi Rokujū-igo Sarugaku Dangi* [Considerações feitas com o Mestre Ze(ami), o Sexagenário, sobre Sarugaku] de novembro do mesmo ano.

³ *Kanmongyoki*, diário do príncipe Fushinomiya Sadafusa, que registra os fatos corriqueiros ou os acontecimentos do palácio imperial, durante o período de 1416 a 1448, com uma interrupção de nove anos.

⁴ O ator do Kyōgen participa do teatro Nō como Ai-kyōgen. Surge, geralmente, como personagem do povo e narra os acontecimentos desenvolvidos na peça do seu ponto de vista.

⁵ A peça *Okina*, do teatro Nō, engloba representações que são desenvolvidas por três atores. Inicialmente, o personagem Okina canta em companhia do coro e sua representação é seguida pelo "Senzai", que baila e canta. Okina interfere novamente na representação, entoando o seu desejo de paz universal, ao mesmo tempo que baila algumas danças sagradas. Logo após, a peça termina com a dança de *Sambasō*.

⁶ Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)" [Coleção de Peças do Kyōgen, v. 1], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 42* [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 42] (Tōkyō, 1964), p. 15.

⁷ Akira Omote & Shūiti Katō, "Zeami Zenchiku" in *Nihon Shisō Taikei 24* [Panorama do Pensamento Japonês 24] (Tōkyō, 1980), p. 239.

⁸ Localiza-se a nordeste da cidade de Kyōto.

⁹ Situa-se no bairro Ukyō-Hanazono da cidade de Kyōto.

¹⁰ Hiroshi Koyama, “Kyōgen Shū (Jō)”, p. 13.

¹¹ Localiza-se na cidade de Ōsaka.

¹² Manuscritos dos fins da época Muromachi ou começo de Edo (fins do séc. XVI ou início do séc. XVII), conservados atualmente no Hōsei Daigaku Kenkyūjo [Centro de estudos do Nō da Universidade de Hosei]

¹³ Hisashi Furukawa, *Kyōgen Kohon Ni Shū [Kyōgen, Livros Antigos]* (Tōkyō, 1968), p. 7.

¹⁴ Sakae Murakami Giroux, “O Abanico” in *O Kyōgen e as Peças*, dissertação de mestrado apresentada na ECA da USP, 1982, p. 99.

¹⁵ Nobunaga Oda (1534–1582), senhor feudal do Sengoku Jidai (1467-1568) que iniciou a unificação do Japão da época.

¹⁶ Hideyoshi Toyotomi (1536-1598), Shōgun da época Azuchi Momoyama (1573-1600), sucessor de Nobunaga Oda, completou a unificação do país.

¹⁷ Refere-se aos oito volumes de *Kyōgen no Hon [O Livro do Kyōgen]*, datados de 1642. São duzentas e dez peças manuscritas por ToraAkira Ōkura que constituem os primeiros escritos da corrente Ōkura.

¹⁸ Iemitsu Tokugawa (1604-1651), terceiro Shōgun do governo Edo, que fora instalado por Ieyasu Tokugawa, em 1603.

¹⁹ ToraAkira Ōkura, “Waranbegusa” [Normas do Kyōgen] in *Yōkyoku Kyōgen Kokugo Kokubun Kenkyū Taisei [Compilação das Pesquisas de Língua e Literatura Japonesa, Peças do Nō e do Kyōgen]* (Tōkyō, 1965), p. 520-586.