

© Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

© All rights reserved.

## O TEATRO DE GIL VICENTE E O TEATRO CLÁSSICO JAPONÊS

### O TEATRO VICENTINO E O TEATRO CLÁSSICO JAPONÊS

#### a) *O Problema da Realidade e da Irrealidade*

Um dos mais difíceis problemas do teatro é o da combinação da realidade e da irrealidade. Tudo em arte é ficção. Mesmo os factos reais, as *talhadas* de vida transpostas para o teatro – como para a poesia, para a obra de ficção – perdem o seu carácter de realidade pelo próprio acto da transposição e do enquadramento em que vão ser insertos, em virtude dos novos quadros de tempo e de lugar a que vão pertencer; em suma, porque vão fazer parte de um outro mundo de actos e de intenções diferentes daquele em que primeiro se integravam. Quer dizer que o real extraído e destacado do mundo dos factos, assume um aspecto particular, artístico, aspecto este que consiste em representar valores determinados e assumir por vezes a categoria de símbolo. Mas a qualidade de real é-lhe ínsita e não lhe é diminuída; ao contrário, toma maior extensão, visto que passa a ser o expoente de uma realidade mais vasta, permanente pelo significado e simbolismo de que foi investido. O mundo real é constituído de seres, de coisas, de factos que aparecem isolados e dispersos ao acaso, sem ligação, sem laços comuns, nem sentido visível. Na obra de ficção, os seres, a vida, tomam a sua significação dentro de um mundo íntegro e harmonioso. Os factos e as coisas aparecem, não por si, mas dentro de uma corrente dialéctica que os encadeia para lhes arrancar o segredo da sua natureza e expor o seu sentido essencial.

Um criminoso, ao praticar um crime, no escuro, no descampado, ao bater a meia-noite na torre da aldeia, é um conjunto de factos, cada um significando apenas aquilo que é; mas reunidos na obra de arte criam um clima tétrico de terror que dá à associação

deles um significado e poder emotivo muito mais extenso do que seriados isoladamente. Uma mesa abandonada no meio dos campos encontra uma expressão nova: é isso, diz Louis Jouvet, o teatro.

Assente, pois, que a realidade artística é uma realidade vulgar cujo significado se tornou mais extenso logo que foi transposta para a obra de arte, compreende-se agora como é difícil combinar esta realidade de fronteiras extensíveis com a irrealidade.

O irreal é simplesmente o que não existe no mundo dos factos e das coisas. Existe apenas na imaginação do artista. Uma grande parte das figuras de Gil Vicente é irreal: os demónios, as feiticeiras, as figurações das virtudes, da alma, as numerosas figuras bíblicas, os deuses pagãos, as figuras representando cidades, estações do ano, etc.

Ora o grande problema do teatro tem sido sempre o da combinação do real com o irreal. Encontrar o ponto a partir do qual nos elementos reais se origina um poder de encantação, o poder mágico de sugerir o mundo poético e maravilhoso iluminado pela luz dos mitos e dos símbolos. E o que é interessante notar agora é que o processo seguido por Gil Vicente e o processo adoptado no teatro clássico japonês, sobretudo no *Nô*, são muito semelhantes. O que mais surpreende nesta identidade de processos é a sua extrema simplicidade.

Gil Vicente junta as pessoas e coisas reais com as figuras ideais, da religião e da lenda, com muita frequência. O *Auto de Mofina Mendes* é talvez o melhor exemplo: começa com um *mistério* em que, a seguir à introdução dita pelo Frade, entram Nossa Senhora, a Humildade e os quatro Anjos, com música; a seguir surge um interlúdio cómico com Mofina e seis Pastores, após o qual vem uma «breve contemplação sobre o Nascimento» em que tomam parte as figuras ideais acima mencionadas juntamente com os Pastores.

Os efeitos desta combinação do real e do irreal, vai Gil Vicente arrancá-los mais longe, à própria linguagem, alternada em versos elevados e versos rudes e boçais para acentuar mais o contraste:

ANJO:Pastores, ide a Belém.

ANDRÉ:Tibaldinho, não te digo

Que nos chama não sei quem?

TIBALDINHO:Bem no ouço eu, porém,

Que tem Deus de ver comigo?

.....

ANJO:Para a festa do Senhor

Poucos pastores estais.

PAYO:Vós bacelo quereis pôr

Ou fazer algum favor

Que tanta gente ajuntais?

Já se mencionou atrás a mistura de personagens reais e ideais no *Auto da Fé* e se citou uma passagem similar da fala do Pastor com o Diabo no *Auto da Barca do Purgatório*.

O *Nô* resolve o problema da combinação do real e do irreal com uma extrema simplicidade de processos. Em *Kantan (A Vida É Sonho)*, Rosei semi-recosta-se, e logo o Coro nos diz que ele «repousou a cabeça e adormeceu». Depois disto entra um Mensageiro, Enviado do Imperador da China, comunica-lhe que este abdicou do seu trono e ordena que Rosei reine em seu lugar. O Coro descreve como Rosei, que continua recostado, é transportado sob um dossel de pedrarias:

Vê como te tornaste Senhor dum Império.

À tua frente erguem-se os Palácios dos antigos Reis,

A Sala de Abo e a Torre do Dragão brilham acima das nuvens.

Os seus muros reflectem a lua.

A luz e o oiro cintilam na Cidade Imperial.

O diálogo que se segue entre Rosei e o Coro continua a descrever as riquezas deslumbrantes, a glória do poder, o sabor maravilhoso do vinho dos imortais servido no vaso mágico, «os prazeres divinos incomparáveis, sem noite, nem dia» de que o coração

de Rosei eternamente gozará. Cinquenta anos de glória passaram no seu sonho. É neste momento que a Estalajadeira vem acordar Rosei para lhe dizer prosaicamente que as papas de milho estão prontas e que venha comê-las. De novo voltamos ao plano da realidade, com a mesma fácil simplicidade com que dele antes havíamos ascendido ao plano do irreal e do sonho.

Esta combinação é própria da natureza do *Nô*, e assim este pode introduzir naturalmente seres reais e espectros, deuses e demónios, sem quebra de verosimilitude. Frequentemente um demónio ou um espectro aparecem primeiro disfarçados de guerreiro, de padre ou de mulher, para depois descobrirem a sua verdadeira identidade, libertarem as longas cabeleiras vermelhas e ostentarem máscaras demoníacas.

Estes processos foram herdados pelo *Kabuki*, que os desenvolveu em novas modalidades e técnicas, como em *Shajitsu* e *Shai*.

*Shajitsu* significa «realismo» ou, melhor, «reflectir a realidade»; *Shai*, «emotividade», ou literalmente «repetir o alcance duma acção». A medida da combinação de ambos é claramente dada pela pequena anedota seguinte: O actor Danjuro II costumava, em certo papel, levantar uma casa com uma mão. O actor Domuro um dia observou-lhe: «Ninguém pode levantar uma casa com uma só mão, é melhor usar as duas»; ao que Danjuro replicou: «Ninguém, por mais forte que seja, pode levantar uma casa no ar. O acto de levantar é um mero engano. Mas o valor deste engano é *mostrar* força. Ora levantar uma casa com uma só mão mostra maior força do que levantá-la com as duas mãos.»

A arte do *Kabuki* baseia-se numa elevada abstracção da realidade. Para reproduzir a realidade do mundo com a intensidade com que a reproduz e ao mesmo tempo poder exprimir essa realidade por meio duma linguagem abstracta, teve o *Kabuki* de criar certo número de convenções que hoje constituem símbolos da sua refinada arte e elos de ligação com o público entusiástico familiarizado com esses símbolos. Alguns dos principais símbolos ou formas são as poses grandiosas dos actores masculinos, *Mie*, e femininos, *Kimari*. A passagem duma pose para outra pose mais intensa tem um efeito electrizante sobre o público. As cores tomam também uma importância expressiva. O formoso e heróico samurai tem o rosto pintado de branco; o indivíduo colérico, o mau, tem o rosto menos ou mais vermelho, conforme as gradações da maldade ou da cólera.

Para exprimir a cólera em alto grau e outros sentimentos profundos e característicos da personagem, o *Kabuki* usa certos tipos de expressão facial, espectacular, exageradamente coloridos, *Kumadori*, que correspondem a máscaras. São como que uma máscara pintada no rosto do actor, immobilizando-o numa expressão poderosa, violenta. Por isso o jogo de movimentos dos olhos toma tal importância e eficácia nesta expressão fixada no ponto mais elevado que lhe é possível atingir. O teatro ocidental não tem hoje nada semelhante, a não ser nos *clowns* do circo; existiam traços parecidos na *Commedia dell'Arte*.

Estas considerações servem apenas para explicar o complexo jogo de que o *Kabuki* se serve para combinar o real e o irreal no palco. Este jogo corresponde aos textos que para o *Kabuki* foram escritos, e que visavam efeitos por aqueles processos conseguidos. Chikamatsu Monzaemon, o maior dramaturgo japonês, exprime admiravelmente tal combinação quando escreve, ao definir a sua teoria estética, que a arte se situa entre as vagas fronteiras que separam a realidade da ilusão. E este ponto, como vimos, é comum a Gil Vicente.

Um ponto específico onde o teatro vicentino se encontra com o *Nô* e o *Kabuki* é no emprego de um narrador que frequentemente introduz a peça.

À semelhança do *Nô*, também nas peças vicentinas frequentemente as personagens se apresentam, dizendo quem são, donde vêm e o que vão fazer. Isto no *Nô* é regra. Em *Hagoromo (O Manto de Penas)*: «Sou o pescador Hakuryo, a minha casa fica aos pinheirais de Miho.» *Kantan* também começa:

Sou uma mulher da aldeia de Kantan, na China,  
Há tempos hospedei um homem dado às práticas da magia.

Todas as peças *Nô* seguem regras certas quanto à estrutura; por isso se poderiam trazer aqui numerosos exemplos. Só mais o da abertura de *Yuki (O Espírito da Neve)*:

Venho de muito longe  
Até à Serra dos Pinheirais.

O *Kabuki* recebeu este processo do *Nô*, na modalidade que lhe dera o teatro de bonecos, *Joruri*. O actor do *Kabuki*, ou o narrador do *Joruri*, frequentemente começam anunciando: «Agora vou contar-vos a história...»

Gil Vicente serve-se numerosas vezes de um processo semelhante.

A *Romagem de Agravados* é introduzida por Frei Paço, tipificação dos frades cortesãos que enxameavam à roda da família real e da nobreza, aduladores, vaidosos e inúteis; a caracterização da figura, nas primeiras linhas, é já suficiente para a definir: «Entra Frei Paço, com seu hábito e capelo, e gorra de veludo, e luvas, e espada dourada, fazendo meneios de muito doce cortesão.» Em *Cortes de Júpiter*, entra a anunciar o argumento a Providência; na *Frágua de Amor*, um Peregrino; na *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, a Serra. Na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, o argumento é exposto pelo Peregrino que se dirige à família real; identicamente faz na *Nau de Amores* a Cidade de Lisboa. No *Auto Pastoril Português*, «entra primeiramente um Lavrador» que diz quem é e anuncia uma história e figuras diferentes do real entrecho e figuras do auto. No *Auto da História de Deus*, o prólogo é dito pelo Anjo que introduz a acção e as figuras; a *Exortação da Guerra* é introduzida por um clérigo nigromante. No *Auto da Feira*, Mercúrio abre com algumas considerações espirituosas; o *Auto da Festa* abre com a Verdade fazendo considerações morais. Na *Farsa do Juiz da Beira*, Pero Marques apresenta-se como juiz e entra logo em acção. De modo semelhante começa a *Comédia do Viúvo*. Na *Comédia de Rubena*, o introdutor, Licenciado, entra a contar a história de Rubena, que depois retoma no fim da cena primeira. A *Floresta de Enganos* abre por um Prólogo, dito por um Filósofo com um Parvo atado ao pé; o argumento é dito em prosa pelo Filósofo.

Dois autos são introduzidos pelo próprio Autor, *Templo de Apolo* e *Triunfo do Inverno*, no primeiro tocando uma curiosa nota pessoal, desculpando-se da imperfeição da obra por ter estado com «grandes febres».

Esta simplicidade pode por vezes comparar-se ao processo directo do *compère* na revista. Por vezes tais processos são utilizados mesmo a meio da peça, como na *Romagem de Agravados*, onde uma figura apresenta as outras que se seguem. Poderá ainda notar-se que a passagem das estações do ano, que em Gil Vicente assumem tanta importância que dão o título a dois autos, tem uma importância capital no *Kabuki*.

A aproximação feita entre o teatro vicentino e o teatro clássico japonês ajuda a esclarecer vários pontos daquele. E o principal é que nos mostra que os processos que no teatro vicentino têm sido tomados como recursos primitivos e meios demasiado simples, correspondem, no *Kabuki*, aos mais estilizados processos da arte cênica mundial. Desta aproximação poder-se-ia ainda tirar uma útil lição para fins práticos de encenação. Vê-se daqui a conveniência de estilizar as figuras simbólicas dos autos e de fazê-las mover no palco com simplicidade e elevação, contrapondo as figuras de significado intemporal, como as virtudes, às personagens populares, dos aldeões e dos artífices, dos frades boçais e incultos, marcados pela rudeza de traços, de roupas e de linguagem.

De um lado está a Alma, que deve ser representada como um ser leve e todo imaterial, do outro lado estão as figuras tão primitivas como o pastor Brás no *Auto da Fé*, que nem sequer ouviu falar no nome de Cristo. Para marcar o contraste das figuras, realçar o contraste entre as vestes belas e sumptuosas dos altos símbolos e a simplicidade e rudeza dos aldeões e artesãos, não se deve esquecer o gosto medieval pelas cores e pela ostentação do vestuário e das pedras preciosas. Esta contraposição não visa o visual e o decorativo apenas, a imitação decadente da iluminura do livro de horas, mas o realce e a clarificação dos símbolos, ressaindo a pureza primitiva dos aspectos rudes, a força agreste, por um lado, e a elevação da figuração cintilante e espiritualizada, por outro.

Estes efeitos devem ser acentuados ainda pela declamação. Está apurado que as peças de Shakespeare, no seu tempo, eram representadas um pouco da maneira como hoje se representa a ópera – declamando. Quando tinha um pedaço mais longo ou mais belo a dizer, o herói adiantava-se no palco e declamava-o enfaticamente, como o tenor faz hoje na ópera. Provavelmente era deste modo que Gil Vicente representava também os seus autos. Ora, deste velho processo, novos efeitos podem obter-se para aquele fim de simbolização das figuras. Carregar na linguagem das personagens rudes, mesmo nas passagens grossas, acentuar a rusticidade do lavrador e dos pastores, o descaro e brejeirice dos diabos, articulando neste caso com viveza e naturalidade; mas declamar, com compostura e nobreza, as falas das altas figuras para lhes dar elevação e estilo. As palavras hoje desusadas ou mal conhecidas, torná-las quanto possível compreensíveis pelo gesto e pela mímica. Não esquecer, em Gil Vicente, o alto valor da palavra,

tornando-a, conforme o caso, dura, espessa e agreste, ou clara, fina, musical. O simbolismo, a poética combinação de sugestões imaginativas e intelectuais, é um dos maiores valores dos autos, e por isso tem de tornar-se visível na encenação. Gil Vicente não se dedica à descrição detalhada das paixões humanas, não examina os móveis que impulsionam as acções dentro da rede complexa do mundo psicológico. Porém, certo e profundo conhecedor da natureza humana, o seu domínio é o traço geral, a simbolização, a expressão poética das qualidades do homem, a motivação das acções comuns.

Isto aconselha a estilização das figuras: «O teatro», diz Robert Brasillach, «é estilo». Tal estilização não deve temer exageros, sobretudo nos autos de carácter hierático, como os da Alma e das Barcas. As farsas e comédias estão, algumas, nos seus temas, muito perto de nós, e vários estilos poderiam ser experimentados, incluindo até o do realismo da encenação contemporânea. Este processo, ainda que deslocando o ambiente da farsa, teria o mérito de a aproximar de nós e fazer compreender e sentir mais directamente. O que não se justifica é a encenação histórica de que tanto se tem abusado, e que cria uma distanciação fria, como se estivesse a representar-se Gil Vicente dentro de uma redoma de vidro. Encenar uma peça não é reproduzi-la num tempo histórico, mas recriá-la, no nosso tempo, para a forma particular da sensibilidade moderna e de modo a vivificar através de belas e antigas palavras os problemas do dia de hoje.

Aqui, como no *Kabuki*, como no teatro de todas as nações, deve verificar-se esta verdade dita por Louis Jouvet: «Se de um intérprete a outro se reencontra o mesmo gesto, uma atitude reaparece, não é reprodução, mas reinvenção – de cada vez eles nasceram da virtude do texto.»

Há cenas vicentinas que temos hoje dificuldade em imaginar como foram representadas. A tormenta do *Triunfo do Inverno*, para ser encenada com o realismo que o texto pressupõe, com o som e movimento da chuva, trovões, nuvens negras, apitos de pilotos, mastros partidos, amainar de velas, arcas lançadas ao mar, etc., exigiria uma complicada maquinaria. A simplicidade de meios, hoje regra no teatro, poderá dar os mesmos efeitos, com o hábil auxílio da luz e do som. Há aqui emoção e violência: marinheiros a chorar de medo e de raiva, e a gritar aos ventos as ordens em termos técnicos de marinhagem, insultos à incompetência do piloto, orações aos santos, pragas,



impropérios. Nessa cena de muito movimento, assim como em *Nau de Amores*, onde em cena se calafeta uma caravela, e na *Frágua de Amor*, onde aparece um carpinteiro das naus, Vicente quis dar eco, na sua obra, aos trabalhos e coragem da dura vida dos homens do mar e representar a vasta significação da faina das descobertas.

Da falta de unidade cénica de vários autos poderão tirar-se efeitos surpreendentes, se se tiver sempre em mente a unidade dramática da obra. No *Auto de Mofina Mendes*, por exemplo, na primeira parte, a anunciação a Nossa Senhora, as figuras da Fé, Prudência, Humildade, Pobreza, a Virgem, o Anjo, desenvolverão um jogo estilizado, hierático e lento. Na segunda parte, deve marcar-se o contraste com o mundo tosco e rude dos pastores, que ressalta do texto em frases como a de André: «Perdi» a «asna ruça de meu pai»; o ritmo deve ser rápido e vivo agora. A terceira parte, que é, como diz o Autor, «uma breve contemplação sobre o Nascimento», volta ao estilo nobre da primeira parte, ao andamento *piano* e grave, para acabar pela sublimação e fusão dos dois elementos, pois agora já é aceitável estilizar os pastores e dar-lhes o mesmo tratamento cénico que às figuras nobres, porque a fé os elevou a um alto plano espiritual.

A estilização das figuras era já uma preocupação do tempo de Gil Vicente, como se vê de gravuras que ilustram edições quinhentistas dos autos, as quais representam, por exemplo, o Escudeiro e a Donzela numa fina pose, erguendo uma flor na mão.

Já acentuámos a importância da música no auto vicentino onde, como diz Aubrey Bell, «o canto caminha quase invariavelmente a par da acção». É o próprio Gil Vicente que muitas vezes faz e ensoa as cantigas, como se declara no fim do *Auto da Sibila Cassandra*.

Toda esta complexa combinação de real e irreal, de planos estéticos e de diferentes estilos, encontra uma realização perfeita no *Kabuki*. O aproveitamento das roupas para exteriorizar o carácter e a condição social das personagens, o convívio em diferentes planos do social, do real com o irreal, o emprego da música, dos ruídos, da decoração onde a paisagem cria logo um ambiente ou tonalidade de espírito, atingiram no *Kabuki* uma perfeição técnica admirável.

Útil seria a experiência do *Kabuki* a um teatro tão rico de elementos variados como o vicentino, cuja galeria de figuras é imensa, incluindo algumas tão ricas de sugestões, para um encenador imaginativo, tais como os Ventos, o Mar, o Sol, a Verdade, a Justiça, o Inverno e o Verão, as Serras, o Tempo; cuja gama de recursos cênicos admite o ladrar dos cães, os gatos que miam, galos que cantam, corvos que crocitam, a introdução de animais no palco, etc. Este último meio consegue no *Kabuki* efeitos ricos de comédia porque os animais são sempre representados por pessoas que usam disfarces estilizados e apropriados para fazer rir.

Esta riqueza e variedade de meios e processos mostra, no *Kabuki*, uma opulência incomparável em nenhuma outra cena do mundo. Por isso Sergei Eisenstein chama ao *Kabuki* «o mais notável fenómeno da arte teatral». Neste aspecto, o *Kabuki* oferece valiosas sugestões à encenação vicentina, sobretudo das comédias e farsas. No *Nô*, tal encenação pode apontar sobretudo a simplicidade e elevação do estilo, a nobreza hierática própria a certos autos e figuras.

Trazer o espírito da obra vicentina para a sensibilidade de hoje, deve ser a principal preocupação de um encenador moderno. Isto, porém, sem a empobrecer na modernidade, dando-lhe por fundo cenários sem o cunho do tempo, procurando exprimir, através das figuras, a intemporalidade e permanência da sua verdade humana, evitando o historicismo, extraíndo, vivos, do texto, todos os valores que lá estão, através duma linguagem cênica que, como no tempo de Gil Vicente, compreendia todos os meios de um teatro total – o verbo, a música, a dança e a mímica.

#### b) *A Sublimação: Paralelo entre o Auto da Alma e o Nô*

A sublimação dos elementos vulgares, a sua transcendência e elevação, o dar da vida apenas a quintessência, através de símbolos puros e numa linguagem altamente estilizada, sugerem uma aproximação do *Auto da Alma* com o *Nô*. O teatro não é feito apenas de colisões; é, como neste caso, também feito de culmíneos. Em vários autos o texto sugere a aproximação com a poesia do *Nô*, mas, neste, é o próprio espectáculo que apresenta surpreendentes semelhanças. A fina estilização, os movimentos hieráticos das figuras, a subtilidade e significado simbólico de cada gesto, que como vimos caracterizam

o *Nô*, estão indicados para o *Auto da Alma*. A Alma, como no *Nô*, despe as suas ricas vestes mundanas diante do público.

Os elementos cénicos de que este auto precisa para se representar são simples e poucos. No palco está apenas uma mesa e uma cadeira. No momento em que a Alma se decide pelo caminho do céu, os Doutores da Igreja trazem alguns pratos nos quais estão a toalha da Verónica, os açoutes, a coroa de espinhos, os cravos e o crucifixo. Este simbolismo ganha expressão pela sua simplicidade. Gil Vicente compreendeu bem que, no teatro, sobriedade e escassez de objectos podem aumentar a eloquência do verbo. Na representação deste auto, Gil Vicente provavelmente contrapunha, a esta simplicidade e nudez da cena e dos vestidos monásticos da Alma arrependida, a riqueza imponente das vestiduras litúrgicas dos Doutores da Igreja, emprestadas por algum mosteiro, deslumbrantes de sedas e oiros e pedras preciosas. A elevação e a espiritualidade do tema exigem, no espectáculo, uma alta estilização, nobreza, simplicidade e porte hierático nas figuras sagradas.

Quanto ao texto, é curioso fazer aqui uma aproximação com um dos *Nô* mais impregnados de budismo místico, *Yuki*. É uma peça breve, cujo entrecho é tão simples como o do *Auto da Alma*: um monge, em viagem, é surpreendido por uma tempestade de neve; no meio dos flocos que caem, aparece-lhe a alma da neve, em figura de mulher: Yuki pede ao monge que a ajude a atingir a libertação final, dançando um bailado que sugere «a neve em turbilhão»; a aurora desponta e a aparição apaga-se na paisagem branca. Para esclarecimento, deve notar-se que certas seitas budistas, como as de Tendai e Shingon, no século IX, e como a seita *zen* ainda hoje, propagam a ideia da salvação dos seres não vivos. A natureza do Buda é a identidade com todos os seres, identidade imutável que permanece sob as constantes mutações dos fenómenos naturais; todos os seres, animados ou inanimados, possuem essa identidade, todos podem ascender à salvação.

*Yuki*, como disse, é mais breve e mais simples do que o *Auto da Alma*. Mas o tema é fundamentalmente semelhante: a aspiração à pureza e à salvação e a descrição dos combates para atingi-las. Nessa luta entre o Céu e a Terra, que se trava no seio da alma, também Yuki se sente tentada e deslumbrada pela sua própria beleza e pelas belezas da Terra:

Esta manhã, quando entrei nos jardins do Príncipe Leang  
Parecia o Paraíso!

E também Yuki exprime a sua fé na sua religião:

Também eu creio na Iluminação pela Lei do Buda.

E assim como a Alma, em Gil Vicente, é:

De nenhuma coisa feita,

e se queixa:

Não sei para onde vou...  
Sou a triste, sem ventura,  
Criada resplandecente  
E preciosa  
Angélica em formosura  
E por natura  
Como o raio reluzente  
Luminosa.

também Yuki responde à pergunta do monge: «Quem sois vós?»

Não sei quem sou  
Saí da neve branca, naturalmente...  
Sou uma alma em busca do Despertar.

A Alma roga ao Anjo:

Anjo, que sois minha guarda  
Olhai por minha fraqueza terreal.

Yuki, de modo semelhante em termos budistas, roga ao Monge:

Mostra-me, peço-te, o caminho para a Libertação final.

O Anjo anima a Alma a persistir no seu caminho e não afrouxar a sua fé:

Oh! Andai; quem vos detém?

Como vindes para a glória devagar!

Esforçai ora alma santa e esclarecida!

Também o Monge procura animar Yuki na sua fé e no seu caminho:

Não duvides da Lição do Buda

E esforça-te por alcançar a Libertação.

Apesar de não aparecerem figuras de demónios a tentá-la, Yuki conhece as mesmas lutas pela fé, as mesmas tentações impuras, todas as fraquezas da dúvida:

Do Sutra Maravilhoso do Veículo Único

O meu coração não duvida

afirma Yuki, mas logo a seguir o Coro revela as suas hesitações e esforços:

Quando caio sobre a terra e o meu corpo se desfaz

Penso nas coisas passadas e rogo

Pela minha salvação.

E Yuki, logo na fala a seguir, hesitante e incerta:

No caminho do afastamento que leva à salvação

Ando perdida, à procura.

A Alma, atraída pelas promessas do demónio, vacila entre a tentação do pecado e a fé, e pede auxílio à Igreja contra as suas grandes fraquezas, ansiosa por guardar a crença e salvar-se:

Socorrei, hóspede, senhora  
Consolai minha fraqueza  
Com sagrada iguaria,  
Que pereço  
Por Vossa Santa nobreza.

O caminho da Alma é acidentado e doloroso. A sua contrição é profunda:

Cada passo me perdi  
Em lugar de merecer  
Eu sou culpada...  
E por mais graveza sento  
Não poder-me arrepende  
Quanto queria.

O final é que difere totalmente, porque a conclusão é forçosamente outra. O *Auto da Alma* finda com um acto simbólico de adoração de Cristo, afirmativo de fé – a última palavra do auto é «redentor». *Yuki* termina pelo desaparecimento – ou aniquilação caracteristicamente budista: a alma desaparece no seio da Natureza, dissolve-se no Universo:

YUKI Rompe o dia.

COROE ela, da luz tímida, parte.

Das ramagens nos caminhos da montanha  
Caem as flores de neve.  
A pouco e pouco a sua forma se esvaece.

c) *Tempo, Lugar, Acção*

Vejamos, em Gil Vicente e no *Nô*, como são tratados os conceitos de tempo, de lugar e de acção, em que a teoria clássica prescrevia a estrita obediência à regra da unidade – regra essa que no teatro vicentino, no teatro clássico japonês e no melhor teatro dos nossos dias é inteiramente desprezada. É sabido que o conceito das três unidades veio do antigo teatro grego (Aristóteles nada diz ainda da unidade de lugar). Significava que os acontecimentos numa peça devem concentrar-se dentro de um dia, as personagens não devem deslocar-se a maiores distâncias do que seria normal dentro desse período de tempo e que tudo isto deve ser expresso numa acção unida e condensada, sem cenas estranhas ao enredo. Esta teoria tornou-se conhecida na Europa durante o Renascimento, mas mesmo Corneille, na sua *Mélite*, em 1629, «nada sabia ainda das três unidades», escreve Lanson. A primeira tragédia escrita de acordo com estas regras foi a *Sophonisbe*, em 1634, por Mairet, entusiasta da teoria que propagou.

Gil Vicente procede com a maior liberdade em relação ao tempo que separa vários sucessos ou fases da acção. Poderíamos dar numerosos exemplos se nos propuséssemos respigá-los em todas as suas peças. Vejamos apenas alguns mais característicos. A acção da *Comédia de Rubens* passa-se em quinze anos, em Castela, Lisboa e Creta. No *Auto da Índia*, dispõe-se o mais livremente possível da passagem dos anos, que vão saltando, de fala para fala. Diz o Castelhana:

Soube que vosso marido era ido.

Responde a Ama:

Antontem foi.

Mais adiante pergunta a Ama à Moça:

Que falais?

Responde a Moça:

Ando dizendo entre mim  
Que agora vai em dous anos  
Que eu fui lavar os panos  
Além do chao d'Alcami  
E logo partiu a armada.  
Não pode muito tardar.

E logo na fala a seguir, diz a Alma:

Asinha.

E a Moça:

MOÇA Tres anos ha  
    Que partiu Tristão da Cunha  
ANA Quant'eu ano e meio punha  
MOÇA Mas três e meio haverá.

Ora também o *Nô* se não preocupa em acompanhar o tempo numa linha seguida, servindo-se antes dele com toda a liberdade exigida pelas necessidades da peça. É esta uma característica tão comum a todos os *Nô* que os exemplos poderiam ser também numerosos. Em *Kantan*, o fluir rápido do tempo faz parte da própria essência da peça, para acentuar de maneira dramática a brevidade e inconstância da vida:



CORO Toda a noite cantou.

O Sol de novo nasce

E desaparece, e é noite...

ROSEI Não, é a madrugada que desponta.

CORO A manhã parecia jovem, e ai!, já a lua

ROSEI Brilha de novo.

CORO Mal a Primavera abriu as suas flores viçosas

ROSEI Já as folhas se tingiram de carmesim.

CORO Julguei que era o Estio...

ROSEI Não, é a neve que cai.

E mais adiante, saltando o intervalo de cinquenta anos num só verso:

CORO As Primaveras e Outonos de cinquenta anos

Depressa se desvaneceram.

A desenvoltura com que Gil Vicente exprime o elemento temporal é semelhante àquela que usa para o elemento *lugar*. Na farsa *Quem Tem Farelos?*, primeiro os moços Apariço e Ordonho encontram-se na rua; logo a seguir à cena entre os dois, aparece o escudeiro Ayres Rosado «passeando pela casa», lendo no seu cancionero, e pouco depois «tange e canta na rua à porta da sua dama Isabel».

Na *Farsa de Inês Pereira*, Pero Marques vem caminhando, chega a casa de Inês, pouco depois está dentro, sentado de costas para Inês e a Mãe. Na *Floresta de Enganos*, o Doutor sai do seu escritório, ficando a Moça a amassar em cena, como se tivesse voltado a sua casa. «A transição no espaço e no tempo», já notou Oscar de Pratt, «extremamente rápida e ilógica, denota a preocupação dos efeitos dramáticos». Pratt provavelmente não sabia que no *Nô*, pode mesmo dizer-se em todo o teatro oriental, são usados, como princípio cénico, processos semelhantes que justificam os encontrados por Gil Vicente. No *Clérigo da Beira*, o filho do clérigo vai buscar uma furoa a duas léguas de distância e volta em poucos minutos. Na *Farsa dos Almocreves*, estes encontram-se na estrada, e um dos almocreves *caminhando* chega momentos depois a casa do Fidalgo, onde fica a conversar, à porta, com o Pajem, que depois o manda

entrar. Em *Amadis de Gaula*, Mabília manda o Correio levar uma carta a Amadis, a trezentas léguas de distância; passadas duas falas, isto é, alguns segundos, Amadis está de volta.

Já dissemos que no *Nô* alguns passos podem significar uma longa caminhada. Assim, em *Yuki*, diz o Monge:

Agora vou orar ao templo de Tennôji, em Setsu.

E alguns versos adiante, na mesma fala:

Eis que chego ao embocadouro de Noda  
Na Província de Setsu.  
Andei depressa. Dizem que é aqui perto  
A aldeia de Noda no País de Tsu.

Também não existe no teatro vicentino, e menos ainda no teatro *Nô*, a unidade de acção.

Em Gil Vicente, talvez o exemplo mais flagrante, entre muitos, seja o do *Auto da Lusitânia*. Começa este por uma hábil e engraçada cena de comédia, a que poderíamos chamar realista, no ambiente de uma família judaica; finda esta cena, desenrola-se uma fantasia alegórica com personagens diferentes e fantásticas, cuja história começa, segundo o argumento, há três mil anos, com «uma generosa ninfa chamada Lisboa, filha de uma Rainha de Berberia e de um príncipe marinho», enredo que se desenvolve com a mais livre fantasia, obscuro de sentido e sem nenhuma ligação com a cena cómica inicial. Em *D. Duardos*, vários factos importantes passam-se longe da cena e dos olhos do espectador, cavaleiros que se mataram em duelo, o próprio D. Duardos que mata Camilote. Na *Farsa de Inês Pereira*, logo que Inês acaba de casar, apenas duas falas abaixo já o primeiro marido dela está a dizer-se arrependido, e mais uma fala já a tem fechada em casa e lhe pregou as janelas. Mais adiante decide ir fazer-se cavaleiro em África, e não tarda que chegue uma carta a informar que um mouro o matou quando fugia. O casamento com o segundo marido também se dá passadas algumas falas.

Não existe nem a preocupação de desenvolver cenicamente toda a acção, nem o menor escrúpulo da sequência desta.

Compostos de elementos de muito diversa natureza são também a *Romagem de Agravados*, *Nau de Amores* e *Frágua de Amor*.

No *Nô* a simplicidade de processos e a total ausência de realismo dispensa a unidade de acção. O disfarce ou a reencarnação das personagens, nalguns *Nô*, é mesmo contrária a uma estrita unidade. Em *Aoi no Uye*, por exemplo, Rokujo, antiga amante do Príncipe Genji, depois de se vingar da Princesa Aoi, que fica doente devido ao ódio vingativo daquela, transforma-se em demónio; esta modificação altera o seguimento da acção.

Como no *Nô* frequentemente a acção se passa fora da cena e é apenas descrita na peça, pode dizer-se, em resumo, que a doutrina das três unidades não tem aqui cabimento. Isso não impede que o *Nô* seja do mais belo teatro do mundo e a poesia dos seus textos se compare à mais bela poesia.

Uma concepção escolástica e estreita tem acusado Gil Vicente de não ter encontrado unidade dramática, de faltar à regra clássica das três unidades, como se ela fosse um dogma imposto a toda a peça. No entanto, algumas das melhores peças de teatro do nosso tempo é a essa falta que devem a sua qualidade e modernismo. Em *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, há mesmo a supressão da ideia de tempo, a peça é intemporal. É o esperar fora do tempo que imprime tão insuportável angústia ao sentimento de desespero humano em que a peça se concentra. Como diz Claude Mauriac, nem o espaço nem o tempo existem no universo de Beckett, e as personagens não sabem onde, nem quando, nem mesmo se existem. A indiferença de Gil Vicente à regra das três unidades é mais profunda. Ela pode explicar-se pelos mesmos motivos por que elas nada contam para o *Nô* nem para o *Kabuki* – tais motivos baseiam-se em que a vida é fluente e transitória: o tempo nada significa, porque a vida é demasiado breve, e perante esta brevidade só conta a permanência que jaz sob as coisas que constantemente mudam, e essa permanência está fora do tempo, é eterna; também nada significa o lugar em que as pessoas se movem, e quando alguns passos significam uma longa viagem estamos ainda perante o mesmo conceito de eterno *devenir* e de que tudo perde o valor

diante da certeza da Morte que nos surpreenderá em qualquer lugar e em qualquer momento.

A transitoriedade da vida é dita por Gil Vicente em frequentes reflexões, que resume esta do *Auto da Barca da Glória*:

Todo hombre que es nacido  
De muger, tien breve vida,  
Que cuasi flos es salido,  
Y luego presto abatido,  
Y su alma perseguida.  
Y no pensamos,  
Quando la vida gozamos,  
Como della nos partimos;  
Y como sombra pasamos  
Y en dolores acabamos,  
Porque en dolores nacimos.

Este pensamento da transitoriedade da vida está na raiz do budismo e inspira, não apenas o *Nô*, mas toda a literatura japonesa, especialmente a poesia.

Ele está expresso ainda em *Kantan*:

Verás então como cem anos de contentamento  
No instante em que a Morte cerra o seu abraço  
São apenas um sonho.  
Cinquenta anos de grandeza de Rei  
Ambições, felicidade, poder  
Tudo, tudo findou como um sonho,  
Sonhado enquanto um prato de papas de milho cozia ao lume.

Esta liberdade completa de processos permitiu ao auto vicentino e ao *Nô* exprimir a vida com toda a extensão, o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, a vida temporal e a vida depois da morte, erguendo um vasto universo de criações que, como em todos os

grandes livros da religião e da literatura, abre ao Homem, transfigurado, a visão do seu destino.

d) *O Sentimento da Natureza*

«Gil Vicente é um dos maiores e mais ricos poetas líricos da língua castelhana, que tem um sentido mais intenso da Natureza que nenhum outro poeta do seu tempo», escreveu Dámaso Alonso. Este vivo sabor das belezas da terra é porém, na Idade Média, uma exceção.

A poesia medieval é extremamente convencional na maneira de tratar a Natureza; as flores, as nuvens, os pássaros são enumerados monotonamente, numa pormenorização fatigante. Tanto nas obras em prosa como na poesia, alude-se ao perigo de ataques por leões, tigres e outras feras que não existiam na Europa. A épica francesa está cheia de leões. Todos estes animais e árvores exóticas vão buscá-los à antiga poesia e retórica. «As descrições medievais da natureza não visam representar a realidade», escreve Ernst Robert Curtius em *European Literature and the Latin Middle Ages*.

«Um dos traços fundamentais do espírito do declínio da Idade Média é o predomínio do sentido da vista, predomínio que está intimamente ligado à atropia do pensamento. O pensamento toma a forma de uma imagem visual», afirma Huizinga. Gil Vicente tem todos os sentidos despertados e não apenas vê, mas respira a natureza e tem um amor e entusiasmo pelo verde, semelhante ao que Garcia Lorca pôs nas suas canções. O verde designa a paixão, desperta os sentidos e a sexualidade, é a Primavera.

Não só é vivo, nos autos vicentinos, o sentimento da Natureza exalçado em muitas páginas, mas também é expresso na mais bela poesia.

Entre as várias estâncias do *Auto dos Quatro Tempos*, bastaria saborear esta pequena jóia:

En la huerta nace la rosa  
Quierome ir allá,  
Por mirar al ruiseñor  
Como cantaba.

Com que forte sabor e viçosa alegria o Verão pronuncia os nomes de tantas aves, tantos insectos, tantas flores, tantos vegetais!

No *Triunfo do Inverno* há falas que são verdadeiros hinos à beleza da terra e do mar, à fecundidade da Primavera. Como no *Auto dos Quatro Tempos*, do qual ele copia aqui meia dúzia de versos, é um canto entusiástico à acção, à alegria, ao prazer físico de respirar os bosques frescos cheios de alegres medronhos, às serras, às neves, às ribeiras geladas. E a sua evocação da alegria passada é animada de lindas canções, como esta:

A riberas daquel vado  
Viera estar rosal granado  
Vengo del rosale.

E a alternar:

A riberas daquel rio  
Viera estar rosal florido  
Vengo del rosale  
.....  
Viera estar rosal florido  
Cogi rosas con sospiro.  
Vengo del rosale.  
Del rosale vengo, mi madre,  
Vengo del rosale.

E a seguir a esta canção, que o Verão canta, a fala:

La sierra de Sintra viene,  
Que estaba triste de frio  
Gozar del triunfo mio  
Que a sua gracia conviene.  
Es la sierra más hermosa  
Que yo siento en esta vida.

Não resisto à tentação de transcrever ainda para aqui uma outra belíssima canção do *Auto da Lusitânia*, onde o sentimento do amor da mulher e da Natureza se entrelaçam:

Donde vindes, filha,  
Branca e colorida?  
De lá venho, madre,  
De ribas de um rio;  
Achei meus amores  
Num rosal florido.  
Florida, enha filha,  
Branca e colorida.  
De lá venho madre  
De ribas de um alto,  
Achei meus amores  
Num rosal granado.  
Granado enha filha  
Branca e colorida.

A obra de Gil Vicente é semeada de cantigas e de poesias entremeadas no enredo das peças. E o vento lírico, que a muitas percorre, vem condensado das vozes, dos aromas, de todas as belezas da terra. A par de dramaturgo, já se disse que Gil é um grande poeta. E a Natureza é uma das fontes onde o seu lirismo vai beber as mais cristalinas harmonias.

A literatura japonesa, desde os balbucios das primeiras poesias recolhidas no *Manyoshu*, não se cansa de louvar as belezas da terra. A breve poesia do *haiku* é uma obra-prima de concentração em que densamente se capta num relance o mais profundo sentimento da Natureza. Também o *Nô* canta as belezas naturais, ora por alusões, ora por longas descrições e cantos que as personagens param a entoar embevecidas. *Hagoromo*, escrito por Zeami, por exemplo, é quase todo um hino à beleza do céu, do

mar e da terra livre, às nuvens, à chuva, aos ventos, às aves marinhas, à música dos pinhos, aos espaços azuis e infinitos do ar. Logo o Coro assim abre:

Os gritos dos remadores  
Bradam no vento célere  
Sobre as ondas da baía de Miho  
Para o mar largo.

E a seguir, Hakuryo e os dois outros Pescadores entoam:

Sobre dez mil léguas de montanhas  
Os longos lenços de nuvens  
De súbito se entreabrem.  
A chuva pára e agora  
A lua aparece no céu claro.  
Chegou a Primavera aos pinheirais de Miho  
A névoa matinal se enreda ao marulhar das ondas  
Nas planícies do céu, a lua imóvel.  
Oh, espectáculo de encantar terrenos olhos!  
Oh, Inolvidável!  
Oh, vamos pelos atalhos da montanha  
Pela baía de Kiyomi  
Ver ao longe os pinhais de Miho  
Vamos todos ver agora.  
Pescadores, porque retirais os barcos para a praia?  
Não há hoje pescaria?  
Temeis aquelas nuvens além que os ventos trazem sobre o mar?  
Esperai, é Primavera, e nos verdes pinhos  
O vento canta a sua canção sem fim.  
E na baía silenciosa, na matinal serenidade,  
Os pequenos barcos de milhares de pescadores  
Se baloiçam nas ondas brandas.



Transcrevi apenas as duas primeiras falas de *Hagoromo*; por elas se vê como esta peça respira os aromas da terra, a música e a luz do firmamento. E já vimos também como em *Yuki* se exalta a beleza das paisagens de neve.

Vimos como Gil Vicente transcende os sentimentos comuns para se elevar ao mais espiritual transporte místico. Não é apenas o sentimento religioso, a fé e o maravilhoso em que vive fervente a consciência medieval, nem apenas as figuras e as formas do cristianismo medievo, é sobretudo esse cimo de valores místicos tão purificados das impurezas da crença comum, que pressupõe a meditação profunda, a exaltação, o arroubo, como acontece no *Auto da Alma*. Por vezes, como no *Auto da História de Deus*, o sentimento místico entrelaça-se com o sentimento da Natureza e funde-se num só canto, terreno e divino:

Adorai, montanhas,  
O Deus das alturas,  
Também as verduras,  
Adorai, desertos  
E serras floridas,  
O Deus dos secretos,  
O Senhor das vidas,  
Ribeiras crescidas,  
Louvai nas alturas  
Deus das criaturas,  
Louvai, arvoredos  
De fruto prezado.  
Digam os penedos:  
Deus seja louvado.  
E louve meu gado  
Nestas verduras  
O Deus das alturas.

Como havia de fazer frequentemente Shakespeare, aqui Gil Vicente suspende a acção dramática para se entregar a emoção da poesia pura. É nestas pausas, tão frequentes nos seus autos, que nos dá os mais belos momentos poéticos da sua obra, na forma de meditação, de arroubo, de oração no gosto popular em que é inigualável.

e) *A Ironia e a Sátira na Farsa Vicentina e no Kyogen*

A farsa medieval opõe à sublimação religiosa o primitivismo do humor expresso por imagens rudes e tipos sociais reduzidos a uma simplicidade esquemática. A mentira mal encoberta, a estupidez ingénua, o logro e a artimanha, o engano conjugal, o ciúme brutal, a vaidade tola, são a substância elementar do cómico medieval. A par disto, a força das necessidades primárias, a violência, a cólera, a avidez, o ciúme violento, o apetite carnal. Como diz Jean Vignaud, «não são intrigas no sentido próprio do termo, mas encadeamentos de mecanismos voluntariamente simplificados». Um criado muda de voz para imitar o amo (*Le Jeu du Garçon et de l'Aveugle*); a mulher do cego de um olho tapa o outro olho do marido que a surpreendeu, para dar ao amante tempo para se escapar (*Lucas*); o enganador é enganado pela sua própria astúcia (*Pathelin*); um marido vinga-se duma mulher abandonando-a numa cuba (*Le Cuvier*). O marido enganado, o Mentiroso, o Gabarola, o Valentão, o Libertino, o Espertalhão, o Avaro, são imagens comuns, em que se imobilizam as relações interpessoais fixando-se nestes tipos estereotipados. Não existe aqui *carácter*, mas imagens fixas dum grupo social ou dum tipo psicológico genérico e abstracto.

Quando se analisa a ironia de Gil Vicente, surpreende o seu tom de bondade. Ela é, numa clássica definição inglesa de humorismo, «maneira bondosa de contemplar os desconcertos do mundo». À medida que avança nos anos e na construção de uma obra, Gil Vicente abandona os temas religiosos e concentra-se nas peças de observação social e de sátira moralizadora. Esta sátira, mesmo nas passagens de mais mordente agudeza, nunca perde a tolerância e a bondade. É, na maior parte das vezes, como que uma sátira fraternal. Não tem nada de comum com a sátira de Eça de Queirós, que olha de cima e aponta superiormente, muitas vezes com desprezo, as fraquezas, a limitação

provinciana, os ridículos dos portugueses do seu tempo. Por isso, o cinismo que cintilava no monóculo de Eça não tem reflexo na obra vicentina.

Onde Eça é cáustico e magoa, Gil Vicente ri uma saudável gargalhada. E apesar do cinismo de Eça, supercivilizado em Paris, pode afirmar-se que os tipos camponeses de *A Cidade e as Serras* são mais ingenuamente construídos do que os camponeses de Gil Vicente. Este tem uma esperteza arditosa, de origem campesina, que lhe abre os olhos para defeitos e ridículos que os olhos citadinos de Eça são incapazes de aperceber. Enquanto que Eça é um pessimista melancólico, céptico sobre os outros e sobre o poder que os seus próprios romances tenham de melhorá-los, é um citadino que ri com tristeza, Gil Vicente é um optimista, um homem sadio, entusiasmado pelo espectáculo do mundo na sua infinita variedade. Gil Vicente cria na bondade da humana natureza e também na acção correctiva do riso e da ironia sobre os defeitos humanos. Em Eça, a ironia e a crítica são negativas; em Gil Vicente, ao contrário, ao lado do sentimento religioso, a ironia e a sátira são o principal elemento construtivo. São como que o reverso da poesia pura.

Apesar de por vezes se exprimir por formas altamente intelectuais, o humor vicentino é de fundo popular. Daí a sua saúde e a sua alegria e bondade. O conhecimento profundo que tem do ambiente aldeão faz crer que cresceu numa aldeia da Beira, talvez de ao pé da Serra da Estrela (que mostra conhecer em tanto pormenor que faz pensar que veio para Lisboa já homem e de espírito formado). O convívio da Corte não adulterou essa telúrica vitalidade. As suas imagens são frequentemente sugeridas pelo trabalho da terra: «Ei-lo se vem penteando/será com algum ancinho?» Frases populares, ou que guardam o sabor e construção popular, como: «Quem te deu tamanho bico», «Dormirieis descoberto, e arrefeceu o embigo», «João Tomar, que depois de morto já, diz que punha-se a mijar», são frequentes. Nas farsas vicentinas passam vivas, sob o julgamento duma crítica acerada, cintilante, e por vezes até violenta e feroz, todas as classes sociais da Idade Média. A crítica, ora é formulada de modo genérico, abrangendo toda a sociedade, ou uma classe, a injustiça do poder, a nobreza, o clero; ora cravada directamente na pessoa, na profissão.

Gil Vicente, na sua crítica genérica, abrange as fraquezas e vícios do seu tempo.

Porque já em Portugal

Quem não costuma mentir  
Não alcança um só real.  
Que os homens verdadeiros  
Não são tidos numa palha.  
Os que são mexeriqueiros  
Mentirosos, lisonjeiros,  
Esses vencem a batalha.

Ou no *Auto da Festa*:

Quem nunca cuidou que em Portugal  
A verdade andasse tão abatida  
E a mentira honrada.

Mesmo as coisas sagradas lhe servem para fazer rir:

Deos nasceo em Estremoz  
E sua mãe em Arroios.

O clérigo da Beira dá instruções ao filho, fazendo uma mistura pitoresca dos objectos da igreja com os toucados da amante e a albarda do burro:

E dirás a tua mãe mais  
Que me guarde os corporaes  
Que ficão na Cantareira.  
E o calez achará  
No almáreo de cá  
Atado c'os seus toucados.  
E os amitos pendurados  
Onde a minha espada está  
E a vestimenta achará  
Dobrada sobre a albarda

Que ponha tudo em guarda  
Como ela sabe já  
E que limpe bem a pia  
Não asse sempre castanhas.  
E tire as teias de aranhas  
A martel Santa Luzia  
E solte a cabra também  
Que está presa pela estola.

Já vimos como, no *Auto da Barca da Glória*, Gil Vicente não poupa os grandes deste mundo. Aí aparece um Rei «que levara pecadora vida» e que o Diabo quer lançar no fogo infernal. No *Auto da Festa*, é mais directo quando declara:

Que todo aquele que falar verdade  
He logo botado na graça del Rei.

E ao Papa e a todo o clero, increpa com a maior violência:

À feira, à feira, igrejas, mosteiros,  
Pastores de almas, Papas adormidos  
Comprai aqui panos, mudai os vestidos  
.....  
Feirai o carão, que trazeis dourado  
Ó presidentes do Crucificado!

Da Justiça e dos juízes ri constantemente:

A Justiça sou chamada  
Ando muito corcovada  
A vara tenho torcida  
E a balança quebrada.

A Justiça é metida na frágua (forja) e só depois de saírem um par de galinhas, um par de pássaras, duas grandes bolsas de dinheiro, é que a Justiça fica formosa e direita.

Quando singulariza as classes ou profissões, conhece-lhes todos os podres e fraquezas. O poder e o funcionalismo do Paço, sabe por onde acusá-los – por abusarem das suas funções para satisfazerem os seus inconfessáveis interesses e apetites:

Eles são os presidentes

E os mesmos requerentes.

*A Farsa dos Almocreves* é toda uma sátira contra a nobreza.

Não é apenas a essa nuvem de escudeiros que enxameavam no Paço e à volta da nobreza, parasitando o esforço do povo; mesmo aos marinheiros e soldados do Oriente, Gil Vicente acusa a desonestidade e cupidez:

MARINHEIRO Fomos ao rio da Meca

Pelejámos e roubámos

.....

Se não fora o capitão

Eu trouxera a meu quinhão,

Um milhão vos certifico!

Gil Vicente queixa-se da desmoralização dos costumes, do abandono dos campos pelos trabalhadores rurais atraídos pela capital («os lavradores fazem os filhos paços»), da devassidão e ociosidade do clero numeroso. Os frades, que são mais «que a terra, sem conto na Cristandade», são um dos alvos preferidos da sátira vicentina. Uns, doutos, enlouquecem de amor; outros, foliões, dançam com moças; e chegam a aparecer dois que o Diabo traz directamente dos infernos.

A sua crítica violenta é divertida e cruel quanto a freiras e frades:

Monjas pudiesen volar

Los monjes de estopa bella

Que en llegado sa candela

Le acabem de quemar  
Y luego – fuego à su celda!

Y plantar todos los frailes  
En la tierra que no es buena  
Las coronas so en la arena  
Las piernas hacia los aires  
Como quien pomar ordena  
Y si no dieran limones

En mitad del arenal  
A todo genero humanal  
Y pérsigos à montones  
Luego fuego – y san Marzal!

Porém, ainda mais que esta irreverência e espírito de independência, exercido evidentemente à sombra da liberdade que lhe era dada pelo Rei, é notável a violência e a mordacidade extrema de certos dizeres satíricos que ousou empregar. Já vimos como ao próprio Papa um Diabo manda beijar os pés a Satanás. Mais forte ainda é esta verrina brutal:

E nam sey conjecturar  
Como se pode assentar  
Mitra em cabeça de asno.

ou esta feliz síntese, subtil e feroz: «Conjunção carnal de Frei Gabriel com Marta, sua filha espiritual.»

Onde Gil Vicente mostra que é um genuíno humorista é na maneira de tratar os temas amorosos. É sabido que o lirismo amoroso lusitano é espontaneamente triste; depois dos Cancioneiros, só o Povo tem cantado, ao lado do sentimento de pura emoção lírica, os lados ridículos do amor. O povo e os poetas populares como Gil Vicente e

Augusto Gil. Ora Gil Vicente concentrou em *D. Duardos e Amadis de Gaula* o mais fino sentimento, o sumo lirismo do amor cavaleiresco e da idealização da mulher.

Em nenhuma outra época o ideal da civilização se amalgama em tão elevado grau com o ideal do amor, diz Huizinga. Estilizar o amor é «uma necessidade social, um imperativo tanto mais forte quanto mais feroz é a vida. O amor tem de ser erguido à altura dum rito».

D. Juan Manuel, poeta espanhol dos começos do século XIV, no *Libro del Caballero e del Escudero*, compara os votos e ritos de iniciação da cavalaria aos sacramentos do baptismo e do casamento.

No Japão, o ideal samurai origina uma concepção da vida militar semelhante à da Europa medieval. Lá e cá, o guerreiro nobre deve ser pobre e desapegado dos bens terrenos. Nada possuindo senão a sua vida e o desejo de a arriscar pela sua causa, ele é o representante da liberdade absoluta na direcção do ideal. O caminho da fantasia demonstrava o seu valor civilizador. «Toda a vida aristocrática na Alta Idade Média é uma tentativa geral de representar a visão de um sonho. Revestindo-se do brilhantismo caprichoso do heroísmo e da probidade de épocas passadas, a vida dos nobres erguia-se até ao sublime.» Esta característica (comum também ao feudalismo nipónico), liga o idealismo medieval ao Renascimento.

Numa reacção contra o formalismo do amor cavaleiresco, contra a pretensão excessivamente requintada do heroísmo no amor, o género pastoril toma duradoura voga nos fins da Idade Média. O ideal bucólico renova um sentimento pastoril onde renasce o ideal da vida simples, da áurea mediocridade.

Gil Vicente não se deixa descair num tratamento lusitano – antes e depois dele tradicionalmente ingénuo – do amor lírico. O elemento pastoril serve-lhe também para contrapor às escapadas do idealismo a que a concepção do amor cortês poderia embalá-lo. E dentro do próprio conceito do amor cavaleiresco, ele sabe ver os excessos e os ridículos. É capaz de rir cruelmente do próprio amor idealista. Do casamento e dos namorados burgueses ou campesinos já ele rira largamente. Mas agora é o próprio amor que dos trovadores trazia uma aura e prestígio luminoso que Gil Vicente banaliza e escarnece na paródia do cavaleiro Camilote que morre em duelo por sua dama Maimonda «que é o cume de toda a fealdade».



Gil Vicente não se contenta com o aspecto sentimento apenas, vê a divisão, a dualidade que existe em cada atitude vivida.

É pela força criadora da ironia que Gil Vicente ergue toda essa imensa teoria de figuras e liga as malhas da sociedade feudal que apresenta nos seus autos. As virtudes, na sua beleza abstracta, servem à maravilha para contrapor às «figuras concretas e não abstractas e intelectuais» que, como diz Aubrey Bell, Vicente desenha. Para caracterizar as várias figuras, Vicente distribui por elas vários estilos e até várias línguas, não sendo ao acaso que lhes atribui o português ou o castelhano (mais exactamente o *sayaguês* que foi propriamente a modalidade que empregou).

A sua ironia é tão genuína e isenta de presunções que de si próprio sabe rir-se:

Gil Vicente, o autor...

.....

Creio que he da Pederneira

Neto dum tamborileiro

Sua mãe era parteira

E seu pai era albardeiro

E per razão

Ele foi já tecelão

Destas mantas d'Alentejo

E sempre o vi, e vejo

Sem ter arte nem feição.

No *Auto da Festa*, aparece uma velha que se gaba a um rascão de que

Já a mim me mandou rogar

Muitas vezes Gil Vicente

Que faz os autos a el Rei.

Mas a velha recusou-o porque é «muito barrigudo e já passa dos sessenta».

É esta a típica ironia de Gil Vicente – um rir jucundo e sadio, umas vezes com bonomia, outras com malícia, mas nunca manchada de cinismo ou de desânimo. A sua obra vibra, canta optimismo, esperança no homem, o gosto fresco das belezas da Terra.

Esta alegria contrasta com o tom geral triste da poesia medieval, tanto aqui como na Europa. Entre nós já ficavam longe os mordentes trovadores das cantigas de escárnio e maldizer. Cá dentro, como lá fora, nos fins da Idade Média, pesava sobre a alma do povo uma lúrida melancolia. Como diz Huizinga, quer se leia uma crónica, um poema, um sermão ou até um documento legal, é a mesma impressão de tristeza. Estava em moda ver apenas o sofrimento e a miséria, descobrir em tudo sinais de decadência e da aproximação do fim do mundo. A nota de desespero e de profundo desânimo é sobretudo tocada pelos poetas da corte e pelos cronistas laicos que viviam em círculos aristocráticos. Há uma fuga à vida e um medo das dores que a vida inevitavelmente consigo traz.

Temps de douleur et de temptation

Ages de plour, d’envie et de tourment

Temps de langour et de dampnacion

Ages meneur près du definement

lamenta Eustache Deschamps numa das suas numerosas carpidas baladas.

Ora esta tristeza em que a sociedade portuguesa também se afunda, e que o próprio Gil Vicente mais duma vez lamenta (bem melancolicamente no *Triunfo do Inverno*, relembrando as muitas cantigas que antigamente com alegria se cantavam), não se encontra na obra vicentina. Esta é viril e cheia de esperança na vida e espalha alegria como luz o Sol.

#### f) *O Humorismo do Kyogen*

A sátira não cabe na poesia pura do *Nô*. Por vezes uma ironia triste e trágica aponta finamente em uma ou outra passagem. Mas já o *Kyogen* não visa senão a sátira e a ironia, fazer rir e aliviar o público da tensão criada pelo espectáculo do *Nô*. Por isso, um programa completo deve tradicionalmente conter cinco *Nô* e dois *Kyogen*. A ironia do

*Kyogen* é expressa por palavras simples, sem elaboração de frases subtis; porém a sua intenção e o jogo dos actores tendem a imprimir-lhe certo refinamento. São engraçadas, mas não são vulgares. Nada há aqui de semelhante às alusões escatológicas tão comuns no teatro medieval europeu, em que Gil Vicente tantas vezes se compraz. Segundo Zeami, o *Kyogen* deverá apenas «espevitado o espírito para o riso», e um «riso que torne alegre quem ri». Zeami recomenda a representação comedida, onde prevaleça a sugestão e o traço subtil. Deve haver, «na realidade, um toque de irrealidade» e «refinamento e concentração de todas as notas divergentes numa nota dominante»; «nem nas falas nem nos gestos deve haver nada de baixo ou vulgar».

O *Kyogen* é uma peça muito curta, que apenas desenvolve uma anedota. Ou é a amante de um senhor feudal que o engana, pondo água nos olhos a fingir de lágrimas, e à qual um criado do senhor descobre o fingimento substituindo à sorrelfa água por tinta preta (*Suminuri Onna*); ou um padre que escolhe como coadjutor o mais estúpido noviço capaz apenas de fazer disparates (*Hone-kawa*); ou o filho dum lavrador que come uma saca inteira de tangerinas e depois se mete dentro da saca, sendo depois levado pelo comprador convencido de que leva a mercadoria (*Koji-dawara*); os criados de um senhor feudal que comem o açúcar que este lhes deixa confiado dizendo-lhes que é veneno (*Busu*); uma querela entre o sogro e o genro (*Mizu-ron Muko*), etc. A única qualidade literária destas anedotas muito primitivas é a sua frescura e ingenuidade expressa numa linguagem popular. A encenação, porém, é de uma alta elaboração e, pela arte cénica que exhibe, dá-lhes foros de refinada arte.

Quanto à autoria dos *Kyogen*, há muita incerteza. Toraaki Okura foi o primeiro a reduzir a escrito mais de duzentos *Kyogen*, em 1638. A maior parte dos textos existentes são atribuídos à escola Okura, alguns à escola Izumi e muito poucos a Sagi e outras escolas.

(*O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonês*, 93-141)

## **NÔ**

O *Nô* contém a mais bela poesia da literatura japonesa, e alguma da mais bela poesia do mundo. A poesia tem sido a parte da literatura japonesa mais celebrada no

Ocidente. Talvez mais pela curiosidade dos seus aspectos invulgares do que pela substância verdadeira do seu lirismo. Os escritores chamados japonizantes, que descobriram, pela segunda vez, o Japão ao Ocidente, apresentaram-nos o Japão, quase exclusivamente, como um país exótico e gentil. A cultura japonesa foi mostrada ao Ocidente, não através das suas humanas ansiedades e problemas, mas na superfície pitoresca das suas formas esquisitas e raros devaneios. Homens que viveram metade da vida no Japão, como Wenceslau de Moraes, não chegaram a penetrar o espírito desta poesia.

Foi depois do laborioso trabalho de sérios estudiosos e tradutores que se foram descobrindo e avaliando criteriosamente os veios profundos da literatura nipônica – de onde brotam as grandes obras, como *Genji Monogatari*, o *Romance de Genji*, escrito pela cortesã Murasaki Shikibu, à volta do ano 1000, considerado geralmente o maior livro da literatura japonesa; os diários femininos, dos quais *Makura no Soshi*, o *Livro de Cabeceira*, da sua contemporânea Sei Shonagon, é um primor de sensibilidade lírica, humor fino e conhecimento das intimidades do coração; as obras literárias que bebem na corrente pura da filosofia budista da renúncia, da inconstância e beleza do mundo usualmente simbolizada na passagem das estações do ano, que vai desde o *Hojoki (Pequena Cabana)*, de Kamo Chomei, e o *Tsure-zure-Gusa (Respigo das Horas de Lazer)*, de Yoshida Kenko, ambos solitários monges do século XIII, às descrições de viagens no *Oku no Hosonokami (Caminho Estreito das Províncias Remotas)*, de Bashô, um dos maiores poetas japoneses, que viveu quatro séculos depois, e às actuais novelas, poderosas e ascéticas, de Yoichi Nakagawa. Também foi descoberto, para o gosto ocidental, que demanda na poesia profundidade de concepção e largueza criativa, que as melhores obras da poesia nipônica não estavam nas colectâneas clássicas, onde na verdade se encontram jóias raras, do *Manyôshû (Colecção de Dez Mil Folhas)*, compilado no século VIII, do *Shin Kokinshû (Colecção de Poemas Antigos e Modernos)*, datado de 905, e do *Hyakuninshû (Cem Poesias de Cem Poetas)*, de 1235, aliás muito veneradas num país onde o respeito pela tradição e pela antiguidade substitui muitas vezes a apreciação do valor intrínseco. Mas, mesmo aqui, poucas vezes penetra a curiosidade do corrente leitor europeu. Porque este, alheio a essas veias ricas da criação do espírito japonês, quase se tem limitado a degustar entre nós alguns

exemplos refinados da poesia curta do *haikai* e do *tanka*. Foram estes os que Wenceslau de Moraes nos revelou, e quase sempre com bem pouca exactidão.

Sendo dos mais típicos géneros da poesia tradicional, estas formas curtas, de 17 e de 31 sílabas respectivamente, são impróprias para exprimir uma larga gama de emoções. A observância estrita e a tradição, que limita a natureza dos assuntos e o modo de os tratar, torna-as muito pobres em comparação com a poesia do Ocidente, livre, emotiva, sem diques que emparedem a expressão e o borbotar dos sentimentos e ideias. Mais refinadas, duma emoção intelectualizada, reduzida à pura essência e apenas expressa por uma linguagem tão condensada que se torna simbólica, estas formas da poesia nipónica tocam uma gama muito restrita de emoções. Esta retenção dá-lhes, é verdade, um grande poder de sugestão. Mas as suas limitações põem-na muito abaixo da grande poesia inspirada do Ocidente. «O número de modos em que a poesia japonesa pode ser escrita é também limitado. Há poucos poemas escritos em ardente indignação, como alguma da maior poesia chinesa», diz o professor Donald Keene, «poucos de exaltação religiosa, poucos que toquem senão vagamente a metafísica ou a ética. Esta lista poderia prolongar-se quase indefinidamente até ficarmos com uma variedade muito limitada de assuntos considerados próprios para a poesia, e dentro desta limitada variedade, com um limitado número de processos de tratá-los. A maior parte dos versos pode ser classificada como poesia de amor e da natureza e o tema mais empregue é o duma gentil melancolia».

Depois daqueles cancioneiros e destas formas curtas de poesia, uma outra, mais profunda e inspirada, foi revelada ao Ocidente. Paul Claudel, fascinado por esta arte, chamou para ela a atenção com a autoridade disseminadora dum grande escritor. É a poesia do *Nô*. Chamberlain e Revon deram-nos dela as primeiras amostras insuficientes. Gabriel Péri penetrou-lhe os segredos da linguagem e do contexto e Arthur Waley revelou a sua elevada beleza literária. Possuindo as mesmas características de intensa sugestão e imaginação aguda e subtil, as peças *Nô* são obras desenvolvidas, com um entretcho, tratando um tema completo. Embora sem o sopro poderoso que anima a tragédia grega, a poesia do *Nô* atinge as mesmas alturas de emotividade lírica e toca muitas vezes os cimos trágicos em que o ser humano se ergue a toda a sua grandeza perante as imposições do destino implacável.

O maior poeta americano de hoje, Ezra Pound, declarou que «o *Nô* é uma das maiores artes do mundo». De tudo que viu no Japão, disse Bernard Shaw que o que mais admirou foi o *Nô*. No entanto, estas obras, em que se contém o mais belo da poesia japonesa, estão ainda por revelar aos países de língua portuguesa e espanhola. Moraes parece não chegou a conhecê-las. Yeats, inspirado no *Nô*, tentou criar uma nova forma de teatro «distinta, indirecta e simbólica» em *Four Plays for Dancers*; escreveram peças inspiradas no *Nô*, Gordon Bottomley e Laurence Binyon; e Thornton Wilder em *A Nossa Cidade (Our Town)* usa, na sua simplicidade nua, processos semelhantes; Paul Claudel escreveu também um ensaio de *Nô* e Henry de Montherlant anota que a sua peça *Fils de Personne* tem analogias com esta forma de drama.

Hoje raras são as capitais da Europa que não tenham visto um espectáculo de *Nô*.

As correntes mais adiantadas do teatro europeu debatem-se por emancipar-se de todo do naturalismo, do qual o *Nô* é uma antítese. Nas explorações do *Nô*, repara Allardyce Nicoll, descobrimos um método distinto do método de Shakespeare, que tem sido até hoje a base de todo o teatro ocidental.

Não foi por virtude do interesse teatral, mas sobretudo pela sua qualidade poética, que me senti tentado a pôr em português as peças que se seguem. Estes poemas são do mais belo que se encontra na literatura japonesa. De resto, para o estrangeiro ignorante dos infinitos mistérios e complexas regras do *Nô*, como o autor destas linhas, pouco adiantará apresentar-se-lho pelo lado teatral, pois é difícil imaginar como é realmente representado. Como nas tragédias gregas, o texto não perderá talvez muito, apesar disso. No entanto, para quem tenha interesse, vão adiante algumas notas de curioso espectador rendido ao encanto desta arte única no mundo, em que o teatro conserva a potência e a fascinação primitiva dum rito sagrado.

O *Nô* é um drama lírico. De origem religiosa, apareceu nos começos do século XIV, provavelmente na corte dos últimos xoguns de Kamakura. À semelhança do primitivo teatro europeu, nasceu das festas religiosas, em que se louvavam os poderes e as graças dos deuses, e mais tarde os feitos e quedas dos heróis. A sua origem filia-se nas danças sagradas, nos mimos e nas farsas que se realizavam por ocasião das festas da sementeira do arroz. No seu desenvolvimento foi buscar temas às lendas xintoístas e budistas, algumas destas provindas da China, e às grandes obras da literatura nipónica. Ainda hoje, antes de dançarem certos bailados do *Nô*, os actores têm de passar por um

período de purificação. O actor Umehara aconselhava os filhos, para serem grandes actores, a ser puros e verdadeiros em todos os actos da sua vida.

A palavra *Nô* significa «talento» e daí exibição de talento, representação elaborada por um conhecedor com gosto e sentido dramático.

O *Nô* deve a forma que hoje tem ao padre xintoísta Kiyotsugu Kannami (1333-1384), que depois foi escritor e actor, e a seu filho Motokiyo Zeami (1363-1444), escritor, encenador e actor, ao qual são atribuídas umas cem peças. A protecção que o xogum Yoshimitsu concedeu a Kannami e Zeami, que gozaram na sua corte de protecção e estima, contribuiu para o desenvolvimento do *Nô*, que então atingiu a forma perfeita que hoje conserva.

Existem umas oitocentas peças *Nô*, das quais se mantém hoje no repertório das várias escolas uma terça parte. Um programa de *Nô* consta de cinco peças *Nô* e dois *Kyogen*. A ordem dos *Nô* é ainda a que foi estabelecida no século XVI: a primeira peça é uma história de deuses, a segunda uma história de guerreiros, a terceira é sobre uma mulher, a quarta sobre um louco e a quinta sobre demónios. As farsas, *Kyogen*, são introduzidas nos intervalos dos *Nô*, para aliviar e alegrar a atmosfera.

Tem o *Nô* duas excelentes qualidades: a elevada beleza lírica do texto e a pureza da realização cénica. A encenação é duma simplicidade tão grande que só não parece tosca por ser tão requintada.

Nenhuma outra forma teatral fundiu duma maneira tão harmoniosa e bela os elementos díspares da representação cénica. Esta pureza é atingida pelo alto simbolismo do texto e do jogo cénico. Os símbolos puros de que faz uso dão-lhe eloquência e brevidade; a riqueza das sugestões dispensa longas declarações de palavras. Alguns passos simbolizam uma longa jornada; uma pedra representa a montanha; um ramo de árvore, a floresta. Esta simplicidade de meios dá-lhe uma nobreza directa e eloquente.

A maior parte das peças *Nô* versa histórias de amor, actos de heróis guerreiros, de anjos e demónios, de espíritos que penam no outro mundo por injustiças que fizeram neste. A redenção passa-se no plano absoluto. Só conta o essencial; o incidente é desprezado.

Os espíritos dos mortos aparecem reencarnados; os actores que os representam, como os que representam deuses e mulheres, usam máscaras. Porque as mulheres não são aqui admitidas a representar. O *Nô* não possui feminilidade, está purificado da

atração dos sexos. O pecado nele é capital – é o pecado da vida e da morte; o homicídio na guerra, por amor ou por traição; a pena e a redenção.

Na sua galeria de personagens aparecem deuses e demónios, espíritos de mortos, reis-dragões, elementos, espíritos do mar, almas de flores, de árvores e de animais, essências que vivem no fogo e no vinho, encarnações de pensamentos. Às vezes é, por exemplo, o espírito duma mulher ciumenta que vem ao mundo vingar-se da sua rival e que um padre budista põe em fuga pelos poderes da oração; é uma mãe vagueando em busca do filho perdido, cujo espírito vai encontrar à beira dum rio. Outras vezes, em lugar desta delicada evocação poética, que dá uma etérea qualidade a grande parte dos *Nô*, ressurgem com força quase demoníaca os poderes obscuros da alma humana, como em *Dojoji*, em que aparece uma rapariga que se apaixona por um padre, o qual foge dela, temeroso, e se vai esconder debaixo do sino de bronze do templo; mas o desejo dela é tão forte que a transforma num dragão de boca em chamas, que se enrola sete vezes em volta do sino, que derrete ao seu contacto, matando o padre na fusão ardente.

A representação do *Nô* tem a elevação e rigidez dum ritual. O cunho religioso originário, se lhe dá elevação e nobreza, imprime-lhe também, por outro lado, rigidez e uniformidade que o não deixaram progredir. A integridade desta forma artística manteve-se à custa do sustamento da sua evolução. A sua simplicidade, que é natural e sem rebuscamento, é elaborada sobre um complexo infinito de difíceis regras que fazem do *Nô* não só o género de mais difícil realização da arte japonesa, mas ainda de mais difícil e longo estudo. Como em toda a arte japonesa, onde a expressão suma é a simplicidade, esta é sempre o produto de regras complexas, de laboriosa elaboração e observância estrita.

Os meios técnicos de que o *Nô* dispõe – a orquestra e o coro, a galeria de expressivas máscaras, as roupas ricas, a música, a imobilidade estatuária das figuras e, sobretudo, a dança, que constitui o centro da peça e que está na sua origem – procuram dar movimento, cor e interesse à declaração do texto, que é pura poesia lírica e que, numa língua antiga, é incompreensível ao ouvido da assistência. O emprego destes meios, a inspiração poética, a simplicidade nobre, a fala directa à audiência, têm levado escritores ocidentais a aproximá-lo da tragédia grega. Tal como a tragédia grega, transporta-nos a um mundo rico e transcendente, cheio de sentidos revelados, onde os deuses e os homens se aliam e se combatem, nas lutas que decidem do destino humano.



A encenação do *Nô* é de simplicidade extrema. O palco tem uma forma semelhante a um coreto baixo, quadrado, com um telhado assente em quatro pilares (dentro do edifício do teatro), tudo de madeira nua, havendo na parede ao fundo, pintado sobre as tábuas, um velho pinheiro de largos ramos verdes, símbolo congratulatório de força e permanência. Não há pano. O palco vem até meio da plateia; a representação não é vista pois como uma pintura dentro dum caixilho, vê-se de três lados e os actores como que se tornam parte do público. Do lado esquerdo há um corredor, *hashigakari*, que conduz diagonalmente para a sala onde os actores se preparam, *kagami-ita*, cuja entrada é tapada por uma cortina de cinco cores. Ao longo deste corredor estão postos três ramos verdes de pinheiro, vestígios dos tempos em que o *Nô* era dado ao ar livre, e que simbolizam o céu, a terra e o homem. Não há cenário: uma pedra representará uma montanha; um coxim, uma cama ou um palácio; uma vara, um barco. Sobre esta nudez elegante e severa, resplandecem as roupas preciosas, de sedas riquíssimas, e destaca-se, viva, a magnífica beleza plástica das figuras, na lentidão dos seus movimentos ou na sua hierática imobilidade de estátuas. Os actores não andam normalmente, os pés nunca devem perder o contacto com o chão.

A sua ascendência religiosa dá-lhe nobreza e o poder de encantação dos ritos que invadem o sobrenatural e fremem da atracção e do terror dos seus mistérios. Há uma linguagem de símbolos convencionais que o tornam completamente inteligível apenas a uma audiência conhecedora: por exemplo, o bater dos pés pode significar preito aos deuses; o leque, conforme é movido, será uma espada, um escudo, a indicação de lágrimas ou alegria, o voo das aves, o copo do *sakê*, o sopro da brisa, a vista da paisagem distante ou da Lua, etc. O actor recita os versos escandindo as palavras, sílaba por sílaba, num tom profundo, entoado como um canto sacro, em que cada palavra soa cheia e criativa, em todo o seu primitivo mistério e poder de evocação. Os grandes actores são em geral homens idosos, cuja voz grave e espessa, na sua monotonia, possui uma gama de inflexões e sustensão dramática completamente desconhecida no teatro ocidental.

O número de actores de um *Nô* é geralmente quatro, embora algumas peças tenham mais, como *Ataka*, que tem catorze, e outras se satisfaçam apenas com dois. O principal actor é chamado *shite*, ou executante, que ao mesmo tempo representa, canta e dança. Ao lado do *shite* há o *uaki*, que apoia aquele, preparando a cena, fazendo-lhe perguntas

e respondendo às suas, provocando, pelo contraste, a acção e os incidentes do drama. Péri compara-os ao protagonista e deuteragonista do teatro grego. Para secundar estas duas personagens, há o *tsure*, que assiste o *shite*, e o *uaki-tsure*, assistente do *uaki*. A personagem fala directa ao público, declara quem é, de que lugar vem, para onde vai, e por vezes explica mesmo o significado dos seus gestos ou do bailado.

Os actores são acompanhados pelo coro e pela orquestra, ao todo umas quinze ou dezasseis pessoas no palco.

O coro, ajoelhado ao lado direito do palco, tanto intervém na acção, falando pelos actores ou dialogando com eles, como a descreve, narrando acontecimentos, expondo os sentimentos das personagens, descrevendo a paisagem e os lugares. O compasso do canto ou recitação do coro, lento ou rápido, sincronizado com o ritmo da orquestra, ora insufla tensão e vigor à acção, ora a abranda a uma inteira serenidade numa leveza lírica que eleva ao êxtase os entendidos.

A orquestra é formada por quatro instrumentos: a flauta, que intervém apenas no princípio, no cume da acção e no final, dois tamboris em forma de ampulheta, tocados com as pontas dos dedos, produzindo estalidos secos, e um tambor batido aparatosamente com dois paus. Marcam o ritmo do movimento e do canto, que podem elevar a uma intensidade dramática oprimente.

O jogo cénico dá apenas o delineamento simbólico da história, deixando ao espectador o prazer de a imaginar. É como as pinturas esfumadas e vagas, impregnadas de budismo *zen*, em que dois breves traços são toda a sugestão numa paisagem imensa. Mas a força e riqueza dos símbolos puros, sobre os quais se constrói o texto e a encenação, e o valor dramático das máscaras – obras-primas de grandes escultores – dão-lhe extraordinária profundidade.

A acção não acontece diante dos nossos olhos, e às vezes é relatada retrospectivamente. Mas, sempre, apenas a sua essência nos é transmitida pela recitação, pela mímica e pela dança. A realidade é sublimada e despida do accidental, e a visão da vida relacionada com valores de absoluto e de eternidade. O bailado, que possui aqui uma significação dramática perdida no teatro do Ocidente, dá movimento à recitação, encanto e graça; a mímica estiliza os temas, por uma imitação idealizada das coisas, depuradas e reduzidas à sua linha essencial. O *Nô* é três décimos emoção real e sete décimos técnica, escreveu Natsume Soseki, o maior romancista japonês moderno. Esta

sublimação, embora às vezes suba ao abstracto, não enfraquece a representação, quer porque a dança e a mímica a mantêm viva, quer pelo cativante processo de a personagem dirigir a fala directamente à audiência, como nas antigas representações e narrativas ao ar livre, ao lume do fogo, à multidão fascinada.

Tanto ao teatro do Ocidente, muitas vezes dissolvendo-se numa decadência brilhante e florida, como às explorações do teatro japonês moderno, o *Nô* oferece a lição dos seus processos de alta beleza, comunicação e eficácia, lembrando-lhes a fascinação e a potência que estão na raiz de todo o espectáculo: a palavra essencial, a poesia, a força e riqueza dos símbolos, a concentração, a pureza plástica, o mimo, o poder revelatório da máscara e a fusão dos elementos de vária natureza numa perfeita unidade cénica.

*(O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonês, 153-166)*

*Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, sob qualquer forma ou por qualquer processo, sem a autorização prévia e por escrito dos herdeiros de Armando Martins Janeira, com excepção de excertos breves usados para apresentação, divulgação e/ou crítica do site e/ou da vida e obra de Armando Martins Janeira.*

*No material available from Armando Martins Janeira site may be copied, reproduced or communicated without the prior permission of his Family. Requests for permission for use of the material should be made to [info@armandomartinsjaneira.net](mailto:info@armandomartinsjaneira.net).*