

ARMANDO MARTINS JANEIRA E O TEATRO LÍRICO JAPONÊS

Claudio Alexandre de Barros Teixeira

Universidade de São Paulo

claudio.dan@gmail.com

(Recibido: 19/01/2017 - Aceptado: 24/02/2017)

RESUMO: O presente artigo aborda o diálogo criativo com a cultura japonesa realizado pelo diplomata, ensaísta e tradutor português Armando Martins Janeira, autor de traduções pioneiras de peças de teatro *Nô* para a língua portuguesa, entre elas *Hagoromo*, de Zeami, também traduzida pelo brasileiro Haroldo de Campos. O estudo comparado de ambas traduções permite discutirmos tópicos relevantes da teoria da tradução e dos princípios da arte dramática japonesa.

Palavras-chave: *Nô*, haikai, montagem, intertextualidade.

ABSTRACT: This article presents a creative dialogue with Japanese culture held by the Portuguese diplomat, essayist and translator Armando Martins Janeira, translator of pioneering *Nô* theatre plays for Portuguese language, including *Hagoromo* by Zeami, which was also translated by Brazilian poet Haroldo de Campos. The comparative study of both translations allow us to discuss relevant topics in theory of translation and principles of Japanese dramatic art.

Keywords: *Nô*, haiku, montage, intertextuality.

Um dos principais responsáveis pelo diálogo criativo entre a literatura portuguesa e a japonesa na segunda metade do século XX foi Armando Martins Janeira (1914-1988), autor de livros como *Nô¹ – teatro lírico japonês* (1954) e *O impacto português sobre a civilização japonesa* (1970). O escritor português, que fez carreira no Ministério dos Negócios Estrangeiros, foi primeiro secretário da legação diplomática portuguesa em Tóquio, entre 1952 e 1955, e depois embaixador, no período entre 1964 e 1971, fundou a Associação de Amizade Portugal-Japão e o Instituto dos Estudos Orientais da Universidade Nova de Lisboa, onde também lecionou História Contemporânea das Civilizações Orientais. Assim como Wenceslau de Moraes, foi um homem de ação e pensamento,

apaixonado pela cultura japonesa. O livro *Nô – teatro lírico japonês*, publicado em Tóquio no ano de 1954, numa edição bilingue ilustrada de apenas 250 exemplares², chama nossa atenção por ser uma das primeiras traduções para o português de peças desse gênero poético-dramático considerado por Steinilber-Oberlin e Kuni Matsuo como a “quinta essência da poesia japonesa” (in CAMPOS, 1993: 13), e especialmente a peça *Hagoromo* (羽衣, “O manto de plumas”), traduzida também pelo poeta norte-americano Ezra Pound (em *Certain noble plays of Japan*, de 1916, republicada no volume *The translations of Ezra Pound*, 1953) e pelo brasileiro Haroldo de Campos (*Hagoromo de Zeami*, 1993).

O autor português escreve no prefácio da obra que “não foi por virtude do interesse teatral, mas sobretudo pela sua qualidade poética, que me senti tentado a pôr em português *Kantan*, *Yuki* e *Hagoromo*. Estes três poemas foram o que de mais belo encontrei traduzido da literatura japonesa” (JANEIRA, 1954: 5). Com efeito, Janeira demonstra pouco apreço pelas formas poéticas curtas, o haikai e o *tanka*, que ele considera “impróprias para exprimir uma larga gama de emoções”, o que as tornaria “muito pobres em comparação com a poesia do Ocidente” (idem, 3). A severa avaliação do autor é baseada na suposição de que, entre os poemas escritos em formas breves, há poucos que falam “de exaltação religiosa, poucos que toquem senão vagamente a metafísica ou a ética” (idem). Surpreende, num autor inteligente e bem-informado como Janeira, essa incompreensão estética e filosófica; o haikai é uma forma poética embebida de vivência espiritual zen-budista – se difere de *O paraíso perdido* de Milton ou da *Divina comédia* de Dante em extensão de linhas e quantidade de informações históricas e culturais, não é menor como manifestação de uma religiosidade que é experimentada no cotidiano, seja na meditação silenciosa, nas pequenas ações da jornada ordinária ou na observação da natureza. Há nessa avaliação de Janeira uma incompreensão da simplicidade da mística japonesa, que prescindiu de longos volumes de ética ou metafísica, como a *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, mas nem por isso é vivida com menos profundidade. Estudiosos ocidentais como Donald Keene estabelecem sugestivos paralelos entre o poema curto japonês, ou haikai, e o teatro nô: “O nô providencia um molde soberbo para um poeta dramático. Em certo sentido, é um equivalente amplificado do haikai, apresentando apenas os momentos de maior intensidade, como a sugerir o resto do drama” (in CAMPOS, 1977: 58). A montagem ou justaposição de signos, elemento estrutural do haikai, está presente também nas peças de teatro nô, que podem ser entendidas como longos poemas construídos pela sequência de peças breves. Eico Suzuki, no livro *Nô – teatro clássico japonês*, afirma que o nô é dividido em três partes (assim como no haikai, no *ikebana* e

em outras artes tradicionais japonesas, o número três representa a unidade entre Céu, Homem e Terra): *jô*, prelúdio; *ha*, movimento; e *kiu*, final. No prelúdio, o protagonista canta, sozinho ou acompanhado pelo coro, o *sashi*, ou sentimento que caracteriza o personagem; no movimento, acontecem os diálogos entre o protagonista e o coadjuvante, e no final “o coadjuvante canta o *Matiutai* ou *Canto de Espera*, compassado – *Deuá*; aqui, o(a) protagonista posterior reaparece, baila ou não, podendo cantar, sem compasso, um poema *uaca*” (SUZUKI, 1977: 68). Lentamente, o canto evolui e se torna “festivo, trágico ou sentimental ou ainda vitorioso, conforme o caso, pelo *Kiri*, canto finalíssimo, compassado, pelo coro” (idem).

A concisão, elemento-chave da estética do haikai, também comparece na forma da atuação do nô, que é reduzida ao mínimo, em sua representação simbólica – basta um simples movimento de leque do ator-bailarino para indicar a morte de uma personagem, conforme exemplo citado por Haroldo de Campos no ensaio *Hagoromo: plumas para o texto*, incluído no livro *A operação do texto*³. René Sieffert, comentando *Hagoromo*, que traduziu para o francês, escreve que a ação da peça “é quase inexistente, e o texto não é senão um longo poema que canta a natureza primaveril” (in CAMPOS: 1993, 13). Cenários, música, dança, interpretação, gestualidade, todos os elementos dessa forma dramática intersemiótica são apresentados com o máximo de economia, desafiando o demônio da eloquência e da retórica. A inclinação da arte japonesa para a contenção e brevidade, como apontou Haroldo de Campos, faz parte de um “programa geral de beleza” próprio da civilização nipônica, uma “tradição viva” que não é apenas “conservada” mas também “vivificada” (CAMPOS: 1976, 119) ao longo das gerações, o que pode ser observado não apenas nas artes tradicionais – “obras de arte visuais, sonoras ou verbais”, mas até “no mais humilde artefato cotidiano” (idem).

Kunio Komparu, um dos especialistas contemporâneos em teatro nô, estabelece outra interessante analogia entre o drama lírico e o poema curto japo-

nês: “poderíamos comparar o enredo a um poema do tipo haicai, caligrafado num cartão especial: não se lêem apenas as palavras, mas se apreciam o arranjo e a forma dos caracteres, a utilização das pinceladas de tinta e até mesmo os espaços deixados em branco”, assim como, na apresentação de uma peça como *Hagoromo*, “admirações não apenas o entredo, mas o modo de atuar, o canto e o ritmo” (in CAMPOS: 1993, 13). Claro: no teatro não acontece uma experiência estética que atinge de maneira mais intensa os sentidos do espectador, por envolver recursos visuais, sonoros e imaginativos, mas importa ressaltar que em ambos os casos não se trata apenas da apreciação da letra ou do sentido, mas de todos os elementos estéticos presentes no objeto artístico.

Apesar de sua incompreensão quanto ao haicai – e podemos apresentar aqui, em defesa do autor, o fato de que residia no Japão há apenas dois anos, como secretário da legação diplomática portuguesa – Armando Martins Janeira observa, com agudeza, alguns elementos essenciais da poesia dramática japonesa: Nenhuma outra forma teatral fundiu numa maneira tão harmoniosa e bela os elementos díspares da representação cênica. Esta pureza é atingida pelo alto simbolismo do texto e do jogo cênico. Os símbolos puros de que faz-se uso dão-lhe eloquência e brevidade; a riqueza de 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 direta e eloquente. (JANEIRA, 1954: 6)

O escritor português observa também que as “expressivas máscaras, a imobilidade estatúária 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 escrito em uma “língua antiga”, “incompreensível ao ouvido da assistência” (idem, 8). A língua usada nos monólogos e diálogos das peças de teatro nô, efetivamente, não é contemporânea da época em que estas foram escritas (a partir do século XIV): conforme Haroldo de Campos, trata-se de um “coloquial de

corde, anterior de pelo menos um século, vetusto, isento de qualquer vulgaridade” (in CAMPOS, 1993: 14). No mesmo texto, que antecede sua tradução da peça *Hagoromo*, de Zeami, Haroldo de Campos diz: “O não combina passagens em verso (sob a forma de canto ou de recitativo) com outras em prosa (*kotoba*), declamadas de forma lenta e solene, sem acompanhamento musical” (idem). A entonação e o canto, nesta singular modalidade de teatro musical dançado, seria comparável “aos modos gregorianos, ou, talvez, ao *Sprechgesang* (‘canto falado’) da música moderna”, continua Haroldo de Campos, recordando também que “a parte lírica e os coros compreendiam citações de poesia japonesa e chinesa e de narrativas clássicas de prosa permeada de poesia”, como por exemplo a célebre *Gengi monogatari*, escrita no século XI por Murasaki Shikibu, “uma proustiana Dama da Corte do requintado Período Heian” (idem). A trama intertextual dos textos poéticos do teatro nô, à qual devemos acrescentar toda sorte de trocadilhos e jogos verbais, permite a comparação com um “brocado de seda” (idem), na feliz comparação feita por Campos. Armando Martins Janeira observa, assim como o seu colega brasileiro, o caráter intersemiótico das peças do repertório nô, ressaltando os aspectos litúrgicos e coreográficos dessa poesia dançada, em vários sentidos comparável à ópera ocidental (e em particular à *gesamtkunstwerk*, ou “obra de arte total” wagneriana): “O nô é um drama lírico de origem religiosa (...). À semelhança do 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” (JANEIRA, 1954: 5). Com efeito, escreve Darci Yasuco Kusano, “o teatro nô nasce das apresentações cômicas populares: *dengaku* e *sarugaku* (idem, 6), sendo que o primeiro “constituía-se de canções e danças apresentadas pelos agricultores e sacerdotes durante os festivais agrícolas dos arrozais, augurando uma boa colheita”, enquanto o segundo “era uma espécie de farsa, da cidade, incluindo shows com animais, saltimbancos e truques de mágica” (idem). Ambas as formas dramáticas, prossegue a autora, “eram um misto de canto, música e acrobacia, com que a nobreza

de Kyoto, entediada com a música palaciana, se divertia” (KUSANO, 1984: 15-16). Estas formas de teatro popular foram reelaboradas e refinadas no século XIV por Motokiyo Zeami (1363-1443), que criou um teatro aristocrático, culto e elegante, apresentado nas cortes. Zeami, um “verdadeiro espírito renascentista”, segundo Darci Yasuko Kusano, foi “cantor, compositor, coreógrafo, poeta, o maior ator e autor de nô de todos os tempos” (KUSANO, 1983: 27-28), além de ter escrito 23 tratados sobre o nô, transmitidos secretamente por quase cinco séculos, sendo divulgados apenas a partir de 1909. Entre esses livros destaca-se o *Fushi-kaden* (da transmissão da flor da interpretação), “também conhecido por *kadensho* (o livro de transmissão da flor)”, composto de sete volumes, considerado “a bíblia do nô” (idem). O novo teatro que surge a partir da reforma da arte dramática realizada por Zeami é composto de 800 peças, “das quais se mantêm hoje no repertório das várias escolas uma terça parte” (JANEIRA: 1954, 6), que se destacam pela “elevada beleza lírica do texto e a pureza da realização cênica” (idem). Os temas desse repertório dramático foram buscados nas tradições “shintoístas e budistas, algumas dessas provindas da China, e às grandes obras da literatura nipônica” (idem), e a parte musical, segundo Darci Yasuko Kusano, era executada por uma pequena orquestra composta de “um instrumento de sopro, o *nokan*, a flauta de nô, que provê o tema melódico, e três instrumentos de percussão, que marcam o ritmo da peça: *kotsuzumi*, tamboril pequeno, *otsuzumi* ou *okawa*, tamboril grande, e *taiko*, tambor achatado” (KUSANO, 1984; 48). Máscaras (que representam deuses, seres sobrenaturais, anciãos e personagens femininos, sendo todos esses papéis representados exclusivamente por homens), indumentária e cenário estilizado completavam a representação, que buscava causar no espectador uma profunda reação psicológica, quase religiosa. Conforme escreveu Zeami: “Esqueça o teatro e olhe para o nô. / Esqueça o nô e olhe para o ator. / Esqueça o ator e olhe para a ideia (*kokoro*). / Esqueça a ideia e você compreenderá o nô” (in CAMPOS, 1993: 24).

O caráter antinaturalista do teatro lírico japonês faz-nos recordar o drama poético tentado por Mallarmé em peças como *Hérodiade* e *L'après-midi d'un faune*, onde praticamente nenhuma ação acontece⁵, bem como a advertência estampada pelo autor francês em *Igitur*: “Ce conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses em scène, elle-même” (MALLARMÉ, 1984: 10). Com efeito, poetas filiados ao movimento simbolista, como Paul Claudel – que definiu o nô como uma “ampla tapeçaria de imagens e de sentenças”⁶ -- e W. B. Yeats tentaram criar dramas estáticos, com ressonâncias diretas do teatro nipônico. Conforme observou Armando Martins Janeira, “Claudel, fascinado por essa arte, chamou para ela a atenção com a autoridade disseminadora dum grande escritor. É a poesia do nô. Chamberlain e Revon deram-nos delas as primeiras amostras insuficientes. Gabriel Péri penetrou-lhe os segredos da linguagem” (JANEIRA, 1954: 3). Porém, foi o irlandês W. B. Yeats que, “inspirado nela, tentou criar uma nova forma de teatro, ‘distinta, indireta e simbólica’” (idem), em especial o drama *At the hawk’s well*. Janeira aponta ainda a ressonância do nô em obras de Gordon Bottomley, Lawrence Binion e Thornton Wilder, autor de *A nossa cidade* (*Our town*).

A despeito da influência do nô em peças do repertório ocidental a partir do final da segunda metade do século XIX, traduções significativas, até meados de 1950, eram relativamente poucas – entre elas, a versão francesa de Sieffert, as inglesas de Waley e Pound, a espanhola de Esther Tato Borja (esta última, realizada a partir de versões inglesas). É possível afirmar que Armando Martins Janeira realizou a primeira tradução poética de peças do teatro japonês para a língua portuguesa, a despeito de seu desconhecimento do idioma original – Janeira valeu-se da colaboração de Yoshitomo Okamoto e Oshima Akiko, além de consultar as versões inglesas e francesas das três peças que escolheu para adaptar ao português: *Kantan* (邯鄲), *Yuki* (雪) e *Hagoromo* (羽衣), esta última considerada a mais representativa peça do teatro lírico japonês. Apesar de não ser

poeta, Janeira obtém bons resultados na tradução, mantendo a concisão, a ênfase nas imagens e no ritmo dos versos, especialmente na versão de *Hagoromo* – que ele traduz como *O manto de penas*. Eico Suzuki, no livro *Nô – teatro clássico japonês*, assim resume o enredo da peça:

Hagoromo de Zeami passa-se na primavera, no país de Suruga, pinheiral de Miho, onde se avista o sagrado monte Fuji – hoje, local turístico famoso. O pescador Hakuriô, passeando pela baía de Miho, descobre, sobre a ramagem de um pinheiro, maravilhoso manto de plumas. Quando tenta levá-lo para casa, é interpelado por bela personagem, confessando-se dona do manto, o qual não deve pertencer a um humano. O pescador, reconhecendo uma donzela celeste – espécie de anjo budista – mais razão acha para levá-lo. Ela se lamenta vendo os pássaros e nuvens correrem em direção a sua morada, inatingível sem o manto, que lhe permite voar. Penalizado, ele propõe sua troca por danças divinas. Mas só com o manto a donzela poderá bailar. O pescador objeta, uma vez de posse do manto, ela fugirá sem cumprir a promessa. ‘Não’ – diz ela – ‘a desconfiança só existe entre os homens. No céu, não existe a mentira’. Envergonhado, Hakuriô faz a devolução. O anjo se veste e baila, cantando as maravilhas do céu e do Palácio da Lua, onde mora. E desaparece entre a neblina, à altura do Monte Fuji. (SUZUKI, 1977: 109-110)

As peças do repertório nô eram classificadas de acordo com a posição hierárquica do protagonista, que pode ser um deus ou deusa, demônio, ancião, samurai ou dama de notável beleza. *Hagoromo* pertence à categoria *katsura-mono* (鬘物) ou *sanbanme-mono* (三番目物), em que o drama está centrado na história de uma heroína – no caso, uma *tennin* (天人), anjo ou ninfa budista. Conforme escreve Haroldo de Campos, “nela, a ‘sutileza’ e o ‘charme’ – qualidades resumidas na palavra-chave *yugen* – prevalecem, ao invés da violência, característica das peças que têm como protagonista um demônio ou uma aparição fantasmagórica” (CAMPOS, 1993: 13-14). Para manter as qualidades poéticas associadas ao

princípio de *yugen*, o tradutor português adotou uma linguagem deliberadamente sugestiva, musical, próxima à dicção simbolista, sem perder de vista a concisão, a alta definição das imagens e o tom narrativo, mais adequado à recitação no palco. Assim, logo no início da peça, Janeira assim traduz o coro dos pescadores:

Os gritos dos remadores
 Bradam no vento célere
 Sobre as ondas da Bahia de Miho
 Para o mar largo. (JANEIRA, 1954: 22)

Em versos breves, construídos sem medidas métricas nem rimas (nos textos originais japoneses, há linhas de cinco e sete sílabas), Janeira reforça o efeito sonoro utilizando jogos de assonâncias e aliteraões, ao mesmo tempo que mantém fidelidade ao sentido literal (preservado na tradução inicial do texto, realizada por Oshima Akiko). Podemos recordar, aqui, as palavras de Jorge Luís Borges sobre a versão literal, em seu artigo *Música da palavra e tradução* (que integra o volume *Esse ofício do verso*): “De fato, pode-se dizer que traduções literais contribuem não só, como salientou Matthew Arnold, para o estranhamento e a bizarraria, mas também para a singularidade e a beleza” (BORGES, 2000: 74). Isto ocorreria, segundo o autor argentino, porque “se examinamos uma versão literal de algum poema exótico, esperamos algo estranho. Se não encontramos, ficamos meio desiludidos” (idem). A literalidade apontada por Borges no referido texto não se refere, claro está, apenas ao *sentido*, mas também à *singularidade da forma* do texto original. Quando o capitão Burton traduziu *As mil e uma noites*, por exemplo, ele criou uma versão literal do título, *Livro das mil noites e uma noite*, artifício que “é fiel, palavra por palavra, ao árabe. Porém, é falsa no sentido de que as palavras ‘livro das mil noites e uma noite’ são uma fórmula comum ao árabe, enquanto em inglês temos um ligeiro choque de surpresa. E isso, claro, não era pretendido pelo original” (idem). Do mesmo modo, em outro exemplo citado por Borges, o *Shikr Ha-Shirim*, livro hebraico que está na gênese da poesia erótico-amorosa do Ocidente, é comumente

traduzido como *O cântico dos cânticos*, numa operação linguística que introduz, nos idiomas ocidentais, uma figura de retórica própria da língua e cultura hebraicas, “que não tinham superlativos, daí não poderem dizer ‘o mais sublime dos cânticos’ ou ‘o melhor dos cânticos’” (idem, 73-74). Esta singularidade (presente também em outras páginas da Bíblia, como na designação “rei dos reis”) foi menosprezada por Lutero, que, mais atento à utilidade didática e missionária do que à poeticidade, traduziu *Shikr Ha-Shirim* como *Das hohe Lied*, ou “elevada canção” (idem). A tradução literal, tal como entendida por Borges, aproximasse das teses defendidas por Walter Benjamin e Haroldo de Campos, que propunham contaminar o texto de chegada com a voz singular do texto de partida, mesmo incorrendo no risco (assumido) de construção de um texto artificial ou híbrido, distante do uso natural da língua (e podemos recordar, nesse ponto, que o repertório das peças de teatro não foi escrito numa língua já arcaica no tempo de Zeami). Assim, na tradução do mesmo canto de *Hagoromo*, Haroldo de Campos chega a um resultado bem diverso:

Singram barcos ao largo da Bahia de Miho.
Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas. (CAMPOS: 1993, 35)

Na tradução de Janeira, temos a reprodução exata do *sentido* do texto japonês (que se encontra transliterado e traduzido, palavra por palavra, em algumas edições da peça: *Kaza haya no / Miho no urawa o kogu fune no / Urabito sawagu namiji kana*’, lemos no apêndice elaborado por Eico Suzuki e Darci Yasuko Kusano para o livro *Hagoromo de Zeami*), mas a reconfiguração dos efeitos sonoros é opaca; já na versão de Haroldo de Campos, mais sintética (apenas duas linhas), há maior riqueza rítmica, com as aliterações em /b/ e /g/, bem como a disseminação do fonema AR: singRAM, lARgo, bARcos, bRADos, mARcam, RotA. Uma outra passagem do drama japonês, *tsukimo nokori no ama no hara. Oyobinaki mi*, assim é traduzida por Janeira: “Chegou a Primavera aos pinheirais de Miho” (JANEIRA, 1954, 22), frase referencial, desprovida de

informação estética; na versão do poeta brasileiro, o verso ficou assim: “(...) o pinheiral / Espera a primavera: cor-aroma” (CAMPOS, 1993: 35), em que a palavra PinheIRAl sai esPERA e rima com PRImavERA, além do jogo sinestésico “cor-aroma”, aliás derivado da tradução poundiana *breath-colour*. As inventivas recriações de Haroldo de Campos trazem para nossa língua os trocadilhos e jogos sonoros próprios do *kakekotoba*, recurso frequente nas várias modalidades da poesia japonesa e com frequência ignorado na maior parte das traduções para línguas ocidentais, pelo alto grau de dificuldade para sua transposição para outro campo semântico. Em comparação com as versões haroldianas, o esforço tradutório de Armando Martins Janeira pode parecer, no início, modesto; porém, se pensarmos nas possibilidades de encenação da versão portuguesa de *Hagoromo*, tudo muda de figura. “O manto de penas” não é apenas um texto para ser lido, como literatura, mas para ser *encenado* – e podemos supor que Janeira concebeu uma versão literária eficaz para a declamação no palco, onde importa mais a habilidade do ator, especialmente sua prosódia, que um artesanato linguístico que requer a atenção da leitura silenciosa. A versão de Janeira, menos virtuosística e numa dicção próxima à da língua falada, é adequada para a representação no palco, onde não é a palavra sozinha que reina, mas a conjunção de cenários, indumentária, máscaras, gestos, música instrumental, monólogos e diálogos, unificados de forma orgânica. Como ilustração do que afirmamos, reproduzimos, a seguir, um fragmento do final de *Hagoromo* / “O manto de penas”, na versão de Janeira:

Sobre dez mil léguas de montanha
Os longos lençóis de nuvens
De súbito se entreabrem
A chuva para e agora
A lua aparece no céu claro.
Chegou a primavera aos pinheirais de Miho.
A névoa matinal se enreda ao marulhar das ondas.
(...)

Final:

Na décima quinta noite
 Atingiu o símbolo da Perfeição
 Irradiando na sua luz
 O esplendor da sabedoria
 Os votos estão cumpridos
 E o país solidamente fundado e em paz
 Rico dos sete tesouros
 Que por favor da dança sagrada
 Caíram sobre a terra.
 Mas eis que as horas passaram
 E o manto de penas flutua,
 Primeiro sobre os pinheirais de Miho,
 Depois sobre as nuvens das Ilhas Flutuantes,
 Sobre o monte de Ashitaka
 E sobre o cimo esfumado do Monte Fuji,
 Torna-se indistinto
 No espaço do céu azul
 E da vista se perde. (in JANEIRA, 1954: 34).

O texto de Janeira permite que o ator / cantor tenha mais possibilidades interpretativas, de acordo com a modulação da voz. A declamação do nô, conforme vimos, é um tipo de “canto falado” (*sprechgesang*) em que a base está no ritmo, no deslocamento e entonação de frases e palavras, de acordo com a intenção dramática; Zeami, em seus tratados sobre o nô, dedica especial atenção às técnicas de voz, para a correta harmonização do texto, ritmo e melodia. “A alteração das palavras e do acento que, quando é bem executada, se torna uma técnica eficaz para gerar os efeitos artísticos, constitui o tema do capítulo X” escreve Sakae M. Giroux, no livro *Zeami: cena e pensamento nô* (Giroux, 2012: 277), referindo-se a um dos tratados de interpretação de Zeami. Em outra passagem, afirma:

Por outro lado, o efeito que se desprende do ritmo é essencial para Zeami. Em certas peças, como *Hanagatami* (“O Cesto de Flor”) que ele mesmo redigiu, considera que as passagens referentes à mulher louca devem ser cantadas energeticamente, do contrário, corre-se o risco de prejudicar a representação. Mas esse ritmo enérgico deve também ser submetido a algumas transformações,

a fim de se romper a monotonia como, por exemplo, a execução de uma pausa abrupta sobre o *sase* de *iwarasase*.

Na peça *Sumidagawa*, “O rio Sumida”, atribuída a Motomasa, Zeami recomenda uma diminuição do ritmo na passagem de um verso a outro, para obter um efeito de abundância na passagem citada no *Sarugaku dangi*. E para criar um efeito de ritmo, recomenda pronunciar com muita suavidade uma parte da palavra para, em seguida, articular claramente a outra.

Zeami mostra através de trecho da peça *Shôkun*, atribuída a Konparu Gonnokami, tio de Zenchiku, as transformações que o ritmo exige do idioma, como o da partícula funcional que se junta à primeira palavra da frase seguinte, o que seria inadmissível na prática corrente da língua (idem, 278).

A tradução de Janeira, clara e precisa, sem virtuosismo semântico, permite ao ator realizar plenamente as intenções de Zeami – sugerir, a partir da voz do ator, toda a múltipla gama de variações rítmico-dramáticas que fazem do nô uma verdadeira ópera de câmara, em que todos elementos visuais e sonoros constituem uma unidade estética.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Haroldo de, *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____. *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

_____. *Hagoromo de Zeami*, São Paulo, Estação Liberdade, 1993.

GIROUX, Sakae M. *Zeami: cena e pensamento nô*, São Paulo, Perspectiva, 2012.

JANEIRA, Armando Martins, *O impacto português*

sobre a civilização japonesa, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

_____. *Nô*, Tóquio, 1954.

KUSANO, Darcí Yasuco, *O que é teatro nô*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane. *Igitur ou A loucura de Elbehnon*, tradução: José Lino Grunewald, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

SUZUKI, Eico. *Literatura japonesa (712-1868)*, São Paulo, Editora do Autor, 1979.

NOTAS

1. Conforme escreve Darcí Yasuco Kusano, o ideograma do nô (能) possui os seguintes significados: “trabalhar com toda a sua força” + “mostrar o corpo de uma maneira diferente (*persona*)” + “os pés da tartaruga (representando a vitória da persistência que, em sua forte e tenaz energia, consegue vencer a lebre (ligeira)” = “realização, habilidade, talento, e por extensão, talento numa apresentação” (KUSANO: 1983, 31).
2. Para a redação deste tópico foi consultado o exemplar disponível no acervo do Centro de Referência Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo.
3. CAMPOS: 1976, 120.
4. *Kokoro*, em japonês, significa ao mesmo tempo coração e pensamento.
5. *Hérodíade* é dividido em três partes: *Abertura antiga*, *Cena* e *Cântico de São João*. Apenas na segunda seção da peça-poema acontecem três pequenos gestos da Ama, seguidos de três recusas da protagonista.
6. In CAMPOS, 1993: 15.
7. CAMPOS, 1993: 59.



Armando Martins Janeira em Okutama, Japão, 1954.