



**Universidade do Minho**

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Mamiko Sakamoto

## **As Máscaras do Teatro Tradicional Japonês Nô**

### **A tradução em contexto de intercâmbio cultural e patrimonial**

Tese de Mestrado

Mestrado em Tradução e Comunicação Multilíngue

Trabalho efetuado sob a orientação da

**Professora Doutora Maria Filomena Louro**

E a co-orientação do

**Professor Doutor Atsushi Ichinose**

Outubro de 2012

## Anexo 3

### DECLARAÇÃO

Nome \_\_\_\_\_

Endereço electrónico: \_\_\_\_\_ Telefone: \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

Número do Bilhete de Identidade: \_\_\_\_\_

Título dissertação ☐/tese ☐

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Orientador(es): \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Ano de conclusão: \_\_\_\_\_

Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento: \_\_\_\_\_

Nos exemplares das teses de doutoramento ou de mestrado ou de outros trabalhos entregues para prestação de provas públicas nas universidades ou outros estabelecimentos de ensino, e dos quais é obrigatoriamente enviado um exemplar para depósito legal na Biblioteca Nacional e, pelo menos outro para a biblioteca da universidade respectiva, deve constar uma das seguintes declarações:

1. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE/TRABALHO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
2. É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE/TRABALHO (indicar, caso tal seja necessário, nº máximo de páginas, ilustrações, gráficos, etc.), APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, , MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;
3. DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE/TRABALHO

Universidade do Minho, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

# Agradecimentos

Gostaria de apresentar os meus agradecimentos às pessoas que me “deram a mão” para que este projeto “ganhasse vida”.

- À Professora Doutora Maria Filomena Louro como orientadora e ao Professor Doutor Atsushi Ichinose como co-orientador, pela atenção e acompanhamento constante.
- Aos artistas Sr.<sup>a</sup> Higuchi Mami e Mestre Acácio Carvalho pela informação técnica.
- Aos meus pais que sempre me prestaram apoio em todos os aspetos.
- Ao meu marido Miguel que sempre incentivou este meu desafio.
- Aos meus colegas do Mestrado e às minhas amigas, nomeadamente Ana Margarida Pereira, Cláudia Coimbra, Rita Barros, Marina Carvalho e Nuno Basto, pelo seu apoio e amizade.

Finalmente, os meus agradecimentos especialmente profundos ao meu tio avô, artista de máscaras Nô, o Mestre Momura Ran, e à sua esposa, pela compreensão, colaboração e toda a disponibilidade em sempre me apoiarem e partilharem os segredos das suas técnicas bem como o seu mundo artístico desta magnífica herança cultural japonesa que merece o respeito e a atenção internacionais.

Outubro, 2012



# **As Máscaras do Teatro Tradicional Japonês Nô**

## **– A tradução em contexto de intercâmbio cultural e patrimonial –**

### *Resumo*

A presente tese foi elaborada no âmbito do projeto final de Mestrado em Tradução e Comunicação Multilíngue da Universidade do Minho em que se realizou a tradução, para português, de um texto escrito em língua japonesa sobre a arte de construção das máscaras utilizadas no teatro Nô – um dos teatros mais antigos e tradicionais do Japão. Devido à sua longa existência e fundo cultural, o teatro Nô oferece um amplo conhecimento base sobre a história e a cultura japonesas.

A presente investigação tem duas vertentes: por um lado faz a análise da tradução do texto cultural do japonês para português, por outro lado constitui um “documento guia” que permite fazer a introdução ao teatro Nô, tendo por alvo os potenciais leitores da língua de chegada, no caso, lusófalantes.

No presente trabalho, tendo como base a tradução realizada, na primeira parte apresenta-se a análise de vários problemas encontrados ao longo do processo de tradução e as respetivas soluções, através das quais são percecionadas algumas formas e opções para aproximar duas línguas tão distintas em si como são, no caso, o português e o japonês. Na segunda parte descreve-se o resultado da pesquisa realizada durante o processo de tradução: um enquadramento sobre o tema do texto original, o teatro Nô, a sua história e a explicação sobre as máscaras. Trata-se de uma forma de fornecer aos potenciais leitores informações complementares que ajudem à leitura do texto traduzido.

**Palavras-Chave:** *tradução, Nô, Nôgaku, máscaras do Nô, teatro tradicional japonês, língua japonesa, história e cultura japonesas.*

## **The Masks of the Japanese Traditional Noh Theater – Translation in the context of cultural and heritage exchange –**

### *Abstract*

This thesis was elaborated in the framework of the final project for a Master in Translation and Multilingual Communication at University of Minho. The project includes a translation into the Portuguese language of a text originally written in Japanese on the art of construction of the masks used in the Noh theatre – one of the oldest and the most traditional performing arts in Japan. Due to its long tradition and cultural background, the Noh theatre offers a broad basic knowledge about the Japanese history and culture.

The present work has two aspects: on one side it analyses the translation of a cultural text from Japanese into Portuguese; on the other side it also aims to serve as a guide for the Noh theatre, intended for potential readers of the target language. In the first part of the thesis, we examine some translation problems that arose during the translation process and provide the respective solutions. Doing so, we managed to evaluate some ways and options to create closer bonds between two very different languages. In the second part, we present a theoretical framework on the topic of the original text, focusing on the history and description of the masks of the Noh theatre, as the result of thorough research during the development of the translation. This cultural background is important in so far as it gives the potential public additional information that will help their reading of the translated text.

**Keywords:** *translation, Noh, Nohgaku, Noh masks, traditional Japanese theatre, Japanese language, Japanese history and culture.*

# Índice

1. Introdução .....	9
Motivação .....	10
Objetivos .....	12
Metodologia .....	14
2. Problemas e Soluções de Tradução - Estratégias Utilizadas e Respostas Encontradas..	16
2.1. Problemas de Nível Lexical .....	17
2.1.1. Termos específicos na cultura japonesa .....	18
2.1.1.1. Problemática da descrição dos nomes e termos japoneses .....	18
2.1.1.2. Termos técnicos – as ferramentas.....	23
2.1.1.3. Termos de medida .....	28
2.1.1.4. Nome de um ser imaginário .....	29
2.1.2. Termos de geografia e património .....	30
2.1.3. Termos de empréstimo no texto de partida .....	32
2.1.4. Termos cujo significado depende das línguas em uso.....	34
2.1.5. Termos que exigem conhecimento sobre a história do Japão .....	37
2.1.5.1. Geografia antiga.....	37
2.1.5.2. Correspondências cronológicas.....	39
2.1.5.3. Eventos históricos .....	40
2.1.6. Termos que exigem conhecimento sobre o teatro Nô .....	42
2.1.6.1. Termos especificamente utilizados no contexto do teatro Nô .....	42
2.1.6.2. Nomes de máscaras .....	44
2.1.6.3. Termos que descrevem os conceitos do teatro Nô .....	47
2.2. Problemas no Nível Superior a Léxico .....	49
2.2.1. Tradução do título da tese .....	49
2.2.2. Expressões idiomáticas .....	51
2.2.3. Provérbios .....	53
2.3. Problemas de Tradução do Texto.....	57
2.3.1. Diferença gramatical .....	58
2.3.2. Limite de tradução literal .....	60
2.3.3. Frases de japonês antigo.....	61
2.3.4. Textos que exigem reformulações.....	62
2.3.4.1. Ordem de informações.....	63
2.3.4.2. Informações que podem ser simplificadas.....	64
2.3.4.3. Informações a acrescentar.....	66

2.3.4.4. Textos demasiado compridos ou curtos .....	70
2.3.4.5. Alteração de nível gramatical .....	71
3. O Teatro Nô – Uma abordagem geral .....	75
3.1. As Características do Nô .....	77
3.1.1. Comparação com os Teatros Ocidentais .....	77
3.1.2. Os Atores e Outros Elementos no Palco .....	79
3.1.3. A Natureza das Peças do Nô e a sua Estrutura Geral .....	83
3.1.4. Os Temas do Nô .....	85
3.1.5. A Estrutura do Palco do Nô .....	88
3.1.6. Acessórios do Palco .....	91
3.2. História do Desenvolvimento do Teatro Nôgaku .....	93
3.2.1. O Início da Arte Performativa no Japão – Sangaku e Okina .....	94
3.2.2. Os Antecedentes do Nôgaku – Sarugaku e Dengaku .....	96
3.2.3. Aperfeiçoamento do Nôgaku – O Pai e o Filho: Kannami e Zeami .....	97
3.2.4. O Nôgaku depois de Zeami .....	100
3.2.5. A Crise e a Sobrevivência do Nôgaku nos Tempos Modernos .....	101
3.3. As Máscaras do Nôgaku .....	104
3.3.1. As Expressões de Uma Máscara .....	105
3.3.2. Tipos de Máscaras .....	107
3.3.2.1. Jô (尉 Homem idoso) .....	110
3.3.2.2. Otoko (男 Homem ) .....	111
3.3.2.3. Onna (女 Mulher) .....	112
3.3.2.4. Kishin (鬼神 Demónios e Deuses) .....	114
3.3.2.5. Onryô (怨霊 Alma Penada e Fantasma) .....	115
3.3.2.6. Senyô men (専用面 Máscaras Exclusivas ) .....	117
4. Discussão .....	126
5. Conclusão .....	127
6. Bibliografia .....	130
7. Anexo .....	134



# 1. Introdução

A presente investigação, aqui formulada como projeto final de tese, é realizada no âmbito do Mestrado em Tradução e Comunicação Multilingue da Universidade do Minho. Traduz e interpreta para a língua portuguesa uma tese original, escrita em japonês, sobre a construção das máscaras usadas no teatro tradicional nipónico – o teatro Nô. Teatro este que possui uma tradição de setecentos anos e, por isso, concentra as essências da cultura japonesa. Pretende-se demonstrar a complexidade do processo de tradução e as dificuldades geradas quando se transfere de uma língua para outra tão distinta, neste caso, a língua portuguesa. Apesar do cruzamento das suas culturas, há quase quinhentos anos, existem atualmente poucas referências académicas sobre os processos envolvidos na tradução entre o japonês e o português. Neste contexto, pretende-se não só ajudar a colmatar esta falha, como também que este trabalho apresente uma moldura teórica enquadratória das questões levantadas durante o processo de tradução. Processo a partir do qual se produza conhecimento e entendimento que ajude não só à compreensão da complexidade do processo de tradução entre as duas línguas, japonesa e portuguesa, mas que ajude também à leitura do texto traduzido, que é cultural e antropologicamente muito rico.

No trabalho de tradução, a pesquisa sobre o tema do objeto é fundamental para conseguir uma interpretação mais rigorosa. Além de se analisar os problemas de tradução, foram também recolhidas informações sobre a arte performativa do Nô através de uma pesquisa bibliográfica, as quais,

juntas, entendemos serem úteis para aprofundar ainda mais a leitura do texto. Por isso, a presente tese expõe duas vertentes: por um lado, os problemas e por outro soluções de tradução e uma abordagem geral do teatro Nô.

## **Motivação**

Têm sido recentemente levadas a cena atuações do teatro tradicional japonês, particularmente do teatro Nô. Em Portugal, o grande interesse do público português pelo teatro nipónico, comprova-se nos espetáculos realizados na *Porto 2001* e mais recentemente no auditório do Museu do Oriente, tendo tido este último casa cheia. Esse facto motivou-nos a aprofundar ainda mais a nossa investigação sobre este tema, traduzindo para português uma tese, a nosso ver fundamental, que esclarece sobre a matéria.

Entendemos o Nô como um veículo cultural e histórico, material e imaterial, do património japonês que queremos aqui partilhar. Este teatro é comparável a uma “cápsula do tempo”. Possui cerca de setecentos anos de história e, desde o seu aperfeiçoamento entre os séculos XIV e XV, tem mantido as suas características, passando de geração em geração. As suas peças tratam vários temas históricos e culturais como a religião; a literatura conhecida do século XI; episódios de guerras e figuras históricas; e até de fantasmas e demónios. É uma arte puramente nacional nipónica que abrange e, ao mesmo tempo mantém, a base cultural do Japão. Por isso, desenvolver conhecimento a respeito deste tema ajudará também a aprofundar e a compreender melhor a história e a cultura nipónicas.

Nota-se a ausência de referências sobre este tema em Portugal e em língua portuguesa, bem como se regista a falta de elementos bibliográficos ou outros que informem com rigor sobre as complexas, mas muito interessantes, teorias, técnicas e fundamentos que incorporam esta arte performativa. Já o mesmo não acontece em relação a bibliografia vertida do japonês para o inglês, sobre a qual é possível encontrar bastantes títulos. Na Base Nacional de Dados Bibliográficos (PORBASE) utilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal, fazendo a busca pela conjugação das palavras-chave “teatro japonês” encontramos apenas oito entradas bibliográficas, entre as quais, apenas uma se refere especificamente ao teatro Nô.

Além de ajudar a colmatar esta lacuna com o nosso modesto contributo, pareceu-nos importante, e relevante, como nativa de língua e cultura japonesas e como mestrande em Estudos de Tradução, em Portugal, demonstrar algumas das questões mais pertinentes encontradas na tradução do *texto cultural* da língua japonesa para a portuguesa. O facto de o texto escolhido envolver vários elementos, que vão desde a história japonesa até às expressões idiomáticas e frases linguisticamente intrincadas, torna-o num material de excelência para demonstrar quão complexo é o processo de tradução entre estas duas línguas tão distintas.

A área de estudos de tradução está a merecer cada vez mais importância, no entanto, a investigação sobre a tradução entre a língua japonesa e a portuguesa é ainda escassa, apesar da longa ligação histórica entre as duas nações. Ao traduzir um texto com forte componente cultural, enfrentamos vários obstáculos. Alguns surgem das diferenças de foro cultural e

outros têm a ver com a diversidade da estrutura linguística. Assim, o presente trabalho pretende demonstrar as dificuldades da tradução em contexto cultural e expor exemplos de como é que elas podem ser resolvidas, com o fim de servir como referência no âmbito de estudos de tradução entre o japonês e o português.

O texto original em língua japonesa selecionado para tradução foi escrito por um membro da família da autora da tese, por isso, uma fonte privilegiada. No entanto, a principal razão desta escolha não foi essa, mas por ser ele próprio um conceituado construtor das máscaras Nô. Reconhecido e respeitado conhecedor desta arte que tem eco comunidade cultural japonesa em que se insere. Para além disso, também o texto que escreveu é bastante completo e objetivo, pois descreve explicitamente não só o conceito, a filosofia e a história do Nô, mas também o processo de construção das máscaras. O texto foi escrito no ano de 1975 mas permaneceu inédito, razão acrescida que justifica a sua tradução para a língua portuguesa, dado o seu valor patrimonial.

## **Objetivos**

Como foi mencionado, existem várias fontes bibliográficas a respeito do Nô já vertidas da língua japonesa para a inglesa. No âmbito deste projeto de tradução poderíamos ter optado por uma destas referências em língua inglesa e fazer a tradução a partir desta para o português. No entanto, privilegiámos a tradução “em primeira mão” do japonês para o português de um texto nunca traduzido, definindo três grandes objetivos no presente trabalho.

A fidelidade entre o texto original e o texto traduzido é um dos nossos objetivos traçados. Foram várias as razões que nos motivaram a transformar esta preocupação em objetivo, e que se prendem essencialmente com a diferença não só entre as línguas envolvidas, no caso o português e o japonês, mas também com o facto de estarmos a trabalhar com enquadramentos culturais e culturas tão distintas e distantes em forma.

Abona a favor da otimização da tradução o facto de a tradutora ser de nacionalidade japonesa, ter contacto privilegiado com o autor do texto, permitindo aprofundar sobre questões técnicas implícitas e explícitas nos conteúdos e, finalmente, pela combinação dos dois, poder analisar e compreender verdadeiramente o texto original que pretende traduzir – o que é um fator essencial para uma interpretação mais precisa e rigorosa. Evitam-se assim perdas inerentes a uma tradução, como as que inevitavelmente se ligam às interpretações de quem a faz ou caso fosse utilizado um documento base noutra qualquer língua vertida do japonês.

Outro dos nossos objetivos é o de ajudar a consolidar o espólio bibliográfico disponível em língua portuguesa que trate sobre a área de tradução, que usa o japonês e o português, cruzando no teatro Nô, de tradição e cultura japonesas à qual pertencemos. Este para além de um objetivo, constitui também um desafio pessoal que tem como meta a edição e publicação do trabalho que aqui se apresenta, colocando-o à disposição de públicos mais amplos ou de quem se interesse por estas temáticas do teatro.

O terceiro objetivo – e entendendo que este trabalho contribui de forma decisiva para a nossa profissionalização na área da tradução – é o aprofundar

do conhecimento da língua e cultura portuguesas na sua relação com a cultura japonesa a que pertencemos.

Sendo a autora deste trabalho de língua materna japonesa, mestranda na Universidade do Minho, onde se lecionam Estudos Orientais, não quis a autora deixar de entender este trabalho como um bom ensaio no uso das duas línguas, quer do português (aqui como língua de trabalho), quer do japonês (sua língua materna), tendo em vista o seu uso profissional e especializado, associando às artes à qual está ligada familiar e culturalmente.

## **Metodologia**

Um dos principais meios a que recorremos no presente projeto foi a bibliografia sobre o teatro Nô e os estudos de tradução, nomeadamente em língua japonesa e inglesa. Como foi mencionado, a bibliografia em língua portuguesa nesta área do teatro, assim como na área de tradução ligada à língua japonesa são reduzidas ou de difícil acesso. Todas as citações referidas na presente tese, quer as que têm origem na língua japonesa quer as que provêm da língua inglesa, são traduzidas para português pela autora.

A internet foi outra ferramenta muito útil para a recolha de informações. No âmbito académico, é importante verificar a credibilidade das páginas *web*. Ainda assim, esta é atualmente uma ferramenta essencial a par das fontes tradicionais.

Além destas, as fontes mais importantes e de maior valor neste projeto foram as humanas. Destacamos, em especial, o valioso e privilegiado contacto

direto com o próprio autor do texto, que conseguimos e nos ajudou a esclarecer grande parte das dúvidas tanto a nível do texto como das terminologias. Também importantes foram os contactos conseguidos com dois artistas de gravura, um de nacionalidade japonesa e outro de origem portuguesa, ambos residentes no Porto, que auxiliaram na identificação de alguns termos das ferramentas e materiais ligados na produção das máscaras Nô. Estes contactos contribuíram para alcançar o primeiro objetivo que, como se referiu, é a fidelidade e o rigor da tradução.

## **2. Problemas e Soluções de Tradução - Estratégias Utilizadas e Respostas Encontradas**

Este capítulo procura elencar alguns dos problemas tipo mais comuns encontrados pela autora desta tese no processo de tradução. Procuramos apresentar soluções para essas dificuldades, justificando as razões que nos motivam. Pela tradução realizada encontramos algumas constantes que demonstram tipos de dificuldade que têm de ser supridos numa tradução deste género. Através destes modelos, pretendemos chamar a atenção para questões mais comuns que um tradutor pode encontrar quando é confrontado com um texto em japonês, fornecendo sugestões de solução.

Os tipos de problemas com que nos deparámos ao longo do processo de tradução dividem-se em três níveis: *o nível lexical*, *o nível superior a léxico* e *o nível de organização do texto*. Quando se traduz um texto que contém uma forte componente cultural, temos em primeiro lugar que ter em atenção às bases dessa cultura. Além do conhecimento sobre o tema em questão, muitas vezes outros elementos relacionados com ele, como a história, a geografia, a filosofia ou a religião podem ser fundamentais para a realização de uma tradução mais rigorosa. No presente projeto, este aspeto foi mais visível no *nível lexical*. Foram necessárias análises profundas para encontrar termos equivalentes. Além do problema terminológico, pelas duas línguas de que aqui tratamos – o japonês e o português – serem totalmente distintas, e por terem



bases culturais bastante diferentes, surgem problemas de tradução ao nível de expressões compostas por várias palavras como, por exemplo, as expressões idiomáticas. Enquanto no terceiro nível, *nível de organização do texto*, abordamos a composição e a estrutura gramatical das duas línguas tão distintas, tendo em conta que se deve manter com rigor a mensagem do texto enquanto se reconstroem as frases (i.e. decompor os textos em japonês e montar de novo em português).

## **2.1. Problemas Lexicais**

Não é exagero dizer que grande parte da pesquisa durante o processo de projeto foi orientada no sentido de procurar e determinar a terminologia equivalente. Em muitos casos encontrámos situações de “não equivalente a *nível lexical*”, devido ao facto de a língua de chegada não possuir nenhum termo que equivalha àquele que aparece no texto original (BAKER, 2003, p. 20). O facto de o texto original tratar de um tema tradicional, histórico, cultural, artístico e ainda técnico, que, de certa forma, “cristaliza” todas as essências da cultura japonesa, foi um desafio encontrar a terminologia específica equivalente na língua portuguesa.

Nas secções a seguir são apresentados alguns dos problemas mais comuns no *nível lexical* que encontrámos durante o processo de tradução. Estes problemas são analisados de acordo com o seu tipo, apresentando-se alguns exemplos e estratégias utilizadas para resolver situações não

equivalentes entre as línguas em trabalho. Os exemplos a seguir apresentados clarificam a forma como a tradutora procurou os termos aproximar o mais possível, empregando estratégias como a técnica de **adaptação** ou de **naturalização**. Contudo, devido às características culturais e históricas envolvidas, isto nem sempre foi possível. Nestes casos, recorreremos à técnica de **empréstimo** e, quando possível, à **compensação** para oferecer aos leitores o melhor entendimento sobre a matéria. Através das soluções propostas será visível que nem sempre a mesma estratégia é utilizada para resolver o mesmo tipo de dificuldade.

### **2.1.1. Termos específicos na cultura japonesa**

Devido ao tema abordado, o texto original contém um elevado número de palavras que não existem na língua de chegada. Baker denomina estes conceitos totalmente desconhecidos na cultura de chegada por “conceitos de cultura específicos” (BAKER, 2003, p. 21). Nesta secção, são demonstrados problemas originados pela cultura – em que se inclui a língua – japonesa.

#### **2.1.1.1. Problemática da descrição dos nomes e termos japoneses**

Quando o texto original inclui nomes ou termos específicos da língua de origem, a primeira questão que se coloca é como mencionar essas palavras na língua de chegada. No caso da língua japonesa, as dúvidas mais controversas são, por um lado sobre a ortografia das vogais longas e, por outro a ordem por

que se colocam nomes pessoais. Para fazer uma tradução rigorosa e coerente, é preciso definir primeiro o estilo pelo qual a tradutora opta.

[Exemplo 1]

Os termos **Nô**, **Nôgaku**, **Kyôgen**

**Problema:**

O primeiro problema de tradução com que a tradutora se debateu foi precisamente o que envolve a própria denominação do teatro. Por ser um nome específico de um tipo de teatro e não existir nenhuma forma teatral parecida com esta em Portugal, foi empregue a técnica de **empréstimo**, sendo “Nô” utilizado em português. No entanto, o maior problema encontrado foi a ortografia. Devido à característica fonética da língua japonesa, acabam por existir várias formas no processo de romanização, não havendo uma descrição unificada. Por exemplo, em diferentes documentos encontra-se o próprio nome do teatro, 能 (のう) em japonês, pronunciado [nóo] e romanizado nas seguintes formas: No, Nou, Noh, Nō, Nô, sendo que as últimas três são as mais utilizadas.

**Solução:**

Existem três padrões de romanização do japonês: *o sistema Hepburn (Hebon-shiki)*, *o sistema japonês (Nihon-shiki)* e *o sistema Kunrei (Kunrei-shiki)*. No entanto, a descrição de uma vogal longa não é claramente definida, coexistindo algumas formas diferentes dentro do mesmo sistema. De acordo com os três sistemas referidos, as descrições mencionadas podem ser distinguidas da seguinte maneira:

Nou ---» a forma ortograficamente equivalente em língua japonesa.

Noh ---» a forma de romanização “passaporte *Hepburn*” que é utilizada na inscrição do nome japonês nos passaportes emitidos pelo Ministério de Negócios Estrangeiros Japonês. O padrão *Hepburn* foi criado por um médico americano que editou em 1867 um dicionário de japonês-inglês e que é baseado na pronúncia da língua inglesa.

No ---» a forma de romanização *Hepburn*, que ignora totalmente a diferença entre a vogal curta e a vogal longa.

Nō ---» a forma de romanização *Hepburn* e *Nihon-shiki*, com mácron, o acento que indica uma vogal longa.

Nô ---» a forma de romanização *Nihon-shiki* e *Kunrei-shiki*, com acento circunflexo como indicação da vogal longa.

No dicionário de japonês–português o que julgamos ser o mais completo existente no Japão, *Dicionário Universal Japonês–Português* da Editora Shogakukan, a tradução da letra 能 é encontrada da seguinte forma:

**Dicionário Universal Japonês – Português Shogakukan**

“nō<sup>1</sup> [óó] 能 : [能樂] O (teatro) nô.” (p. 874)

Assim, e atendendo à finalidade do texto e para a tradução se tornar mais familiar para os leitores portugueses e o facto de *Kunrei-shiki* ser registado como o padrão oficial de romanização da língua japonesa pela Organização Internacional de Normalização (OIN), foi escolhida a opção ortográfica “nô”, com o acento circunflexo. Além disso, a fim de salientar a especificidade do termo emprestado da língua japonesa e de distinguir a sua identidade, a tradutora optou por escrever “Nô”, utilizando a letra maiúscula “N”.

Nô, Nôgaku 能楽 (のうがく) e Kyôgen 狂言 (きょうげん) têm a mesma fonética [óo] e existem várias opções ortográficas para os escrever, contudo, as formas expostas na presente tese foram as adotadas pela tradutora pelas razões já mencionadas.

### *[Exemplo 2]*

**Os nomes** de pessoas de nacionalidade japonesa

#### **Problema:**

Na cultura japonesa, os nomes são escritos pela ordem seguinte: o apelido em primeiro lugar e o nome em segundo. No entanto, quando são citados em textos ocidentais é muito frequente serem expressos pela ordem ocidental, ou seja, primeiro o nome e a seguir o apelido.

**Exemplo:** Yamada Tarô --» Apelido + Nome [ordem japonesa]

Tarô Yamada --» Nome + Apelido [ordem ocidental]

A ordem ocidental é muito comum e é a mais adotada nos textos escritos usando línguas ocidentais. Contudo, esta ordem torna-se problemática quando expressa os nomes de personagens históricos japoneses. Por exemplo, no caso de 源頼光, uma figura histórica entre os séculos X e XI, o apelido é 源 (Minamoto) e o nome é 頼光 (Yorimitsu), mas lê-se “Minamotono Yorimitsu”, introduzindo **no** depois do nome da família. Se for traduzido livremente para português, seria algo como “Yorimitsu da (família) Minamoto”. A introdução deste **no** é muito comum em nomes japoneses antigos e como este define a ordem dos nomes, sendo colocado depois do nome da família, não faria o

mesmo sentido nem manteria o som natural em japonês se fosse referido como “Yorimitsu Minamotono”.

**Solução:**

Em alguma bibliografia como em Keene, os nomes japoneses são indicados seguindo a ordem japonesa com uma nota informativa. Foi escolhida a mesma via no presente projeto, ou seja, a técnica de **empréstimo** não só do nome mas também da sua ordem. Foi introduzida uma observação sobre este assunto na Introdução a esta tese, mantendo-se assim a regra para todos os nomes japoneses, incluindo os mais modernos que possam ser apresentados pela ordem ocidental nas outras bibliografias, a fim de evitar confusão. Desta forma, foi também possível respeitar a regra da língua de origem.

*[Exemplo 3]*

**Original:** 将軍 (shōgun)、神道 (shintō)

**Tradução:** xôgum, Xintoísmo

**Problema:**

Quanto à tradução destes dois termos, xôgum e Xintoísmo – o primeiro corresponde à designação do chefe militar durante o período feudal japonês e o segundo, à religião do Japão – existem várias formas de os escrever. Por exemplo, no caso do termo 将軍, alguns dicionários definem-no da seguinte forma:

***Dicionário de Japonês-Português (Porto Editora, 1ª edição)***

“**shōgún**, (oó) 1 O shôgún. O shoguntato; o generalato (1192-1867)  
2. O general.” (p. 764)

***Dicionário de Inglês-Português (Porto Editora)***

“**shogun** /ʃəugu:n/, s. xógum, comandante-chefe (título existente no  
Japão antes de 1868).” (p. 1100)

***Dicionário Universal da Língua Portuguesa (Texto Editora, 1ª edição)***

“**xogum** (Jap. xogun, general), s. m. general, comandante-chefe, no  
Japão.” (p. 1478)

**Solução:**

Apesar da descrição no primeiro dicionário referido utilizar “sh”, tal facto poderá ter tido origem na romanização do termo japonês, “shōgun”. Porém, é mais comum na língua portuguesa descrever o som /ʃ/ através da letra “x”. Ao mesmo tempo, respeitando a vogal longa “oo” da língua original, optámos pelo uso de “ô” no termo “xôgum”. A mesma técnica de **naturalização** foi aplicada ao termo 神道, sendo denominado “Xintoísmo”.

Contudo, quanto aos nomes próprios de figuras históricas, por exemplo, “o príncipe Shōtoku”, foi empregue a técnica de **empréstimo**, a fim de respeitar os nomes originais.

**2.1.1.2. Termos técnicos – as ferramentas**

Cada língua cria distinções específicas apenas quando parecem relevantes num contexto particular (BAKER, 2003, p. 23). O Japão tem uma longa tradição de escultura em madeira, o que fez com que a terminologia a ela

associada se desenvolvesse. Existem múltiplas ferramentas para esculpir com várias funções, mas nem todas têm nomes equivalentes em português, dado que a escultura em madeira não era tão popular em Portugal como no Japão.

[Exemplo 4]

### Os nomes de ferramentas

Problema:

Devido à sua natureza, o texto original refere várias das ferramentas utilizadas para a construção de uma máscara. Por exemplo, a denominação das ferramentas utilizadas para esculpir madeira em japonês é genericamente 彫刻刀 e os dicionários mostram os resultados da tradução da seguinte forma:

- Google Translate [<http://translate.google.com/?hl=ja&tab=wT> (23.10.2011)]



- Dicionário Universal Japonês–Português Shogakukan

**chōkoku tō** 彫刻刀: O cinzel; o buril; o formão; o escopro (p. 121)

Todos os resultados mostravam que a tradução deste termo em português seria “o cinzel”. No entanto, era preciso confirmar junto de especialistas nesta área para ter certeza de que esta era a palavra certa.



Outro problema encontrado liga-se às denominações de cada ferramenta como no exemplo, 平鑿 (hiranoi), 丸鑿 (marunomi), 丸刀 (gantō), 生反り (namazori), 透かし刀 (sukashi gatana).

#### **Solução:**

A tradutora teve a oportunidade de falar com uma artista de gravura japonesa residente no Porto, a Sr.<sup>a</sup> Higuchi Mami. Com a sua ajuda e dos seus outros colegas portugueses, nomeadamente o artista em Belas Artes na especialidade de Cenografia, Mestre Acácio Carvalho, tornou-se claro que a palavra mais adequada seria “a goiva” e não “o cinzel”. De acordo com informação do mestre, os nomes dos instrumentos de corte portugueses têm a seguinte definição:

- Goivas: Nome de instrumentos de corte em geral e de forma redonda.
- Formão: Instrumento de corte a direito.
- Cochevi: Formão em V.

Portanto, ao contrário do japonês que possui várias denominações de ferramentas (hipónimo), em português existem apenas termos gerais (superordenado). Em japonês 鑿 (nomi) e 刀 (katana) são ferramentas distintas e cada uma tem a sua característica e função específicas (tamanhos diferentes, etc.). Se estas têm forma redonda (em japonês é representado com a letra 丸), são denominadas respetivamente 丸鑿 (marunomi) e 丸刀 (gantō). No entanto, em português, ambas serão chamadas “goiva” simplesmente por

elas serem de forma redonda. Por outro lado, 平鑿 e 丸鑿 pertencem à mesma família de ferramenta 鑿 em língua japonesa, mas, de acordo com a definição acima apresentada, serão traduzidas para português como *formão* e *goiva* respetivamente. Na tradução, as duas ferramentas passam a ter designações diferentes e assim, a ligação com 鑿, que existia entre elas na língua de partida, perde-se.

Alguns exemplos são os seguintes:



**Foto 1 JP: 丸鑿/丸刀 PT: goivas**



**Foto 2 JP: 透かし刀 PT: faca**



**Foto 3 JP: 生反り PT: formão de pá**



**Foto 4 JP: 平鑿 PT: formão**



Foto 5 JP:平鑿 PT:formão

Foi feita também uma pesquisa em páginas de internet para confirmar estas designações. Algumas páginas referenciadas são as seguintes:

- CITRINUS – Soluções em ferramentas  
<http://www.citrinus.com/produtos.php?id=238> (23.10.2011)
- ALIBABA.COM Português  
<http://portuguese.alibaba.com/products/sds-gouge-chisel.html>  
(23.10.2011)

Além desta, foram igualmente incluídas outras designações de materiais.



Foto 6 JP:膠(nikawa) PT: Grude



Foto 7 JP:胡粉(gofun) PT:Oca branca

JP	PT
泥絵の具 (doro enogu)	Pigmentos de minerais naturais
黄土 (ōdo)	Loesse
赤土 (akatsuchi)	Barro vermelho

朱 (shu)	(Pigmento de) Mineral de mercúrio / Vermelhão
---------	---

### 2.1.1.3. Termos de medida

No texto original, nomeadamente na parte da explicação da construção de máscaras, o autor explica o processo utilizando o sistema de medida antigo do Japão. Isto levanta uma questão à tradutora: deve manter-se a medida antiga ou deve-se convertê-la numa unidade de medida mais familiar para os leitores da língua de chegada? Quando não houver solicitação especial da parte do cliente, fica ao dispor da tradutora escolher uma unidade de medida de acordo com a função do texto traduzido.

#### [Exemplo 5]

**Original:** 寸 (sun); 分 (bu); 厘 (ri).

**Tradução:** 3 cm; 0,3 cm; 0,03 cm.

**Solução:**

Atendendo ao objetivo do projeto – através da tradução apresentar uma parte da cultura japonesa –, a tradutora achou essencial que o texto traduzido transmitisse uma ideia concreta da unidade de medida real. Por exemplo, para os leitores compreenderem rapidamente a distância horizontal entre os dois olhos de uma máscara, é mais eficaz indicar 4,09 cm do que 1 sun 3 bu 5 ri (一寸三分五厘, 1sun=3 cm, 1bu=0,3 cm, 1ri=0,03 cm). Por isso, todas as medidas

antigas indicadas no texto original foram convertidas e apresentadas na tradução com o valor em centímetros.

#### **2.1.1.4. Nome de um ser imaginário**

Em geral, monstros e fantasmas refletem a cultura e sociedade onde eles aparecem. Muitas vezes não existem figuras iguais numa outra cultura e por isso, é difícil encontrar nomes equivalentes.

*[Exemplo 6]*

**Original:** 酒呑童子 (shuten dōji)

**Tradução:** monstro Shuten dōji

**Solução:**

É um monstro que adora beber e cujo nome diretamente traduzido seria “Menino bebedor de álcool”. Por esta figura fazer parte de uma lenda antiga japonesa apresentada no texto, a opção de encontrar um nome de monstro com equivalência na língua de chegada não iria fazer sentido, uma vez que o fundo contextual é o Japão antigo. Por isso, optou-se pela estratégia de **empréstimo**, com respeito pela língua de partida, ficando a tradução com *Shuten dōji*. No entanto, este nome por si só não transmitirá a ideia de que se trata de um monstro. Assim, foi adicionada a informação “monstro” anteposta ao seu nome.

### **2.1.2. Termos de geografia e património**

Sendo o texto original escrito para os leitores japoneses, são apresentados vários nomes próprios, que englobam nomes antigos de sítios e de monumentos. Estes nomes próprios são conhecidos por qualquer pessoa que tenha recebido educação escolar no Japão. No entanto, quando o texto é traduzido para uma outra língua, é importante ter em conta que os leitores não japoneses não têm nenhuma ideia associada a estes nomes.

*[Exemplo 7]*

**Original:** 厳島神社 (Itsukushima Jinja)

**Tradução:** Santuário xintoísta de Itsukushima

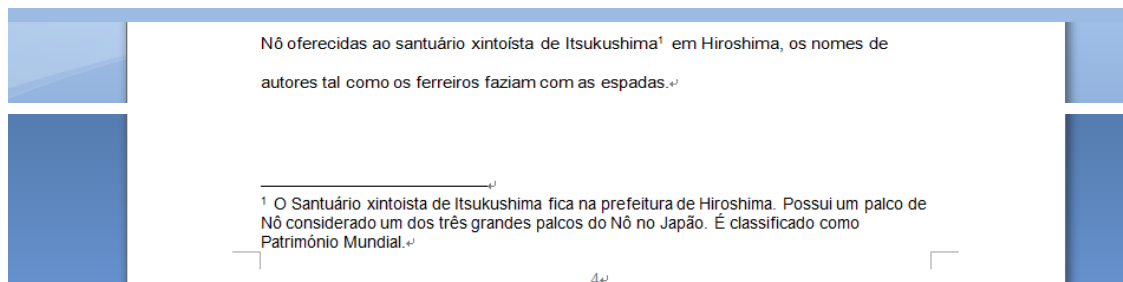
**Problema:**

厳島神社 (santuário xintoísta de Itsukushima), em Hiroshima, é conhecido como um dos três locais paisagísticos mais famosos do Japão não requerendo explicação adicional para os cidadãos japoneses. Por outro lado, embora seja classificado como Património Mundial da UNESCO, será difícil para os leitores portugueses imaginarem o santuário.

**Solução:**

Para resolver o problema, a técnica de **compensação** foi utilizada. O nome do santuário é apresentado por **empréstimo**, introduzindo uma descrição “em Hiroshima” a seguir para que os leitores associassem logo a localização geográfica do mesmo. Como Baker defende, o empréstimo auxiliado por explicação é uma forma bastante útil quando esse termo é repetido várias vezes

no texto (BAKER, 2003, p. 34). O santuário em questão aparece referido mais vezes no texto e convém que os leitores tenham algum conhecimento, por exemplo, do facto de este ter um palco de Nô. Por isso, além da informação geográfica, inseriu-se uma pequena explicação sobre o edifício em nota de rodapé.



#### [Exemplo 8]

**Original:** 佐渡ヶ島 (Sadogashima)

**Tradução:** Ilha de Sado

**Problema:**

É uma conhecida ilha que pertence presentemente à prefeitura de Niigata no sudoeste do Japão (Wikipédia, 2012). A leitura do nome da ilha é “sadogashima” surgindo em geral as seguintes hipóteses de tradução: Sadoga-shima; ilha Sado; ilha de Sado; ilha de Sadogashima, entre outras.

Quando aparece um nome próprio local desconhecido, é aconselhável verificar a localidade, dado que no Japão existem alguns nomes locais cujas ortografias incluem o carácter “ilha” mas, na verdade, não são ilhas. É exemplo desta situação 広島 (Hiroshima).

**Solução:**

Como estes caracteres representam, de facto, o nome de uma ilha e não o nome de um local, a tradutora considerou importante traduzir a palavra “ilha” para a língua de chegada. O carácter “ヶ” tem, neste caso, a função de modificador nominal, o que é equivalente a “de” em português. Assim, considera-se que *ilha de Sado* seria a melhor tradução deste termo.

A partir do contexto da descrição “Com a morte do seu maior patrocinador, o xôgum Ashikaga Yoshimitsu, Zeami foi desterrado para a ilha de Sado (...)”, é possível conhecer características geográficas gerais da ilha. Esta era utilizada pelo governo japonês da altura como destino para deportação, por se tratar de um local afastado do centro político do Japão. Esta informação é suficiente para os leitores lusofalantes entenderem o contexto. Uma vez que este termo não volta a ser referido no resto do texto, a tradutora optou por não introduzir mais notas a seu respeito com o objetivo de não interromper a leitura do texto traduzido.

### **2.1.3. Termos de empréstimo no texto de partida**

Enquanto aplicamos a técnica de empréstimo no processo de tradução, encontramos às vezes palavras de empréstimo no próprio texto de partida. Como refere Baker, os termos emprestados são utilizados frequentemente para acrescentar subtilidade ao texto. No entanto, muitas vezes, eles tornam-se problemáticos no processo de tradução, uma vez que nem sempre foi possível encontrar o termo com o mesmo significado na língua de chegada.



A outra questão à qual temos de prestar atenção é a dos **falsos amigos**. Muitas vezes, um termo emprestado de outra língua é aceite numa sociedade e, com o tempo e de acordo com o seu desenvolvimento, passa a ter outros significados adicionais que o termo original não possuía (BAKER, 2003, p. 25).

Além das questões acima mencionadas, existe ainda outro problema chamado *Wasei-gairai-go* (和製外来語). São palavras estrangeiras criadas no Japão, cujas construções não são aplicáveis nessa língua estrangeira. Existem exemplos de palavras de origem inglesa, mas também se encontram casos de palavras de outras línguas e até a combinação de palavras de duas línguas diferentes. São exemplos destas situações as seguintes palavras: *order-made* (オーダーメイド *made-to-order* em expressão em inglês), *raisin-pan* (レーズンパン, «pão de passas», combinação de *raisin* em inglês e *pão* em português), *chou-cream* (シュークリーム, o doce francês «chou à la crème», combinação de *chou* em francês e *cream* em inglês) .

[Exemplo 9]

**Original:** 表現を抑え、想像にプラスアルファを委ねること

**Tradução Literal:** *Plus alfa* ( $\alpha$ )

**Tradução Final:** ...quando menos exposta e, deste modo, **estimula** a imaginação ...

**Problema:**

É o exemplo do termo *Wasei-eigo*, que junta a palavra inglesa *plus* e a palavra grega  $\alpha$ , o que significa adicionar algo mais a uma quantidade

existente (The Asahi Shimbun Company / VOYAGE GROUP, Inc., 2012). Não existe um termo português equivalente a esta expressão.

**Solução:**

Baker defende que nem todas as situações de não equivalência são significantes e que não é possível, nem desejável, reproduzir todos os aspetos do significado de cada palavra no texto de partida (BAKER, 2003, p. 26). No âmbito deste texto, o que deve ter precedência é o significado do termo e não o estilo gramatical. Aqui, o termo é utilizado no sentido de “acrescentar” ou “aumentar” a imaginação. Foi escolhida a palavra “estimular” com o objetivo de salientar a relação entre a descrição anterior e a palavra “imaginação”.

#### **2.1.4. Termos cujo significado depende das línguas em uso**

Mesmo que encontremos o termo equivalente na língua de chegada, ele pode conter outros significados que a língua original não abrange. De acordo com Baker este é o chamado problema de “Diferenças de significado expressivo”. Como solução, esta autora propõe que se adicione um elemento avaliativo, através de um modificador ou advérbio, ou que se construa um elemento avaliativo noutra parte do texto traduzido (BAKER, 2003, p. 23).

No presente projeto encontrámos este tipo de dificuldade principalmente naqueles que exigem conhecimento sobre as religiões Budista e Xintoísta. Quando estamos a trabalhar com estas duas línguas distintas, o português e o

japonês, que possuem bases religiosas diferentes, podem existir palavras equivalentes mas às quais correspondem conceitos diferentes.

*[Exemplo 10]*

**Original:** 神 (kami)

**Tradução Literal:** Deus

**Tradução:** Os Deuses xintoístas

**Problema:**

Em geral, a palavra Deus em português refere-se ao Deus do Cristianismo. Como é chamado Senhor ou Todo-Poderoso, é a presença de uma divindade que tem todos os poderes no universo. Contudo, a mesma palavra em japonês pode descrever vários Deuses. A religião nativa do Japão, o Xintoísmo, é animista e terá oito milhões de Deuses. Por isso, quando o texto original fala de Deus, é preciso esclarecer nitidamente a qual Deus se refere o autor.

**Solução:**

O texto aborda a situação política no Japão antes da introdução do Budismo. Por isso, entendemos que o autor aqui se refere aos Deuses do Xintoísmo. Assim, a palavra foi traduzida em forma plural e foi acrescentado o nome da religião para distinguir claramente a sua natureza.

*[Exemplo 11]*

**Original:** 死、死後、霊界、地獄、天上など、仏教的要素

**Tradução Literal:** Elementos budistas como a morte, a vida após a morte, o mundo espiritual, o Inferno, ou o Céu

**Tradução Final:** ... alguns **fundamentos de budismo, a sua compreensão** da morte, a vida após a morte, o mundo espiritual, o Inferno, ou o Céu

**Problema:**

Embora todos os elementos supracitados tenham termos equivalentes em português, como a morte, a vida após a morte, o mundo espiritual, o Inferno, ou o Céu, as suas definições são as do Cristianismo.

**Solução:**

A tradução literal é ainda insuficiente para distinguir a diferença conceitual. Ao acrescentar a expressão “a sua compreensão”, salientou-se bastante mais o facto de as definições serem do mundo budista.

[Exemplo 12]

**Original:** 「瘦女」は、女が自身の業苦に責められて、**地獄**で痩せ衰えた死霊の面…

**Tradução Literal:** Yaseonna é a máscara do espírito feminino morto que sofreu pelo seu pecado e continua a sofrer e a definhar **no Inferno**...

**Tradução Final:** Yaseonna é a máscara do espírito feminino morto que sofreu pelo seu pecado e continua a sofrer e a definhar **no Inferno, onde, segundo o Budismo, é executado um castigo divino e quando o mau carma se esgota, liberta-se dele.**

**Probelma:**

A tradução equivalente do termo 地獄 (jigoku) em português é “Inferno”. Este termo 地獄 é utilizado para expressar em japonês o Inferno tanto no mundo do Budismo como no do Cristianismo. No entanto, o conceito de Inferno numa e noutra religião pode não ser exatamente coincidente. Neste contexto é preciso explicar a conceção do Inferno budista.

#### **Solução:**

Para 地獄, foi **adaptado** o termo “Inferno” por se tratar de uma palavra equivalente ao termo japonês e não existir outra mais adequada. Para distinguir o Inferno cristão do Inferno japonês, foi inserido um breve esclarecimento usando a técnica de **expansão**, tendo em vista fornecer uma explicação suplementar do conceito.

### ***2.1.5. Termos que exigem conhecimento sobre a história do Japão***

Para o leitor compreender um texto que trata um tema histórico, conhecer a história do Japão é essencial. No presente projeto, considera-se que os três seguintes elementos foram especialmente relevantes: a geografia antiga, as Eras e os anos, e os eventos históricos do Japão.

#### ***2.1.5.1. Geografia antiga***

O mapa do Japão tem observado alterações significativas ao longo da sua história. Quando o texto refere um sítio ou um local com designação antiga,

um dos meios que a tradutora pode usar para facilitar a leitura é procurar a localidade e explicá-la de alguma forma.

*[Exemplo 13]*

**Original:** 伯耆の国 (Hōki no kuni)

**Tradução:** o país Hōki

**Problema:**

É o nome próprio de um território feudal no antigo Japão que já não existe. Com o fim de transmitir uma imagem o mais precisa possível, devemos fazer uma pesquisa sobre a localidade deste país.

**Solução:**

Como se trata do nome próprio, a tradutora manteve a denominação *Hōki*, aplicando **empréstimo**. Quanto à localização, através da pesquisa, descobrimos que este era o país medieval situado na presente prefeitura de Tottori, no Oeste do Japão. Foi introduzida esta informação numa nota de rodapé.

histórico que diz que, há muitos anos atrás, foi oferecida a Minamoto Yoritomo uma espada feita por Yasutsune do país Hôki<sup>2</sup> por um Senhor feudal desse país. De acordo com uma lenda, Yoritomo derrotou um monstro, Shuten dôji, cortando-lhe o pescoço com a espada num só golpe. A partir daí a espada tornou-se conhecida amplamente como "a espada do corte Dôji".<sup>3</sup>

Os tempos mudaram, Minamoto Yoritomo ouviu a história do "corte Dôji" e quis uma espada similar. Ordenou a um descendente de Yasutsune para a criar. Os manuscritos da época relataram que "Yasutsune acabou de forjar a espada". Foi há cerca de 900 anos, antes das Batalhas de Genpei<sup>3</sup>. Ou seja, como o Nô tem cerca de 700 anos de história, a expressão "forjar uma espada" já existia cerca de 200 anos antes do nascimento do teatro.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Hôki é um país medieval situado na presente prefeitura de Tottori.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Uma série de batalhas entre a família Taira e a família Minamoto entre 1180 e 1185. Os Minamoto derrotaram os Taira e estabeleceram a Era Kamakura.<sup>4</sup>

### 2.1.5.2. Correspondências cronológicas

No texto original aparecem as denominações de Eras como 奈良 (Nara), 平安 (Heian), 鎌倉 (Kamakura), entre outras. A tradutora deve ter o cuidado de, por um lado, não confundir estas denominações com nomes de locais (nomeadamente Nara, Kamakura, etc.) e, por outro lado, deve fazer a devida correspondência às épocas e séculos, referindo datas específicas relativas às Eras da história japonesa.

#### [Exemplo 14]

**Original:** 奈良時代 (Nara Jidai)

**Tradução:** a Era Nara (século VIII)

**Problema:**

Os leitores da língua de chegada não têm conhecimento de Eras históricas japonesas, por isso, é necessário inserir na tradução dados adicionais relativos a essa época.

**Solução:**

As definições de Eras históricas são próprias da cultura japonesa, por isso, são traduzidas através da técnica de **empréstimo**. Além da tradução, para facilitar a leitura e permitir uma melhor interiorização do conteúdo do texto, introduz-se uma nota junto à Era mencionando o século ou anos correspondentes. A época de Nara corresponde aos anos 710 e 794. Foi inserido entre parêntesis uma nota “século VIII” para os leitores lusofalantes rapidamente obterem uma ideia cronológica.

### **2.1.5.3. Eventos históricos**

À semelhança de outros países, existem alguns eventos marcantes na história japonesa. São acontecimentos que trouxeram mudanças políticas ou sociais significativas e que muitas vezes se tornaram simbólicos. Quando um destes eventos é referido, o leitor da língua de origem pode associá-lo imediatamente à história. O mesmo não acontecerá ao leitor da língua de chegada, pelo que é necessário acrescentar alguma explicação.

*[Exemplo 15]*

**Original:** 源平合戦 (Genpei Gassen)



**Tradução:** As Batalhas de *Genpei*

**Problema:**

As batalhas de Genpei são uma série de guerras civis que duraram seis anos (entre 1180 e 1185). Este evento faz parte, para os leitores japoneses, dos conhecimentos básicos da história, porém, para a maioria dos leitores da língua de chegada, trata-se de um evento desconhecido.

**Solução:**

É um acontecimento marcante na história do Japão no qual se tornou decisiva a tomada de posse da política por parte das forças militares. Este acontecimento passou a ter um carácter simbólico e foi base de vários aspetos culturais como contos, poemas, canções e peças de teatro. Tratando-se do nome próprio de um facto histórico, decidiu-se escrever com maiúscula a primeira letra da batalha e foi mantida a palavra “Genpei” em itálico para chamar à atenção a sua ortografia. Para fornecer mais informação, foi introduzida uma nota em rodapé.

Os tempos mudaram, Minamoto Yoritomo ouviu a história do “corte Dōji” e quis uma espada similar. Ordenou a um descendente de Yasutsune para a criar. Os manuscritos da época relataram que “Yasutsune acabou de forjar a espada”. Foi há cerca de 900 anos, antes das Batalhas de *Genpei*<sup>3</sup>. Ou seja, como o Nô tem cerca de 700 anos de história, a expressão “forjar uma espada” já existia cerca de 200 anos antes do nascimento do teatro.<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Hōki é um país medieval situado na presente prefeitura de Tottori.<sup>2</sup>

<sup>3</sup> Uma série de batalhas entre a família Taira e a família Minamoto entre 1180 e 1185. Os Minamoto derrotaram os Taira e estabeleceram a Era Kamakura.<sup>3</sup>

### **2.1.6. Termos que exigem conhecimento sobre o teatro Nô**

O conhecimento sobre o tema do texto é de grande importância numa tradução. A pesquisa sobre o tópico pode ocupar uma parte significativa no processo, pois a tradutora deve mergulhar na matéria até saber distinguir e escolher os termos corretos. Nesta secção serão apresentados alguns exemplos de termos que exigiram conhecimento sobre o teatro.

#### **2.1.6.1. Termos especificamente utilizados no contexto do teatro Nô**

Ao traduzir um texto sobre uma arte característica, encontramos muitas vezes o uso de termos em certos âmbitos que não são aplicáveis em contextos normais. O teatro Nô não é excecional. Por ser um estilo teatral estabelecido há vários séculos, foi desenvolvida terminologia específica ao longo da sua história, que é mantida até aos dias de hoje. Em seguida são apresentados alguns exemplos de termos utilizados somente no contexto do teatro Nô.

*[Exemplo 16]*

O termo “**forjar / forjador**”

**Problema:**

Como se pode confirmar no texto original, a utilização dos termos forjar / forjador no âmbito da produção da máscara é única mesmo em língua japonesa. Em língua japonesa, a expressão “面を打つ (omote wo utsu)”, se for literalmente traduzida, será “bater uma máscara”. Esta expressão é muito parecida com aquela que significa *fazer uma espada*, “刀を打つ (Katana wo

utsu)”, que literalmente traduzida significa “bater uma espada” (vem do ato de bater o ferro enquanto está quente). O processo de criação da máscara em si é mais especificamente “esculpir” madeira do que criar uma espada. No entanto, esta expressão tem uma razão histórica, mais precisamente relacionada com a cultura militar (samurai) da época. O autor do texto defende que, devido ao facto de o teatro ter sido aperfeiçoado nessa altura através da cultura samurai, as terminologias militares foram aplicadas em vários aspetos deste teatro, sendo disto exemplo a expressão que se refere à construção da máscara como se fosse a realização de uma espada.

**Solução:**

Por essa razão, embora esta expressão não seja comum mesmo na língua de origem (i.e. só se utiliza no contexto de produzir uma máscara.), é importante manter a palavra equivalente na tradução que faz a ligação à espada.

Por isso, para traduzir este termo havia duas opções: a palavra “bater” e a palavra “forjar”. Era necessário encontrar um termo português equivalente ao ato de produzir uma espada e não literalmente ao ato de bater. Neste contexto, o termo “forjar” foi empregue, utilizando a técnica de **adaptação**.

*[Exemplo 17]*

**Original:** 「冷えた」(能) (“hiteta” Nō)

**Tradução:** o Nô frio

**Problema:**

No contexto habitual, a palavra 冷え (*hie*, frio/frieza) indica a baixa temperatura e não é comum ser utilizada para o estado do teatro. No contexto do teatro Nô, como o autor explica no texto, este adjetivo é aquele que manifesta a excelência do empenho teatral.

**Solução:**

Além do termo fazer parte do conceito único do teatro Nô, a explicação sobre a expressão *o Nô frio* é dada de imediato pelo autor. Por isso, foi traduzido á letra, considerando que esse esclarecimento seria suficiente para os leitores de língua de chegada aceitarem facilmente a utilização irregular do termo.

#### **2.1.6.2. Nomes de máscaras**

Cada máscara tem um nome com significado próprio. Por exemplo, a máscara com o nome Beshimi chama-se assim por ter origem no verbo japonês “heshimu”, que significa “cerrar os dentes e fechar a boca firme e apertadamente”. Portanto, embora seja a designação específica, seria útil para os leitores lusofalantes terem a tradução destes nomes para compreenderem melhor as características de cada máscara.

*[Exemplo 18]*

#### **Nomes de máscaras**

### Problema:

Esta tarefa é complexa pois é necessário encontrar um termo exato que seja equivalente entre as duas línguas totalmente distintas, em termos de significado, que expresse o semblante da máscara e que seja ainda uma palavra familiar para os leitores e não um termo muito técnico.

### Solução:

Foram encontrados nomes já traduzidos para a língua inglesa na bibliografia de Komparu Kunio (tradução de Corddry). Por serem traduções com equivalência de alta precisão, foi decidido aproveitar estas versões em inglês, traduzindo-as para língua portuguesa. Contudo, encontraram-se algumas traduções que, a nosso ver, podiam causar mau entendimento ou sobre as quais não se encontraram termos equivalentes em português. Neste caso o nome traduzido no inglês foi **adaptado** e alterado para o termo mais adequado em português, sempre no ponto de vista da tradutora, e por sua opção. Os dois exemplos que se seguem refletem esta situação:

#### ◆ «Deigan»

Na bibliografia de Komparu traduzida para inglês, a tradução deste nome é “Olhos de lama” e é justificada devido ao facto de a parte branca dos olhos estar pintada com tinta de ouro com lama dissolvida. De facto, o nome Deigan deriva do facto de os olhos serem pintados com a tinta denominada “Kindei (金泥)”. No entanto, apesar do termo “dei (泥)” em japonês significar normalmente “lama”, esta tinta é feita com pó de ouro dissolvido em gelatina animal e tem este nome por ser de consistência líquida como lama (Weblio, Inc.),

e não por ter lama na sua constituição. Assim, para evitar uma potencial má compreensão, a tradução do nome foi alterada, ficando como “Olhos de tinta de ouro”.

◆ «Shikami»

Na mesma obra de Komparu, a tradução do nome inglês desta máscara é “scowl”, que significa “olhar carrancudo; semblante carregado, franzido”.



(<http://www.infopedia.pt/ingles-portugues/scowl>)

A definição do dicionário é muito parecida com a do nome da máscara Ô beshimi (Carranca grande) e Ko beshimi (Carranca pequena). Além disso, o nome original da máscara em japonês tem origem no verbo *shikameru*, equivalente a “franzir” mas a máscara demonstra um semblante pavoroso, mais forte do que apenas “franzir”. Por isso, a tradução do nome em português deveria ser um termo que expressasse não só o facto de fazer uma cara feia mas também um semblante com forte emoção. Neste contexto, a tradutora

considerou que a palavra “colérico” seria a mais adequada para descrever a expressão desta máscara.

#### **2.1.6.3. Termos que descrevem os conceitos do teatro Nô**

No processo do seu aperfeiçoamento, o Nô tornou-se numa arte teatral independente, criando vários novos conceitos. No entanto, as suas designações e respetiva tradução, por serem simbólicos e ambíguos, foram um desafio.

*[Exemplo 19]*

**Original:** 幽玄を表す言葉を、世阿弥はいろいろの位付けをしています。

幽玄の不足しているものとして「鹿鉛風」「強鹿風」「強細風」を下三位。

「浅文風」「広精風」「正花風」を幽玄の充実した中三位。

「閑花風」「寵深花風」「妙花風」を幽玄の超絶した上三位としております。

**Tradução 1:** Zeami definiu os nove graus de yûgen, através dos quais mostrou os níveis da preparação psicológica dos artistas.

**Os três primeiros são os mais baixos, que ainda não têm qualidade suficiente para serem considerados yûgen.**

**Os três seguintes são os médios, que são suficientes.**

**Os últimos três ultrapassam o conceito, atingindo o nível superior.**

**Tradução 2:**

Zeami definiu os nove graus de yûgen, através dos quais mostrou os níveis da preparação psicológica dos artistas.

“A Arte de Cruza e Vulgaridade”, “A Arte de Força e Cruza” e “A Arte de Força e Delicadeza” são os mais baixos, que ainda não têm a qualidade suficiente para serem considerados *yûgen*.

“A Arte de Padrão Fraco”, “A Arte de Versatilidade e Precisão” e “A Arte da Flor de Correção” são os médios, que são suficientes.

“A Arte da Flor de Quietude”, “A Arte da Flor de Profundidade” e “A Arte da Flor de Mistério” são os níveis máximos que ultrapassam a qualidade de *yûgen*.

#### Problema:

São explicações detalhadas sobre os graus que Zeami definiu relativamente à qualidade de *yûgen*. Apresentam-se no total nove níveis em que cada um tem denominação própria. Estes nomes transmitem o estado de cada nível sendo a respetiva tradução dificultada devido ao facto de serem bastante conceptuais e abstratos.

#### Solução:

Havia duas opções para a tradução. Uma consistiria em empregar a técnica de **generalização**, como podemos observar na **Tradução 1** acima indicada. Desta forma, as frases tornam-se mais simples mas perdem-se as ideias escondidas por trás dos nomes originais.

Outra opção seria traduzir os nomes, tarefa mais difícil mas que tornaria o texto mais completo. Entretanto foi encontrada a tradução destas denominações em inglês na bibliografia de Keene. Como a tradução de Keene transmite corretamente os conceitos de cada nível e, ao mesmo tempo, respeita



o aspeto dos nomes originais, foi decidido aproveitar estas traduções de Keene, passando-as para português e introduzindo uma nota para mencionar tal facto.

<sup>4</sup> As traduções destas nove denominações foram encontradas na bibliografia de Keene e foram traduzidas pela tradutora para a língua portuguesa.

## 2.2. Problemas Sintáticos

A questão da terminologia numa tradução é importante. Contudo, devemos, simultaneamente, prestar atenção ao nível estrutural, um grau acima do léxico: a ligação das palavras. Enquanto isoladamente têm sentido limitado, quando são combinadas, muitas vezes, as palavras geram uma série de significados próprios. Lidar com a questão tão específica e delicada a este nível exige sensibilidade da língua de partida e pode causar problemas na tradução como, por exemplo, interpretação errada.

Nesta secção iremos examinar problemas encontrados no presente projeto no *nível acima do léxico*. Além da dificuldade da interpretação do título, serão analisadas duas grandes questões da língua japonesa: expressões idiomáticas e provérbios.

### 2.2.1. Tradução do título do texto original

O título é geralmente uma descrição que concentra toda a essência do texto numa pequena oração. Por isso, um título é constituído por combinação de

algumas palavras que associa uma ideia geral do conteúdo. No entanto, na tradução, para um diferente universo de leitores a mesma combinação dos termos pode já não transmitir ideia semelhante. Enquanto o título deve manter a mesma função, ele deve também ser sujeito a reformulação de acordo com a necessidade dos leitores de alvo.

*[Exemplo 20]*

**Original:** 能面制作概念 (Nōmen seisaku gainen)

**Tradução Literal:** O Conceito da Construção das Máscaras do Nô

**Tradução Final:** O Rosto do Nô – As máscaras do teatro tradicional japonês e a sua construção

**Problema:**

O título original apresenta bastante clareza aos leitores japoneses. No entanto, sob o ponto de vista dos leitores da língua de alvo, que não possuem qualquer conhecimento sobre o teatro, o título literalmente traduzido é demasiado ambíguo e não transmite a intenção do conteúdo do texto.

**Solução:**

Considerando o facto de os potenciais leitores da língua de chegada não terem conhecimento sobre o que é o Nô, é indispensável a introdução do termo explicativo, utilizando a técnica **expansão**. Além disso, para lá da descrição sobre o processo da construção da máscara, o texto também relata alguns conceitos do teatro Nô, a história das máscaras e as suas características. O título deve transmitir a ideia de que, ao ler este texto, o leitor obterá um conhecimento básico sobre não apenas o processo da construção da máscara

mas também este tipo de teatro tradicional japonês em geral e as funções das suas máscaras. Assim, fez-se uma mudança significativa na tradução do título, colocando em primeiro lugar a descrição curta e simbólica sobre o tema do texto e, a seguir, uma outra descrição explicativa sobre o conteúdo como subtítulo, aplicando técnicas de **adaptação** e de **expansão**.

### ***2.2.2. Expressões idiomáticas***

Idiotismo ou expressão idiomática é definido como “locução ou modo de dizer privativo de um idioma e ordinariamente de carácter familiar ou vulgar e que se não traduz literalmente em outras línguas” (Dicionário Universal da Língua Portuguesa, 1995). António Nogueira Santos, o autor do Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas, designa-as ainda como “uma das manifestações mais relevantes das potencialidades criadoras de uma língua, como o demonstram eloquentemente a riqueza das suas imagens, a originalidade das suas metáforas, a variedade e maleabilidade das suas formas estruturais” (SANTOS, 1997, p. IX). São formas de expressão específica num idioma que estão fortemente ligadas à sua experiência histórica e cultural e que são aplicadas num sentido que se distingue muito do sentido literal. No contexto de tradução, um tradutor deve ter sensibilidade e capacidade de detetar, em primeiro lugar, estas expressões e, seguidamente, procurar formas de as traduzir tornando-as o mais equivalente possível.

[Exemplo 21]

**Original:** 昔の人は、唇にさす朱を求めて、大阪、堺、また遠く長崎まで歩を運んだといひます。

**Tradução Literal:** Diz-se que as pessoas antigas **levavam os seus passos** a Ôsaka, Sakai e até Nagasaki, à procura de **vermelhão** para **iluminar os lábios**.

**Tradução Final:** Diz-se que antigamente os artesãos **se deslocavam** até outros pontos do país só para procurar **vermelhão**.

**Problema:**

Esta frase inclui algumas expressões idiomáticas japonesas, como por exemplo, 朱をさす (shu wo sasu) ou 歩を運ぶ (ho wo hakobu).

**Solução:**

A expressão 朱をさす pode ser escrita tanto 朱を差す como 朱を点す e literalmente traduzida como *colorar, tingir ou iluminar com vermelhão*. Aplicámos a técnica de **equivalência**, traduzindo-a para pintar com vermelhão. Além disso, neste contexto da construção da máscara, é óbvio que o vermelhão é utilizado principalmente para pintar os lábios. Tendo em conta que a língua portuguesa evita a repetição do mesmo termo, optámos a estratégia de **redução**, omitindo a parte para pintar os lábios. Outra expressão, 歩を運ぶ é literalmente traduzível como *levar os passos*, que significa *ir, andar*. Aqui escolhemos a palavra *deslocar*, como resultado de **equivalência**.

Quanto à descrição de as pessoas antigas, quando falamos sobre os tempos antigos, em japonês a expressão *as pessoas dos tempos antigos* é mais utilizada, ou seja, [substantivo+adjetivo]. Por outro lado, em português seria

mais natural dizer *antigamente as pessoas...*, ou seja, [advérbio+substantivo]. Por isso, aplicámos a técnica **transposição**.

O texto original diz apenas as pessoas deslocavam, pois é pressuposto estas pessoas serem os construtores de máscaras. Contudo na tradução, o texto ficaria mais claro se especificar quem são as pessoas. Assim, a técnica **particularização** foi utilizada, substituindo *as pessoas* por *os artesãos*.

Apesar do texto original indicar os nomes dos sítios para onde os artesãos se deslocavam, os leitores da língua de chegada podem não possuir conhecimentos sobre a geografia do Japão. Neste caso, em vez de traduzir esses nomes locais específicos, seria mais eficaz utilizar outra expressão, generalizando o facto de que eles percorriam longas distâncias só para obter os materiais. Assim, conseguimos a expressão os artesãos se deslocavam até outros pontos do país, como fruto da técnica de **generalização**.

Como podemos ver, a tradução desta oração é outro exemplo da aplicação de múltiplas técnicas numa só frase.

### **2.2.3. Provérbios**

Na língua japonesa, provérbios e expressões idiomáticas são possíveis de ser confundidos. Acontece muitas vezes que aparece uma mesma frase tanto no dicionário de provérbios como no de expressões idiomáticas. Por isso, muitos dicionários apresentam-se como o dicionário de provérbios e expressões idiomáticas. O mesmo acontece na língua portuguesa, de acordo com Machado que afirma que pode não ser fácil distinguir os provérbios de algumas chamadas

locuções idiomáticas (MACHADO, 1996, p. 7). Por outro lado, várias páginas web em japonês descrevem os provérbios da mesma forma que o fazem os autores de Dicionário de Provérbios: são a expressão da sabedoria que o povo colhe da experiência (SILVA & QUINTÃO, 1990, p. 9). Compreendendo que os provérbios (ou ditados populares) transmitem uma mensagem mais concreta comparados com o idiotismo, aqui serão destacados alguns exemplos de ditados populares encontrados no texto original.

[Exemplo 22]

**Original:** 「秘すれば花」 (“hisureba hana”)

**Tradução Literal:** Se estiver oculta, será uma Flor

**Tradução Final:** A Beleza Secreta

**Problema:**

No original de Zeami, a expressão completa é 「秘すれば花なり、秘せざれば花なるべからず」, porém, é comumente usada uma forma abreviada ( 「秘すれば花」 ). Zeami é um dos mestres que melhor explicou os seus segredos da arte, deixando-os para as gerações futuras. O livro que contém esta expressão é chamado “Fûshikaden (風姿花伝)”. Existem várias traduções desta frase. Por exemplo, encontramos na tradução de Wilson como “*If it is hidden, it is the Flower; if it is not hidden, it is not the Flower*” (ZEAMI, 2006), que podemos traduzir para português como “Se estiver oculta, será uma Flor; se não estiver oculta, não será [tradução da autora]”. A frase significa que, se se mostrar a totalidade, o valor da beleza será limitado, mas se se mantiver uma parte ocultada, a beleza torna-se infinita. Esta locução de Zeami é, hoje em dia,

abreviada como 「秘すれば花」, tornando-se numa expressão idiomática com o mesmo significado. Neste contexto, encontramos a tradução equivalente em inglês como “*Elegance of Silence*” (<http://ds.cc.yamaguchi-u.ac.jp/~fujikawa/05/sl/sl0521.htm>). Contudo, a tradução literal desta expressão inglesa para português não seria uma boa opção, pois ficaria como “Elegância do Silêncio”, o que não transmitiria a mesma ideia da versão inglesa.

#### **Solução:**

Embora o ditado seja abreviado, o seu conceito é o mesmo da frase original. Sendo uma descrição curta e um dos títulos do capítulo do texto em questão, a tradução em português deve ser também curta, direta e clara. Após várias tentativas, foi considerada a expressão “A Beleza Secreta” como a melhor opção, pois descreve mais corretamente a ideia do que trata, embora esta não mencione a palavra “Flor”.

#### **[Exemplo 23]**

**Original:** 「一期一会」 (“ichigo ichie”)

**Tradução Literal:** Uma oportunidade, um encontro

**Tradução Final:** A Primeira e Última Vez na Vida

#### **Problema:**

A expressão 「一期一会」 é outro ditado popular frequentemente utilizado no Japão. Vem da filosofia do ritual da cerimónia do chá, que manifesta a importância de cada encontro de cada cerimónia, pois os mesmos não se voltarão a repetir na nossa vida. Como esta ideia é aplicável a outras situações

da vida, este ditado passa a ter um significado mais amplo como o de que “devemos viver um momento de cada vez, pois cada momento que passa não se repetirá na nossa vida”. Por haver várias interpretações, mesmo na língua japonesa, a tradução em língua inglesa também apresenta variáveis. Podemos destacar alguns exemplos:

**Kenkyusha 新和英中辞典**

(<http://www.kenkyusha.co.jp/>)

一期一会 <一期>

〈茶道の教え〉 Treasure every meeting, for it will never recur.

**JMdict EDRDG-Electronic Dictionary Research and Development Group**

(<http://www.edrdg.org/>)

一期一会

読み方：いちごいちえ

( 名 詞 ) once-in-a-lifetime encounter (hence should be cherished as such)

**英語ことわざ教訓辞典**

(<http://www.wa.commufa.jp/~anknak/>)

一期一会

Live every day as though it were last.

**Japan Science and Technology Agency – JST 科学技術用語日英対訳辞書**

(<http://pr.jst.go.jp/>)

一期一会

once in a lifetime chance; special occasion



### Solução:

Através de várias pesquisas, a tradutora concluiu que a tradução mais adequada para este contexto será “*once-in-a-lifetime*”. No entanto, a tradução literal desta expressão para português, *uma vez na vida*, não transmite o espírito da mensagem original. Num capítulo do texto original, o autor fala das características do teatro Nô, que associa às tradições e aos contextos culturais ligados ao ritual do chá. O texto explica a singularidade do Nô, isto é, cada atuação é diferente de acordo com o público à qual é apresentada, com o estado físico e mental dos atores e músicos, etc., devendo-se representar e apreciar como se fosse a primeira e última vez na vida que acontecesse. Considerámos que a expressão “a primeira e última vez na vida” descreve melhor a ideia do autor.

## 2.3. Problemas de Estilo

Como foi acima mencionado, a maior dificuldade encontrada durante o processo de tradução foram as diferenças linguísticas e gramaticais entre a língua de partida e a de chegada, o que evidencia a complexidade do processo. Quando as línguas de partida e de chegada pertencem à mesma família linguística (e.g. as línguas portuguesa e castelhana ou italiana), o processo será mais simples e poderão aplicar-se com maior frequência as técnicas básicas de tradução como **tradução literal**. No entanto, no caso da presente tradução, a técnica de **tradução literal** é raramente aplicável devido à particularidade da

construção gramatical e frásica da língua japonesa. Para resolver este problema, o processo de resolução deste problema torna-se mais complexo, havendo, por vezes, necessidade de efetuar algumas “cirurgias estruturais linguísticas”, aplicando não apenas uma técnica (nomeadamente a **transposição**) mas múltiplas técnicas para a tradução de uma frase.

Outro ponto a que a tradutora prestou a atenção foi o de construir frases curtas. Devido às características da língua japonesa, muitas vezes, as orações do texto original são longas e incluem várias informações numa só frase. Apesar da tradição da língua portuguesa também ser normalmente de escrever frases longas, aqui, na tradução, escolheu-se um modo diferente. Optou-se por formar frases curtas, distribuindo a informação contida numa só frase por várias orações. Esta opção prende-se com o facto de este texto ser uma tese/guião para a produção de máscaras, pelo que um dos objetivos seria oferecer informações precisas, claras e não ambíguas.

Nesta secção serão apresentados alguns exemplos mais evidentes.

### **2.3.1. Diferença gramatical**

Existe uma diferença estrutural na gramática das línguas portuguesa e japonesa. Por exemplo, em termos da tipologia linguística, a ordem dos constituintes da língua portuguesa é de [Sujeito+Verbo+Objeto], enquanto a da língua japonesa é [Sujeito+Objeto+Verbo] (ICHINOSE & YAMADA, 2011, p. 11). Por exemplo, a comparação da ordem da frase seria a seguinte forma:

PT «A maçã que comprei ontem naquela loja era boa.» JP «Ontem naquela loja comprei a maçã boa era.»
--

Em termos de outras características, Seidensticker descreve-as justamente no seu artigo como seguinte:

*Grammatically it is one of the world's simplest languages. Nouns are not declined, and are without gender. Verbs are elaborately conjugated in classical Japanese, simply in modern Japanese, but in neither case with specific reference to person or number. Adjectives are very much like verbs – in the absence of relative pronouns, both must directly modify nouns – and are in fact conjugated like verbs, without reference to person or number or to gender. Though modern Japanese has a wide variety of personal pronouns, they are not used as unreservedly as in English – indeed too frequent repetition makes them intrude as English nouns do.*  
(SEIDENSTICKER, 1989, p. 144)

Neste nível, além do conhecimento exigido, é imposta à tradutora uma capacidade de compreender a mensagem e de a transferir através de (muitas vezes) outra estrutura, respeitando, ao mesmo tempo, a peculiaridade da língua de origem.

### 2.3.2. Limite de tradução literal

A tradução literal, ou tradução direta, é a técnica que segue palavra por palavra o texto original. Apesar da diferença da ordem dos constituintes entre o japonês e português, considera-se tradução literal se todos os elementos de uma frase são traduzidos sem qualquer alteração gramatical ou suplemento de informação. Como foi explicado anteriormente, existe de facto uma desigualdade estrutural entre a língua japonesa e a portuguesa, que leva à aplicação da técnica de **transposição** à maior parte da tradução. Contudo, houve um pequeno número de exemplos que podem demonstrar a tradução literal do japonês para português.

#### [Exemplo 24]

**Original:** 能の音楽理論は実に明快です。

**Tradução:** A teoria da música do Nô é muito clara.

#### [Exemplo 25]

**Original:** 能面の目を通して見える演者の視野は大変狭く、ごく一点しか見ることはできません。

**Tradução:** O campo de visão do ator com a máscara é muito estreito, podendo ver apenas um ponto.

**Solução:**

Estas duas frases são exemplos de **tradução literal**. Em alguns casos, nomeadamente nos casos de frases relativamente curtas e simples, é possível

aplicar esta técnica. Embora a ordem estrutural das duas línguas aqui estudadas seja diferente, nestes casos acima apresentados, podemos afirmar que a **tradução literal** é válida, uma vez que todas as informações e funções de cada palavra são mantidas na frase da língua de chegada, sem qualquer alteração.

### **2.3.3. Frases de japonês antigo**

O texto original inclui várias frases de japonês antigo. Como Seidensticker menciona no seu artigo, no século XIX, houve uma revolução no estilo de prosa do japonês, tornando-se mais próximo de linguagem oral (SEIDENSTICKER, 1989, p. 150). O japonês clássico apresentava um carácter ainda mais diferente se comparado com o japonês contemporâneo, um exemplo desta mudança são os verbos que antigamente eram conjugados de forma mais complexa. No sistema escolar japonês é obrigatório estudar o estilo antigo e a literatura clássica japonesa durante um período considerável. Contudo, no contexto de tradução podemos pôr a questão se é importante salientar a diferença do estilo clássico.

#### *[Exemplo 26]*

**Original:** 面の事翁は日光、彌勒、打ち手なり

**Tradução:** Sobre a máscara de Okina, os forjadores são Nikko e Miroku.

**Problema:**

A frase referida é escrita no estilo japonês clássico. Será necessário procurar uma expressão equivalente em português do estilo antigo?

**Solução:**

De acordo com o contexto, é possível compreender que esta referência é do tempo antigo. Devido ao facto de o objetivo principal do projeto ser o de oferecer um documento informativo com fácil leitura e não de transcrever um documento histórico, a tradutora optou por traduzir a oração para português moderno.

#### **2.3.4. Textos que exigem reformulações**

Cada língua possui hábitos próprios. Por exemplo, devido à sua tipologia linguística que coloca o verbo no fim, muitas vezes a parte do sujeito torna-se muito comprida com diversas informações. Em português, por outro lado, prefere-se ter o sujeito curto e as informações suplementares são introduzidas depois do verbo. Em japonês, múltiplos factos podem ser contados seguidamente numa frase, enquanto em português há tendência para separá-los, construindo frases mais curtas e diretas com uma mensagem mais clara. Ainda na questão da estrutura linguística, Seidensticker afirma que “uma frase japonesa prefere mantê-lo a adivinhar”, pois apenas no seu último elemento revela se é positivo ou negativo, declaratório ou interrogativo (SEIDENSTICKER, 1989, p. 143). Quando os dois idiomas envolvidos na tradução apresentam hábitos tão distintos, é da competência da tradutora fazer

algo para tornar o texto mais natural na língua de chegada. Para tal, por vezes, é necessário reformular essas frases de alguma forma.

#### **2.3.4.1. Ordem de informações**

Numa tradução é importante, ao mesmo tempo, respeitar o estilo do texto original e fazer com que o texto traduzido seja fácil para os leitores captarem a informação. No caso do texto original, por ter sido escrito para os leitores de língua de partida, que têm algum conhecimento sobre a matéria, foi alterada a ordem de informação.

*[Exemplo 27]*

**Original:** 「面」を作る人のことを「面打ち師」と言い、また「面を打つ」という言葉があります。

**Tradução Literal:** Uma pessoa que constrói uma máscara é chamada “**forjador de máscara**” e existe também a expressão “**forjar uma máscara**”.

**Tradução Final:** Existe uma expressão “**forjar uma máscara**” e a pessoa que constrói uma máscara do Nô, o teatro japonês tradicional, chama-se “**forjador de máscara**”.

**Problema:**

Esta é a primeira frase do texto original. A frase aparece natural pois é muito provável que a maioria dos leitores japoneses já a tenha ouvido. Todavia, a mesma frase não faria sentido para os leitores portugueses uma vez que não têm esse conhecimento base do teatro e da cultura que lhe assiste. Sendo uma

frase de introdução, ela deve ser mais explicativa, devendo também prestar atenção à ordem em que aparece a informação.

Além da questão estrutural, existe também uma outra questão relativamente à palavra “máscara”. A máscara é denominada *men* ou *omote* em japonês e quando se fala de máscaras no Japão, esta designação já se refere a uma máscara do *teatro Nô*. Ou seja, quando esta palavra aparece pela primeira vez no texto traduzido, é importante mencionar, em complemento, o facto de a máscara ser do teatro Nô.

#### **Solução:**

No texto original aparece primeiro a expressão “forjador de máscara” e depois “forjar uma máscara”. No entanto, considerando o facto acima mencionado, seria mais fácil compreender se aparecesse primeiro a expressão “forjar uma máscara”, pois esta é a expressão chave e básica do texto e “forjador de máscara” é uma expressão derivada desta. Por isso, recorreu-se ao processo de **transposição**, reconstruindo a estrutura da frase original.

Ao mesmo tempo, para compensar a informação de que a máscara de que se fala trata especificamente da do teatro Nô, foi empregue a técnica de **expansão**, adicionando a informação “uma máscara do Nô, o teatro japonês tradicional (...)”.

#### **2.3.4.2. Informações que podem ser simplificadas**

Algumas partes do texto incluem descrições detalhadas que podem ser úteis para os leitores japoneses para aprofundar mais o conhecimento sobre o



assunto. Algumas destas informações podem exigir uma formação cultural que os leitores de língua de chegada não têm e que até não são tão essenciais no contexto. Neste caso elas podem ser simplificadas.

[Exemplo 28]

**Original:** 厳島神社にある能面をみましても、「出目満忠打之者」とか「天下一若狭守」など、刀鍛冶と同じような作者名が多く見受けられます。

**Tradução:** Podemos ver, por exemplo, no verso das máscaras Nô oferecidas ao santuário xintoísta de Itsukushima em Hiroshima, **a referência a nomes dos seus autores, da mesma forma que os ferreiros faziam com as suas espadas.**

**Problema:**

O texto original inclui dois exemplos de assinaturas de autores das máscaras parecidas com as de ferreiros, 出目満忠打之者 e 天下一若狭守. São assinaturas que dizem algo como “feita por (nome do autor)” e até poeticamente como “pelo governador da região ..., o número um do país”. Traduzir estes nomes é uma opção mas pode complicar a frase uma vez que será necessário introduzir algumas explicações extra sobre o fundo histórico da cultura da altura. Mais uma vez, estes nomes são muito familiares para os leitores japoneses mas para os de língua portuguesa seriam denominações muito complicadas de compreender sem notas extensas.

**Solução:**

O objetivo desta frase é descrever apenas uma prova que demonstra a forte ligação entre as artes da máscara e as dos forjadores de espada nas

máscaras guardadas no santuário acima referido. Neste contexto, basta mencionar tal facto e não é preciso referir os nomes específicos, simplificando, desta forma, a estrutura da frase para passar uma mensagem mais clara. Para tal, foi decidida a utilização da técnica de **redução**, omitindo os nomes específicos que aparecem no texto original.

#### **2.3.4.3. Informações a acrescentar**

De acordo com Yamada, a língua japonesa depende muito da cena/situação (ICHINOSE & YAMADA, 2011, p. 14). Por exemplo, apesar de os verbos não terem conjugação de acordo com a pessoa, se estiver clara a quem se refere no contexto, quer numa conversa diária quer numa descrição do texto, o sujeito é habitualmente omitido. O mesmo acontece ao nível do objeto ou pronome. Por outro lado, Ichinose afirma que a língua portuguesa revela menos sensibilidade contextual (ICHINOSE & YAMADA, 2011, p. 16). Por isso, quando se encontra um texto que se mostra a dependência do certo contexto, é preciso analisar a ligação contextual e acrescentar alguma informação se for necessário.

#### *[Exemplo 29]*

**Original:** 邯鄲の都に住む弓の名人紀昌は、ある時妻と諍いをしました。

**Tradução:** **Há outra lenda que explica alguns dos princípios do Nô. Há muito tempo atrás, na China,** havia um homem que praticava o arco...

### Problema:

Trata-se de uma introdução a um episódio que demonstra o que é atingir o nível de perfeição do nirvana. O primeiro problema que se encontra é o facto de existir um outro episódio do autor que antecede este. No texto original não menciona nenhum sinal de que seria apresentado um outro exemplo a seguir. Apesar de ainda assim se poder ler naturalmente na língua japonesa, sem qualquer desconforto, em português o texto ficaria de leitura mais natural se fosse introduzida uma pequena frase a mencionar que o autor apresentará uma outra história a seguir.

Outra questão é o facto de este episódio ser uma lenda antiga que decorreu na China. Os leitores japoneses podem entender esse facto a partir do contexto. No entanto, o mesmo não aconteceria para os leitores da língua de chegada.

### Solução:

Relativamente ao primeiro problema foi decidido introduzir uma frase “Há outra lenda que explica alguns dos princípios do Nô.” Desta forma, os leitores perceberão melhor o contexto, facilitando mais a leitura. Além disso, para salientar a natureza da lenda, foi acrescentada a informação adicional “Há muito tempo atrás, na China”.

### *[Exemplo 30]*

Original: 能は、一期一会ですから、...

Tradução Literal: Como o Nô é a primeira e última vez na vida, ...

**Tradução Final:** Como foi explicado anteriormente, por o Nô ser uma representação única (i.e. não repetível) do mundo, ...

**Problema:**

A referida parte pertence ao capítulo “A Postura de Personagem”. A expressão “a primeira e última vez na vida” é aquela que analisámos no [exemplo 23] na secção anterior. Como foi apontado pela orientadora da tradutora, apesar de não causar nenhuma estranheza em japonês, esta frase literalmente traduzida não faria sentido em português. Por isso, foi necessária a remodelação desta frase.

**Solução:**

Tendo consciência de que a tradução literal não funciona e que a expressão idiomática “a primeira e última vez na vida” não é muito familiar para os leitores da língua de chegada, a tradutora decidiu introduzir uma oração introdutiva “Como foi explicado anteriormente” para que os leitores possam recordar a ideia desta expressão característica anteriormente comentada. Além disso, a tradutora tentou utilizar outras palavras para o termo “a primeira e última vez na vida”, que explique a essência do conceito, como por exemplo, “o mundo de uma só vez”, a fim de apresentar mais alternativas e a ideia mais concreta deste dito idiomático. Assim, a primeira sugestão foi a seguinte:

“Como foi explicado anteriormente, por o Nô ser o mundo de uma só vez (...)”

No entanto, foi apontada pela sua orientadora que a parte “por o Nô ser o mundo de uma só vez” não fazia sentido em português. Procurou-se, então,

outras alternativas. A primeira sugestão foi a de aplicar a mesma expressão apresentada anteriormente:

“Como foi explicado anteriormente, por o Nô ser o mundo de ‘a primeira e última vez na vida’ (...)”

Neste contexto, mesmo que haja a frase *Como foi explicado anteriormente*, esta opção não parece que seja totalmente adequada pois os leitores da língua de chegada podem não lembrar logo a expressão e o seu significado. Considerámos importante aproveitar esta parte para explicar um pouco mais o conceito de “一期一会” por outras palavras, em vez de repetir o mesmo modo de expressão, fornecendo mais informação para os leitores. A ideia de “一期一会” é, como foi explicado no exemplo anterior, a de dever-se apreciar cada encontro pois cada evento é único na vida. Ou seja, no contexto da frase, o que o autor quer dizer é que cada representação do Nô é única. Assim, surgiu-se esta opção:

“Como foi explicado anteriormente, por o Nô ser uma representação única do mundo’ (...)”

Contudo, como a palavra *único* inclui significado de *ser excecional* ou *exclusivo*, a expressão uma representação única do mundo pode não transmitir a mensagem original: a apresentação do Nô é singular e a mesma não voltará a acontecer. Neste contexto considerámos necessário a **expansão**, inserindo uma breve descrição. Assim, obtivemos a tradução seguinte:

“Como foi explicado anteriormente, por o Nô ser uma representação única (i.e. não repetível) do mundo (...)”

#### 2.3.4.4. Textos demasiado compridos ou curtos

Uma descrição de Seidensticker explica bem a natureza de uma frase japonesa: *“Adjetival clauses, however long, must precede their nouns. Sentences therefore have a way of going on forever before they come to noun, and forever and a day before they come to a main verb (SEIDENSTICKER, 1989, p. 144).”*

Portanto, respeitar demasiado a estrutura frásica da língua japonesa pode causar desconforto e confusão à leitura na tradução. É necessário reformular o texto longo para o adaptar à sintaxe e hábito dos leitores alvos.

##### [Exemplo 31]

**Original:** 「行雲」というのは、彌山の仙女が楚の懷王の夢に現れ、去に臨んで「旦に朝雲となり、暮れに行雨となって陽臺の下に留まろう」と言ったことから取った名で、「廻雪」とは、河洛の女神が魏の武帝の子、曾樋を道に擁して、その艶姿を現した時、それを「形髣髴として輕雲の月を蔽うが如し、飄々として流風の雪を廻らすが如し」と形容された言葉から取ったものです。

**Tradução:** **As duas expressões** vêm de histórias chinesas. **A primeira** é baseada num sonho de um rei da China a quem apareceu a fada das montanhas, e ao despedir-se, disse "permanecerei na luz do Sol, transformando-me em nuvem de manhã e em aguaceiro ao final da tarde". **A outra** vem de um episódio do filho do imperador a quem se revelou uma deusa no caminho, que descreveu a sua figura encantadora como "o seu corpo é tão

leve como se fosse uma suave nuvem que cobrisse a lua ligeiramente e tão aéreo como a neve a rodopiar ao vento".

#### **Problema:**

Esta frase original em japonês é muito comprida e contém algumas informações importantes como o facto de as duas expressões virem de dois episódios chineses, um relativo à expressão “a beleza da passagem de nuvens” e o outro sobre a expressão “a beleza de neve em rodopio”. Em língua japonesa, este tipo de construção frásica é muito comum e é considerado como uma frase natural que não interrompe o fluxo de leitura. No entanto, se esta frase for traduzida somente numa em português, respeitando a estrutura frásica original, seria longa demais e poderia causar confusão aos leitores por conter demasiada informação condensada.

#### **Solução:**

Para simplificar a leitura, foi necessário recorrer a reconstrução frásica, ou seja, à técnica de **transposição**. De acordo com as informações, a frase original foi fragmentada, cada oração transmitindo uma informação específica. Desta forma, a leitura tornou-se mais fácil e as mensagens que cada frase transmite ganharam mais clareza.

#### **2.3.4.5. Alteração de nível gramatical**

Além da diferença tipológica linguística (português: tipo SVO e japonês: tipo SOV), a língua japonesa possui características próprias como ausência de artigos, sexo e plural no substantivo (ICHINOSE & YAMADA, 2011, p. 28).

Nalguns casos foram necessárias alterações no nível da construção frásica para transmitir o máximo possível a ideia envolvida no texto original.

*[Exemplo 32]*

**Original:** 足利時代の文化を象徴する建物に金閣寺があります。

**Tradução Literal:** Há Kinkakuji como \_ edifício que simboliza \_ cultura de período Ashikaga.

**Tradução Final:** Kinkakuji (Templo Dourado) é um edifício que simboliza a cultura do período Ashikaga.

**Problema:**

Este é um dos exemplos de problemas que a tradutora encarou com frequência durante o processo de tradução. Por a língua de partida e a língua de chegada terem estruturas gramáticas distintas, em muitos casos, não é boa solução traduzir uma frase seguindo a mesma estrutura linguística da língua original, pois essa tradução não poderá “soar naturalmente” na língua de chegada. Neste caso, a tradução literal não parece, no contexto, natural em português.

Além disso, se analisarmos mais profundamente, surge a questão de artigo. Como foi acima mencionado, em japonês não se utiliza artigos. Quando o texto é transferido para português, deve-se observar bem o original para encontrar os artigos adequados no texto em português.

**Solução:**

Para a frase se tornar mais adequada no contexto inserido, foi aplicada a técnica de **transposição**, alterando o verbo “haver” pelo verbo “ser” para a



frase se tornar mais clara. Além disso, caso haja leitores que não conheçam o que é Kinkakuji, o termo Kinkakuji foi **compensado** inserindo a respetiva tradução conhecida como “Templo Dourado” em português.

Quanto aos artigos, foram escolhidos artigos aptos de acordo com o contexto e gramático.

*[Exemplo 33]*

**Original:** 邯鄲の都に住む弓の名人紀昌は、ある時妻と諍いをしました。紀昌は、妻を威そうとその目を射、捷毛三本を射切りましたが、射られた妻は一向に気付かず、瞬きもしないで亭主を罵りつづけたといひます。彼の射はそれほどの技術に達していました。

**Tradução:** Há outra lenda que explica alguns dos princípios do Nô. Há muito tempo atrás, na China, havia um homem que praticava o arco. **A sua técnica chegara já ao nível superior até que**, quando discutiu com a sua mulher, tentou ameaçá-la com ele. A flecha cortou três sobrancelhas da mulher mas como **a sua técnica era tão apurada**, ela continuou a agredir o seu marido sem o reparar.

**Problema:**

Outra grande dificuldade que se encontrou foi a diferença de estrutura frásica. Mais uma vez, cada frase japonesa contém várias informações numa só frase e, se forem traduzidas literalmente, isso iria provocar confusão devido ao excesso de informação numa só frase. Além disso, no original, a expressão “a sua técnica era tão apurada” aparece em último lugar, o que não faria sentido acontecer na tradução.

**Solução:**

Quanto ao problema da estrutura frásica, mais uma vez, foi necessário reestruturar as frases, fragmentando-as em frases curtas e simples para que transmitissem informações mais claras. Neste processo, a última frase no original foi integrada na anterior, conseguindo assim um texto mais natural em português. Apesar de a frase ser independente no original, foi preciso transformá-la numa cláusula de modificação. Este é um exemplo de tradução entre duas línguas totalmente distintas, quer do ponto de vista gramatical quer do ponto de vista cultural, onde é necessário conjugar várias técnicas na tradução de cada frase, neste caso, usando **transposição**, **modulação** e **compensação**. Muitos outros casos parecidos foram encontrados ao longo do processo.

### 3. O Teatro Nô – Uma abordagem geral

Quando se fala do teatro Nô, é preciso falar também de um outro tipo de teatro, o Kyôgen. Estas duas artes performativas, Nô e Kyôgen, fundem-se numa única categoria teatral, designada *Nôgaku*. Ambas têm normalmente lugar no mesmo palco e desenvolveram-se simultaneamente ao longo dos séculos. Nôgaku é uma arte teatral tradicional japonesa que possui uma história contínua com mais de seis séculos. Foi aperfeiçoada durante os séculos XIV e XV, e desde então nunca se perdeu, passando de pais para filhos e de mestre para aprendiz, ao longo de mais de 600 anos (The Nohgaku Performer's Association [公益社団法人 能楽協会], p. 2), mantendo as suas características teatrais únicas no mundo. A sua representação, o seu conceito teatral, a sua estrutura e as técnicas artísticas empregues na realização das máscaras demonstram a filosofia desta arte teatral. Esta forma artística é reconhecida como Património Cultural Intangível pelo governo japonês desde 1957 e foi classificada em 2001 como Património Oral e Intangível da Humanidade pelo UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization / Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura*).

Sendo um teatro com uma tradição com mais de seis séculos, o conhecimento do Nôgaku tem uma grande importância para a compreensão da cultura japonesa, uma vez que a sua essência se concentra nesta arte que se encontra inalterada ao longo dos tempos.

Embora o Nô e o Kyôgen se tenham desenvolvido juntamente, a sua natureza é distinta. Salvo algumas exceções, o ator principal do Nô utiliza a

máscara e o teatro consiste em poema, dança, música e coro. Os seus temas são baseados em eventos históricos ou sobrenaturais e são muitas vezes espirituais ou trágicos, sendo ligados ao conceito da morte. No Kyôgen, por outro lado, existem dois tipos:

- o Ai-Kyôgen, frequentemente apresentado entre as encenações das peças do Nô para ligar o primeiro e o segundo ato (KOMPARU, 1983, p. xv), que desempenha um papel de interlúdio;
- O Kyôgen, que é independente, tratando-se de um teatro dialogado e por vezes cómico, que trata de temas mais leves, baseado no quotidiano do cidadão comum.

Apenas num quarto das peças de Kyôgen se utiliza uma máscara cuja feição é mais cómica e expressiva (MIURA & KANDA, 2004, p. 224). Embora o Kyôgen possa apresentar uma história mais longa do que o Nô, no âmbito desta tese são principalmente destacadas as características do teatro Nô porque o objeto do presente projeto de tradução – a tese sobre a construção de máscaras – trata maioritariamente das máscaras utilizadas no Nô. Como Sadler escreveu, comparado com o Nô, “o Kyôgen / interlúdio cómico precisa de pouca explicação” (SADLER, 2010, p. xxii), e de facto, pela sua filosofia e pelo estado de perfeição teatral, o Nô é visto como núcleo do Nôgaku e das artes teatrais tradicionais japonesas.

### **3.1. As Características do Nô**

De acordo com Keene, o Nô poderá ser definido como “um poema dramático baseado em eventos remotos ou sobrenaturais, realizado por um dançarino, muitas vezes mascarado, que contracenava com poucas personagens, um coro a cantar e com declamação de poesia [tradução da autora] (KEENE, 1990, p. 19)”.

Nesta secção serão abordados os elementos do Nô, tais como as suas características teatrais, os atores envolvidos, a estrutura geral e as categorias das peças, os temas, a estrutura do palco e os acessórios utilizados.

#### **3.1.1. Comparação com os Teatros Ocidentais**

Muitas vezes, o Nô é comparado com a ópera ou com a tragédia grega. Existem alguns pontos em comum com o Nô, especialmente em relação ao segundo. Sadler (Japanese Plays: Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works, 2010, p. xv) especifica-os da seguinte forma:

- a existência do coro
- poucos atores no palco (normalmente dois ou três)
- o protagonista não identificado
- representação por atores masculinos
- a história do passado ou tragédia como o seu tema
- sem cenário no palco
- a utilização de máscaras
- gestos enfatizados

No entanto, apesar destas semelhanças, como o próprio Sadler admite, não há nenhuma relação entre um e outro gênero e são marcados por características distintas. Por exemplo, na tragédia grega, os personagens são figuras míticas e falam no tempo presente, partilhando o mesmo espaço e tempo com o público. O personagem principal do Nô, por sua vez, não pertence ao mundo real. A figura é muitas vezes histórica ou lendária e aparece como um fantasma ou uma alma penada dentro do sonho que é partilhado pelo personagem secundário, em muitos casos, um monge viajante e o público (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, pp. 23-24). A função das máscaras também é diferente. Takahashi descreve a diferença da seguinte forma:

“Na tragédia grega, as máscaras funcionam para que o público possa reconhecer o papel que o ator está a desempenhar: por outras palavras, as máscaras são uma ajuda para o público. Mas o objetivo principal de uma máscara de Nô é permitir que o ator se identifique com o personagem que está a desempenhar e não para ajudar o público a identificá-la.” [tradução da autora] (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 23)

Keene também defende que estes dois teatros são distintos. Apesar de haver semelhanças de aspeto, os seus conceitos são totalmente diferentes. Diz que a mensagem final de muitos dramas gregos avisa que um homem nunca será feliz até à sua morte, mesmo que ele pareça estar a disfrutar de uma

grande fortuna. Por sua vez, antes do início da peça, o protagonista das peças do Nô já está normalmente morto e no final apresenta uma promessa de libertação das torturas que este está a sofrer desde que morreu (KEENE, 1990, p. 9). Além disso, as personagens gregas são reconhecíveis como humanos, enquanto que as do Nô não são mais do que sombras belas e encarnações momentâneas de grandes emoções.

Relativamente à semelhança entre o Nô e a ópera no contexto da sua música, Keene afirma o seguinte: a música é parte importante nos dois contextos. No entanto, a música da ópera pode ser tocada ou cantada sem a sua letra, enquanto que no Nô isto não acontece. A música e a letra no teatro Nô são inseparáveis, transmitidas oralmente em paralelo de geração em geração de acordo com a sua tradição nas escolas principais do Nô. A letra é o núcleo da parte musical pois a melodia e a dança surgem através dela (KEENE, 1990, p. 19).

Por isso, apesar de existir uma arte no Ocidente com alguns aspetos semelhantes, o Nô é uma arte totalmente distinta e apresenta perspetivas teatrais únicas no mundo.

### **3.1.2. Os Atores e Outros Elementos no Palco**

Antes de falar sobre o conteúdo do teatro, é preciso conhecer os atores e os outros membros que formam a sua equipa no palco, pois existe uma clara divisão profissional no teatro Nôgaku. A sua função no palco depende dessa divisão. Por exemplo, o protagonista é sempre representado por um ator

especializado exclusivamente nas personagens principais. Por isso, é importante conhecer esta divisão em primeiro lugar pois está fortemente ligada com a estrutura das peças. Nesta parte serão apresentados os atores e outras pessoas envolvidas no palco do teatro Nô.

Numa peça do Nô são representadas os seguintes personagens: Shite, Waki, Tsure, Ai-kyôgen e Kokata.

**Shite** é o personagem principal. Na maioria das peças, interpreta um personagem sobrenatural, como um deus, fantasma ou demônio, mas também existem peças em que desempenha o papel de um ser humano vivo. Uma peça de Nô é frequentemente dividida em duas partes, pelo que o Shite do primeiro ato é chamado Maejite (o Shite anterior) e o do segundo ato tem o nome de Atojite (o Shite posterior).

**Waki** é o parceiro do personagem principal. O seu papel é tão importante quanto o do Shite pois interpreta um personagem a quem o Shite confessa memórias ou lamentações. Por isso, em muitos casos, o Waki é interpretado como um monge viajante. Geralmente, o personagem do Shite é interpretado como um ser do outro mundo, como alma penada, encarnações e espíritos, enquanto o Waki é interpretado como uma pessoa masculina da vida real (The Nohgaku Performer's Association [公益社団法人 能楽協会], p. 3). O personagem que contracenava com o papel do Shite tem de ser um ser humano vivo, uma vez que é para o humano vivo que o morto (o Shite) procura a salvação da sua alma (UMEWAKA, 2003, p. 10).

Existem algumas peças em que a diferença entre o Shite e o Waki não é clara. Contudo, a maioria das peças revela a importância predominante do



papel de Shite. A diferença entre o Shite e o Waki é relevante especialmente em três pontos: o vestuário, a máscara e a dança. Devido à definição dos seus papéis, o Shite utiliza vestuários de brocado, enquanto o Waki veste normalmente paramentos pretos de sacerdote. A utilização da máscara é exclusiva para os atores do Shite, uma vez que o Waki nunca a utiliza. A dança é exclusiva do Shite, sendo realizada apenas por este no clímax da peça, razão pela qual ele tem a sua autoridade mesmo que tenha menos diálogo no ato do que o Waki (KEENE, 1990, p. 20).

**Tsure** é o auxiliar dos personagens. Existem dois tipos de Tsure: o Shite-tsure e o Waki-tsure (The Nohgaku Performer's Association [公益社団法人能楽協会]). Como acontece com o Shite, podem ser apresentados em dois atos, em papéis diferentes. Neste caso, o primeiro chama-se Mae-tsure e o segundo Nochi-tsure.

**Ai-kyôgen**, por vezes chamado apenas **Ai** (interlúdio), aparece entre duas cenas e a sua função é fazer a ligação entre o primeiro e o segundo ato. Normalmente explica o fundo da história ou o desenvolvimento da peça para ajudar que a história seja mais interessante e emocionante. Hoje em dia, o seu objetivo principal serve o propósito de ocupar o palco enquanto o Shite troca o traje e às vezes a máscara. No entanto, nos tempos antigos, talvez este interlúdio tenha sido muito apreciado pelo público não aristocrático, pois relatava e explicava a história numa linguagem coloquial.

**Kokata** é um ator criança. Além dos papéis de criança, frequentemente interpreta também os personagens adultos como o imperador, a mulher ou o militar. Isto é um artifício utilizado para evitar qualquer sugestão de desrespeito

ou elementos românticos inadequados que pudesse surgir se a cena fosse realizada por atores adultos como um homem e uma mulher como as partes do Shite e o Tsure. Por exemplo, na peça “Funa Benkei”, Benkei é o guarda pessoal do militar Yoshitsune, e Yoshitsune é interpretado por um menor. Isto é para glorificar a sua figura e, ao mesmo tempo, para evitar a expressão emocional direta entre este e a sua amante no primeiro ato (MIURA & KANDA, 2004, p. 208). Por outro lado, na peça “Kuzu”, um ator menor interpreta o papel do futuro Imperador. Por ser representado por um menor, este papel aumenta o seu nível de sacralidade. Kokata pode interpretar tanto um papel de homem como o de mulher mas nunca utiliza a máscara (KEENE, 1990, p. 21).

Além destes papéis, também existem outros artistas como Kôken, Jiutai e Hayashi. Como estes não fazem parte de nenhum personagem, apresentam-se com vestuário mais simples e não com trajes teatrais.

**Kôken** é um ator experiente que tem a função de estar no palco a assegurar o sucesso da apresentação da peça. É um papel muito importante, pois, além de tomar conta do vestuário e preparar acessórios, é também a sua função assumir e encenar o papel do Shite quando acontece algum incidente.

**Jiutai** é um coro constituído por seis a dez pessoas. Vestido com kimonos formais, ocupa durante toda a peça um lugar a que se chama Kokenza, do lado direito do palco; distribui-se em duas filas com quatro ou cinco pessoas em cada fila. Não assume nenhuma ação no ato, uma vez que a sua função é recitar para os atores na parte da dança. Ao contrário do teatro grego, não faz nenhum comentário sobre o que está a acontecer, nem tem identificação. O

coro não é ninguém e apenas existe como outra voz dos atores (KEENE, 1990, p. 21).

**Hayashi** é um conjunto de músicos constituído por flauta e três tambores de tamanhos diferentes.

Na área do Nôgaku, existe uma divisão das funções por especialidades. Por exemplo, no Nô, os profissionais especializados no papel do Shite são denominados **Shite-kata**. As personagens como o Shite, o Shite-tsue, Kôken e Jiutai são representados pelo Shite-kata. **Waki-kata**, especializado no papel do Waki, é também responsável pela função do Waki-tsue. Da mesma forma, além das suas funções nas peças do Kyôgen, **Kyôgen-kata** é responsável pelo papel do Ai-kyôgen e os membros de **Hayashi-kata** são especializados nos respetivos instrumentos: flauta, tambor de ombro, tambor de anca e tambor de baquetas. Cada profissão pertence a uma escola (casa) e nunca se mistura com outras artes, pois cada arte representa uma casa. Por exemplo, Waki-kata nunca deve atuar no papel do Shite e vice-versa (UMEWAKA, 2003, pp. 10-11).

### ***3.1.3. A Natureza das Peças do Nô e a sua Estrutura Geral***

As peças do Nô têm normalmente um ou dois atos. Esta distinção não é apenas por duração ou cenário mas também depende da natureza da peça – se esta trata do mundo real ou do mundo dos mortos (KEENE, 1990, p. 20).

Estas duas naturezas das peças são denominadas como **Genzai Nô** e **Mugen Nô**, respetivamente, e as suas estruturas são ligeiramente diferentes.

A estrutura do **Genzai Nô** ou “Nô do presente” é semelhante àquela do teatro ocidental, em que os atores falam no tempo presente, sendo apresentada como se o evento estivesse a decorrer neste momento. Ou seja, estas peças são sobre pessoas que pertencem a este mundo. Algumas possuem apenas um ato mas existem também as de dois atos em que o ator principal pode aparecer em figuras diferentes. O melhor exemplo da peça do Genzai Nô é “Ataka”, uma história sobre um samurai Yoshitsune e o seu guarda pessoal, Benkei. A história evolui de acordo com o tempo, iniciando-se com a fuga de Yoshitsune para o Norte do Japão devido ao ataque do seu próprio irmão. Ao passar pelo posto fiscal, um guarda suspeita dele e Yoshitsune quase é apanhado. No entanto, com a inteligência do Benkei, Yoshitsune consegue superar o obstáculo.

Por sua vez, a maioria do Nô é **Mugen Nô** (“Nô do sonho/fantasia”), tendo como personagem principal um morto. Em muitos casos, o protagonista (o Shite) é um ser sobrenatural tal como um fantasma, demónio ou espírito, e aparece num sonho de uma pessoa viva (o Waki), contando uma história do ponto de vista do mundo dos mortos. As peças desta natureza consistem normalmente em dois atos e a aparência do Shite no segundo ato pode ser completamente diferente da do primeiro ato por se revelar o seu carácter verdadeiro. Maioritariamente, este tipo do Nô começa com uma cena em que um monge viajante (o Waki) chega a um sítio que tem alguma história relacionada com alguém. O Shite aparece no palco como um homem ou mulher local sem nome, contando ao Waki sobre o que se passou com essa pessoa nesse sítio. Depois de contar a história pormenorizada, o Shite confessa que ele próprio é a pessoa da história e desaparece do palco. Para pacificar a alma que

acabou de encontrar, o monge começa a rezar e depois começa a adormecer. No sonho do monge, aparece novamente o Shite, desta vez revelando o seu verdadeiro carácter, e conta sobre a vida passada no mundo dos vivos, confessando os sofrimentos e os traumas que impedem a pacificação da sua alma. Agradecendo a oração com a dança, o Shite fica pacificado e desaparece novamente do palco. A sua estrutura, apresentada como um morto dentro do sonho do monge é raramente vista nas outras formas teatrais, fazendo com que o Nô seja um teatro único.

#### **3.1.4. Os Temas do Nô**

De acordo com Takahashi, o Nô é um drama sobre a salvação da alma (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 15). Este verifica que o Nô surgiu para pacificar as vítimas que o passado deixou para trás. O núcleo do Sarugaku, que deu origem direta ao Kyôgen, era de mímica humorística e por vezes escarnecia dos falhados, marginais ou seres grotescos. Takahashi escreve o seguinte: “...logo o divertimento rude resultou numa resposta mais complexa. Estas criaturas eram afinal os falhados, vítimas que a sociedade respeitável tinha rejeitado, a fim de preservar a sua decência. Mas talvez a sociedade não se conseguisse manter saudável a menos que algo fosse feito para salvar essas almas infelizes...” (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 276) Foi com base neste pensamento que nasceram os dramas em que estas almas penadas são apresentadas como demónios.

Outro tema importante do Nô é a história dos guerreiros. Quando o Nô estava no seu caminho da perfeição pelas mãos de Kannami e Zeami, o governo da época procurava estabelecer uma política de vitória depois de uma guerra violenta. O novo regime considerou que, para criar a paz, era preciso acalmar as almas dos vários clãs que tinham derrotado e destruído. Mas em vez de descrever as vítimas recentes que ainda estavam frescas na memória, foi procurado o material em *Heikyoku* (cânticos de “Heike Monogatari”, um romance histórico sobre a família Taira que conquistou o poder político, criado cerca de um século antes), que tinha sido transmitido por tocadores de alaúde ambulantes (*biwahôshi*) (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 227). Em 1167, a família Taira usurpou o poder da política imperial e aristocrática, estabelecendo uma dinastia com o poder dos samurai. No entanto, por manter ainda a forma aristocrática do seu governo, foi derrotada pela família Minamoto, o clã que quis governar exclusivamente pelo sistema de supremacia samurai. *Heikyoku* foi composto para pacificar os espíritos da família Taira e daqueles que, mesmo pertencendo ao clã Minamoto, foram mortos por alguma razão. É essa a origem das peças que contam histórias de samurais derrotados e corajosos.

Takahashi analisa que, por viverem numa sociedade masculina, as mulheres também eram vítimas na dinastia aristocrática. O sistema do casamento da época é chamado “tsumadoikon”, uma tradição em que os casais não viviam juntos numa casa e os maridos visitavam apenas de vez em quando as suas esposas. Por outras palavras, ser mulher significava estar sempre à espera de ver o marido, e em casos piores, estar até isolada, sendo

completamente esquecida. As histórias do sofrimento destas mulheres são encontradas nas literaturas clássicas japonesas por volta dos séculos X e XI como “Os Contos de Ise” (伊勢物語, História de Ise, um romance sobre um homem com várias mulheres) ou “O Conto de Genji” (源氏物語, História de Genji, um romance sobre um homem e a vida da Corte), aos quais várias peças do Nô foram buscar os seus materiais. Nestas peças constituem outro género de temas, os sofrimentos das senhoras são consolados e a paz de espírito é alcançada.

Além destes temas, os temas religiosos (Budismo e Xintoísmo) também são importantes, nomeadamente os temas relacionados com Xintoísmo (a religião de animismo, indígena e a mais antiga do Japão) são considerados como as peças mais antigas da história do Nôgaku.

Sadler estudou *Yôkyokushû*, o Corpus do Nô editado por Zeami, organizando as 197 peças do Nô apresentadas no Corpus, afirmando que 150 delas têm como tema eventos históricos japoneses (SADLER, 2010, p. xvii).

- 53 peças: contos sobre lendas e histórias antigas do Japão
- 40 peças (aproximadamente): *Heike Monogatari* (história de Heike)
- 6 peças: Os Contos de Genji
- 47 peças: Xintoísmo
- 20 peças: Budismo
- 21 peças: história da China
- 8 peças: histórias metafóricas de plantas e animais





tinha sido estabelecida na Era Edo (século XVII), mas inicialmente, na Era Muromachi (séculos XIV-XVI), podemos apenas confirmar que a sua arquitetura terá sido simplesmente um palco de forma quadrada (UMEWAKA, 2003, p. 4). Toda a estrutura é feita de cipreste japonês Hinoki. Tradicionalmente, o palco situa-se ao ar livre e existe um espaço (normalmente um jardim) que separa o palco e o público. Existem vários palcos de Nô em todo o Japão mas o do santuário de Itsukushima em Hiroshima, conhecido também como Património Mundial de UNESCO, é especialmente famoso por neste espaço existir mar em vez de jardim. Hoje em dia, o palco é construído dentro de um edifício de ferro e betão, designado *Nôgaku Dô* (Teatro de Nô), juntamente com o seu telhado e os assentos públicos.

O palco do teatro Nô é muito distinto daquele do teatro Ocidental. O espaço do palco é de 5,4 metros quadrados, vazio e não possui qualquer tipo de cortina nem de decoração teatral. No fundo de palco existe *Kagamiita* (espelho de tábua), em que está pintado um antigo pinheiro grande. Este fundo do pinheiro é mantido sempre, mesmo que a cena ocorra quer numa praia, numa montanha, numa cidade, num templo, no Inferno ou em cima de um rio (UMEWAKA, 2003, pp. 9-10).

Da parte esquerda do fundo do palco estende-se uma ponte chamada *Hashigakari*, que liga o palco ao vestiário. A sua função é literalmente fazer uma ponte entre os dois lugares e o seu comprimento não é fixo pois a distância entre o palco e o vestuário varia de sítio para sítio. Por exemplo, a do Teatro Nacional de Nô tem 13,5 metros de comprimento. Algumas cenas de certas peças podem inteiramente ter lugar na *Hashigakari*.

Ao longo da parte da frente da ponte, estão plantados três pinheiros. O mais perto do palco é chamado *Ichi no matsu* (o primeiro pinheiro), sendo o mais alto, o segundo é de altura média e o terceiro, mais perto da cortina, é mais baixo, sugerindo, deste modo, a sensação da perspectiva. Para melhorar o efeito acústico, estão colocados treze potes grandes debaixo do palco e dois debaixo da ponte, respetivamente (UMEWAKA, 2003, p. 7).

Além destes elementos acima mencionados, existem ainda os componentes estruturais importantes: quatro pilares em cada canto do palco principal. Umewaka explica a natureza destes da seguinte forma:

### **1. A necessidade estrutural arquitetónica**

Pela sua construção ter sido historicamente ao ar livre, havia necessidade de ter um telhado. Os pilares são remanescentes destes dias antigos.

### **2. Conveniência para os atores**

As máscaras limitam extremamente a visão dos atores Shite e Tsure quando as colocam. O único ponto de referência serão os pilares, confirmando, ao longo da atuação, a sua posição de acordo com os mesmos. Por isso, se não existirem os pilares, o ator pode cair do palco.

### **3. Benefício para o público**

Pelo movimento do Nô ser tão subtil, os pilares imóveis podem ajudar o público a apreciar a qualidade do movimento do Shite, servindo

como uma referência de avaliação o nível da estabilidade da dança do mesmo.

(UMEWAKA, 2003, pp. 8-9)

### **3.1.6. Acessórios do Palco**

Como foi explicado anteriormente, o palco do Nô não possui qualquer tipo de cenário ou instalação. No entanto, pode ser utilizada uma espécie de acessórios denominados *Tsukurimono*. Alguns exemplos de *Tsukurimono*



são: uma habitação, um barco, um poço, um sino, uma barraca, uma carruagem ou uma teia de aranha. Pouco mais do que um esboço do objeto representado (KEENE, 1990, p. 75), a maioria deles é colocada meramente em cima do palco e a sua estrutura é muito simples. Umewaka afirma que nunca viu nenhum livro sobre *Tsukurimono* e isto é provavelmente por este não possuir nenhum valor como bem cultural (UMEWAKA, 2003, p. 23). É o único objeto “barato” colocado intencionalmente no meio de patrimónios culturais, mas simultaneamente desempenha um papel importante na realização do Nô, pois, salvo algumas exceções, a atuação do teatro não será possível sem os acessórios. Keene aponta três razões para a simplicidade dos acessórios do teatro Nô da seguinte forma: em primeiro lugar, são mais fáceis de levar para o palco e retirar quando já não são necessários; em segundo, não devem interferir com o espaço e a

linha teatral do palco; e por último não devem intervir na atenção do público (KEENE, 1990, p. 75).

Como foi acima mencionado, a estrutura de um acessório é muito simples. Por exemplo, uma armação com quatro paus de bambu e um telhado básico por cima representa uma casa; Para um poço, existe o mesmo tipo de estrutura de bambu com uma moldura de madeira. As plantas e flores são artificiais. Todos os Teatros do Nô possuem paus de bambu, uma espécie de ligaduras e plantas artificiais. No dia da atuação, três ou quatro discípulos montam a estrutura, amarrando os bambus com ligaduras. Normalmente não demora mais do que uma hora e, depois da representação, será novamente desmontada e devolvida ao sítio (UMEWAKA, 2003, p. 24). Por serem simples, a maioria dos acessórios são bastante leves. É tão leve que até uma criança de quatro anos pode passear puxando “uma casa” (UMEWAKA, 2003, p. 28). Por isso, o ator do Shite deve ter atenção especial para não o puxar com o seu pé porque, senão, pode arrastar a casa num instante.

A única exceção relativamente ao tamanho e peso dos acessórios é o sino grande utilizado na peça “Dôjôji”. A sua estrutura é mais elaborada e contém chumbo na parte de baixo para ganhar peso, totalizando 80 kg. É utilizado na cena de clímax da peça em que a protagonista, uma figura feminina fantasma disfarçada de dançarina, salta para debaixo do sino de ferro do templo que está pendurado em cima do palco. Ao entrar por baixo, o sino cai em cima dela e a jovem torna-se numa serpente-monstro. O sino é pesado para ser mais aproximado do real e também para estabelecer alguma velocidade quando cai. Por outro lado, mais peso significa mais perigo. Esta cena é conhecida como

uma das mais difíceis e perigosas de todas as peças, pois o ator pode ser magoado ou, na pior hipótese, pode morrer, partindo o pescoço. A pessoa que larga o fio do sino tem o papel de maior responsabilidade a seguir ao Shite e, apenas um ator experiente pode assumir esta função [CaliberCast.Ltd, 2011].

Por ser demasiado complexa para ser montada num dia, a estrutura de bambu do sino já está preparada e normalmente guardada em cada Teatro. Os discípulos completam-na, no dia da atuação, aplicando um pano de seda no exterior com linha e agulha. Somente este trabalho pode demorar um dia. A parte interior do sino é altamente confidencial. A peça “Dôjôji” em si é uma peça secreta da casa e apresenta um momento característico em que, depois de o ator principal entrar no sino, tem que trocar secretamente o seu vestido e a máscara sozinho, além de tocar um instrumento lá dentro. Esta cena exige muita concentração e técnica do ator pois é a única peça em que o ator veste o vestido sem ajuda de Koken. Por isso, o interior do sino é completado só pelo ator do Shite e ninguém pode entrar, exceto aqueles que são autorizados (UMEWAKA, 2003, p. 28).

### **3.2. História do Desenvolvimento do Teatro Nôgaku**

Não é possível definir as origens do Nôgaku. Contudo, vários estudos afirmam que as duas formas teatrais, Nô e Kyôgen, foram desenvolvidas a partir de *Sangaku*, um conjunto de várias artes e técnicas inclusive acrobacias, introduzido no Japão pela China na Idade Monárquica (The Nohgaku

Performer's Association [公益社団法人 能楽協会], p. 1). Neste capítulo serão apresentados o percurso e as fases importantes do estabelecimento destas artes teatrais que possuem mais de setecentos anos de história.

### **3.2.1. O Início da Arte Performativa no Japão – *Sangaku* e *Okina***

A partir de meados do século V, várias músicas e danças dos países asiáticos foram introduzidas no Japão através do continente asiático (The Imperial Household Agency [宮内庁]). Algumas dessas artes performativas desenvolveram-se, formando uma disciplina da música e dança da Corte Imperial Japonesa, denominada *Gagaku*. Desde então, *Gagaku* faz parte do sistema nacional sob proteção Imperial. Os artistas destas artes “oficiais” têm sido reconhecidos como funcionários públicos e esta tradição continua até aos tempos atuais, como comprova a existência do Departamento dos Músicos Imperiais na Corte Imperial. Por outro lado, outras artes “vulgares” foram sendo praticadas entre o povo, recebendo um nome geral de *Sangaku* (散楽: Conjunto de várias artes/músicas) (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 39).

De acordo com Kobayashi e Masuda, as artes de *Sangaku* dividem-se nos três tipos seguintes: comédia mímica, acrobacia e magia/bruxaria. Tal como *Gagaku*, no início foi criada uma escola nacional para promover estas artes ao nível nacional. No entanto, com a sua rápida penetração, a escola viria a ser inutilizada e *Sangaku* começaria a ser representado em festivais religiosos e entre o povo, incluindo a classe aristocrática (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 40).

Com o tempo, o nome *Sangaku* (散楽) torna-se *Sarugaku* (猿楽), devido à compatibilidade de sons *ru* e *n* no antigo sistema fonético da língua japonesa, resultando daí também uma mudança dos símbolos chineses utilizados para os escrever (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 276). Ao mesmo tempo, surgiram artistas que demonstravam profissionalmente estas artes, sendo denominados “*Sarugakushi*”. Eles podiam ser de um de dois tipos seguintes: aqueles que servem como escravos num templo grande, realizando as suas artes quando houvesse festivais, ou os artistas itinerantes. Por não trabalharem na agricultura e não pagarem impostos, eram depreciados (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 40).

Um documento histórico “*Shin Sarugaku Ki*” (『新猿楽記』) do século XI-XII, cujo autor não é reconhecido, coloca “mágico” como a primeira palavra nas listas de artes de Sarugaku (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 39). A magia precedente da época de Sangaku, que tem provavelmente origem no Budismo Tântrico, trazido para o Japão no século VI, foi sendo apresentada nos templos como um ritual purificador popular (UMEWAKA, 2003, p. 74). Um dos géneros do Nô que ainda mostra a forte influência deste facto é **Okina**. É considerado como um dos mais antigos e é frequentemente referido como “o Nô que não é o Nô” por ser muito distinto das peças do Nô. Apenas existem três peças e uma das características é o facto de atores colocarem as máscaras (exclusivas de Okina) no palco. Em nenhuma peça do Nô são colocadas máscaras diante do público (UMEWAKA, 2003, p. 38). As peças não possuem qualquer enredo nem história e as palavras apresentadas no palco assemelham-se a uma oração. De facto, Umewaka afirma que as palavras de

Okina coincidem com as de uma das sutras do Budismo (UMEWAKA, 2003, p. 76) e o seu conteúdo é o de desejar a prosperidade da descendência, a paz, a tranquilidade da terra e a riqueza da colheita. Além disso, durante esta atuação, é realizada a consagração do palco e atores. Como podemos ver em todas estas características, Okina ainda mantém o seu carácter ritual e purificador e é considerado como um género especial.

### **3.2.2. Os Antecedentes do Nôgaku – Sarugaku e Dengaku**

Muitas vezes, uma grande obra nasce da rivalidade ou da competição entre dois artistas. Foi precisamente o que aconteceu com o teatro Nô, fruto da rivalidade entre duas formas teatrais: Sarugaku e *Dengaku* (田楽).

Diz-se que ambos, Sarugaku e Dengaku, têm origem comum em Sangaku. No entanto, ao contrário de Sarugaku, várias bibliografias afirmam que a origem de Dengaku se deve também aos rituais antigos realizados em campos de arroz como forma de diversão durante a plantação e para desejar a fertilidade (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 40). Eram inicialmente executados por agricultores mas, ao ganhar a sua espetacularidade, surgiram os profissionais de Dengaku. Como Sarugaku, os atores de Dengaku desenvolvem a sua arte, absorvendo técnicas de vários elementos artísticos e formam companhias teatrais.

Entre o século XII e XIV nasce uma outra forma de arte performativa, chamada *Ennen* (延年). É uma espécie de banquete em templos grandes que incluía dança e diálogo entre duas pessoas. Apesar de este evento se



representar nos templos, era também realizado entre a classe aristocrática e a maior parte dos atores eram artistas de Sarugaku. Assim, não é difícil imaginar que os estilos de Ennen tenham influenciado bastante o Sarugaku. Ao mesmo tempo, o tradicional Dengaku continuou a sobreviver, adotando também estes novos estilos performativos, tal como o Sarugaku. Para ganhar mais público, Sarugaku e Dengaku realizavam duras competições ao longo dos anos, permitindo-lhes estabelecerem-se como trupes independentes e desenvolverem a sua arte teatral (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 44). De facto, Umewaka afirma que é difícil distinguir Sarugaku e Dengaku através de documentos históricos e a distinção destes dois na era Muromachi (século XIV) é quase impossível (UMEWAKA, 2003, p. 83), visto que Zeami, que aperfeiçoou o teatro Nôgaku e que era, ele próprio, um ator de Sarugaku, deixou uma descrição a enaltecer profundamente um ator de Dengaku.

Devido à mútua interferência entre Sarugaku, Dengaku e Ennen, acredita-se que entre o século XIII e XIV, o Nôgaku, a formação de dois tipos artísticos, Nô e Kyôgen, começou a tornar-se clara: o Kyôgen, o humor baseado em imitações que possui êxito do próprio Sarugaku, e o Nô, uma arte com base na música e dança.

### **3.2.3. Aperfeiçoamento do Nôgaku – O Pai e o Filho: Kannami e Zeami**

A era Muromachi foi fértil para o Nôgaku. Alguns artistas teatrais que ganharam fama começaram a formar as suas próprias companhias artísticas. Nesta altura, existiam várias comunidades de Sarugaku e de Dengaku. Cada

trupe possuía um chefe e, quer de Sarugaku quer de Dengaku, tinha que participar numa competição de artes performativas. Quem ganhasse essa competição garantia um tratamento privilegiado a todos os níveis (UMEWAKA, 2003, p. 83).

O maior desenvolvimento do Nôgaku, nomeadamente do Nô, foi conseguido pelos dois artistas geniais do século XIV, o chefe da trupe de Sarugaku “Yûzakiza” e o seu filho, Kannami e Zeami, estabelecendo o que hoje podemos chamar “Nô”. Kannami criou uma nova forma de Sarugaku, introduzindo os elementos apreciados na aristocracia. Embora na altura Dengaku estivesse em força e Sarugaku estivesse a perder terreno na classe nobre, em 1374, a representação de Kannami com o seu filho Zeami ganhou a fama e conquistou o apoio aristocrático. Kobayashi analisa o sucesso de Kannami, dizendo que este conseguiu responder à procura do público na altura (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 47). A capacidade e a sensibilidade de Kannami fizeram-no aprender outras técnicas de artes diferentes, como a sensualidade da dança feminina e o ritmo e o movimento da dança do demónio, integrando-as na arte da “casa”, mímica, dando luz a uma nova arte performativa que sobrevive até ao tempo atual sob o nome “o Nô”. Kobayashi ainda calcula que sem o talento de Kannami não teria sido possível a criação do **Mugen Nô**, as peças do Nô em que introduz o passado no presente, e para aumentar a pureza deste teatro total, teria tido a ideia de apresentar o Kyôgen entre o Nô (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 47).

Em 1374, numa competição importante em que o xôgun Ashikaga Yoshimitsu esteve presente, Kannami e o seu filho Zeami surpreenderam-no

com a sua apresentação. A trupe de Kannami chega rapidamente à fama, ganhando os favores do chefe do Estado. O xôgun Yoshimitsu também deu favoritismo a Zeami, na altura com a idade de doze anos, pela sua beleza. Deste modo, Zeami teve oportunidade de contactar com as figuras mais cultas da altura e, foi aprendendo e absorvendo o conhecimento e a cultura dos aristocratas. De todos estes saberes, incluindo os da seita Zen, virão formar-se o fundamento do aperfeiçoamento do teatro Nôgaku mais tarde.

Após a súbita morte do pai, Zeami adotou às técnicas de Kannami. Apesar da preferência contínua do xôgun Yoshimitsu, o futuro da trupe ainda dependia da vitória nas competições. Para manter o favor do xôgun, Zeami dedicou-se ao refinamento da arte teatral, experimentando todas as possibilidades e conhecimentos, levando-a à sua perfeição. Além de ser um grande ator, compositor e administrador, Zeami também era um grande teórico artístico. Deixou vinte e um livros que contam os segredos da arte da “casa” e, de acordo com Umewaka, estes foram o meio de transmitir toda a arte de Zeami para assegurar a sobrevivência da trupe (UMEWAKA, 2003, p. 83).

O destino de Zeami muda dramaticamente com a morte de Yoshimitsu, o seu maior patrono. Houve mudanças da preferência dos sucessores e aos 72 anos de idade, Zeami foi condenado ao exílio para a ilha de Sado. A razão desta condenação não é conhecida mas diz-se que não foi por ter cometido qualquer crime. Também não existe documento histórico que esclareça os últimos anos da vida de Zeami. Apesar de inúmeros volumes teóricos que deixou, encontram-se poucas descrições e registos históricos que contem a sua vida.

Kannami e Zeami criaram mais de cinquenta peças de Nô, que são apresentadas no palco ainda hoje, na sua forma original. Foram também estes que estabeleceram a forma atual do Nôgaku, uma vez que o seu Sarugaku foi organizado pelas duas formas teatrais – Nô e Kyôgen. No entanto, merece também destaque o apoio do seu patrão poderoso na época, xôgun Yoshimitsu. Como Masuda menciona, a arte do Nô – mais amplamente Nôgaku – foi aperfeiçoada como uma produção colaborativa destas três figuras, Yoshimitsu, Kannami e Zeami (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 27).

#### **3.2.4. O Nôgaku depois de Zeami**

O Nôgaku, nomeadamente o Nô, torna-se prática comum para os poderosos das épocas seguintes. Uma das figuras mais destacadas é Toyotomi Hideyoshi. Nasceu numa família de agricultores pobres mas demonstrou rapidamente a sua capacidade e inteligência militar e unificou o país, pondo fim às guerras civis que duravam há cem anos. Hideyoshi não só adorava o Nô como também atuava como ator principal em várias peças. Umewaka analisa que, devido à sua origem humilde, este era um facto que comprovava o seu culto, por o próprio ser praticante deste tipo de teatro (UMEWAKA, 2003, p. 84).

Tokugawa Iyasu, que conquistou a nação após a morte de Hideyoshi e o fundador do período Edo, também era um grande apreciador do Nôgaku. Neste período é finalmente alcançada a estabilidade política e o governo militar de Edo desfruta do seu poder ao longo de 300 anos. Graças ao favor conferido pelo governo central, o Nôgaku estabelece o seu estatuto como a arte oficial da

classe militar, nomeadamente da casta xôgun, assegurando, deste modo, a consolidação social e financeira para aquelas famílias que praticavam profissionalmente o Nôgaku. Foi neste período que a proteção do governo foi garantida para as cinco escolas (casas) de Nôgaku: Kanzê (Yûzaki)-za, Hôshô-za, Komparu-za, Kongô-za e Kita-za. Esta proteção tornou-se num estímulo para manter o sistema de linhagem de escolas.

A estabilidade social e política firme da época Edo contribuiu para a consolidação da arte. Várias características do teatro foram analisadas, estudadas e até ligeiramente alteradas para que esta arte tradicional pudesse ser suficientemente solene, como o teatro para cerimónias oficiais. A duração de cada atuação, a encenação e a apresentação foram pormenorizadas e refinadas (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 81). Foi também no início desta era que os construtores de máscaras deixaram de procurar a criatividade e começaram a dedicar-se à reprodução de “cópias” das máscaras escolhidas, ou seja, aquelas que seriam consideradas como obras-primas (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 80).

### ***3.2.5. A Crise e a Sobrevivência do Nôgaku nos Tempos Modernos***

Depois de usufruir de fama e existência estável durante 300 anos, o Nôgaku perde o seu grande protetor numa noite. Várias bibliografias afirmam que o Nôgaku enfrentou a maior crise da sua história com a Restauração Meiji. A Restauração – a mudança do governo militar xôgun para o teocrático Imperador – foi um acontecimento inédito através do qual o Japão se

transformou numa nação moderna. O evento, ao mesmo tempo, significava que a arte apreciada pelo xogunato se tornasse numa atividade desonrada. Por questões de sobrevivência, muitos artistas desistiram da profissão e converteram-se em agricultores ou comerciantes. Apenas alguns atores com resistência, obsessão e grande amor por esta arte, entre eles, Umewaka Minoru e Kongô Yuiichi, continuaram a organizar atuações em palcos improvisados. Umewaka Minoru também é conhecido por ter convencido Hôshô Kurô, que virá a ser reconhecido como grande mestre mais tarde, a não desistir da profissão. Assim, no meio das dificuldades, eles mantiveram a esperança de que um dia o Nôgaku voltasse a recuperar o seu valor.

O esforço dos atores resistentes será compensado, pois o Nôgaku virá a ter uma segunda oportunidade. Keene escreve: “Enquanto a maioria das tradições antigas foi sendo sumariamente rejeitada, o subsequente regresso do Nô foi paradoxalmente devido ao desejo de imitar os países ocidentais quando estes ofereciam em eventos diplomáticos entretenimentos adequadamente dignos” (KEENE, 1990, p. 43). Quando Iwakura Tomomi, de origem aristocrata e o Ministro das Relações Exteriores e também o Ministro da Direita do novo governo japonês, visitou a Europa e os Estados Unidos entre 1871 e 1873, deu de novo valor ao teatro tradicional do seu país. Durante essa visita de inspeção, Iwakura foi convidado para a ópera, uma diversão de recepção para visitantes de estados estrangeiros no Ocidente, e reparou em grandes semelhanças entre esta e o Nô. A experiência fez com que o político reconhecesse a importância da existência do teatro nacional tradicional e quando o Imperador visitou a sua residência, decidiu que o Nô fosse o entretenimento adequado para oferecer ao

soberano (KEENE, 1990, p. 43). Kobayashi afirma que este facto abriu uma nova era aos artistas do Nôgaku, oferecendo-lhes um estatuto social nobre, eliminando os seus traços discriminadores (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 92). Desde então, a família imperial tornou-se o maior patrono do Nôgaku.

O nome atual foi dado também nesta altura. Num documento de 1881 aparece o termo “Nôgaku”, em vez de “Sarugaku”, o nome utilizado até à altura que continha uma imagem ligeiramente primitiva devido à letra “saru (猿, significa macaco)” (KOBAYASHI & MASUDA, 1985, p. 93). Com o apoio da Casa Imperial e Iwakura, o Nô é escolhido para receber o General Grant, o antigo presidente dos Estados Unidos e o primeiro político de alto nível de uma Nação a visitar o Japão. O número de atuações do Nô começa também a crescer e, assim, a sobrevivência da arte vinga de novo.

De acordo com Keene, hoje o Nô é apoiado principalmente pelas pessoas que praticam o canto (recitação) (KEENE, 1990, p. 45). A maioria das escolas conseguiu estabelecer a sua própria fonte financeira e até possui um palco para seu uso exclusivo. Keene aponta que, com o crescimento do poder financeiro, a diferenciação entre as cinco escolas está a ser salientada e está a alimentar a rivalidade entre as escolas pela conquista de alunos. Por outro lado, ao invés dos japoneses, foram os académicos e dramaturgos estrangeiros que assinalaram pela primeira vez a contemporaneidade teatral do Nô (KOMPARU, 1983, p. 346). Assim, além de ter sido reconhecido como Património Cultural Intangível Nacional pelo governo japonês em 1957, o Nôgaku vem ganhar novo valor, esta vez, internacional. Foi classificado como o primeiro Património Oral e

Intangível da Humanidade pela UNESCO em 2001, o que garantirá a preservação e a estabilidade do estatuto desta arte teatral histórica.

### **3.3. As Máscaras do Nôgaku**

Apesar de existirem algumas máscaras utilizadas no Kyôgen, elas desempenham um papel da maior importância e principal no teatro Nô. As máscaras utilizadas no Kyôgen chamam-se **Kyôgen men**, enquanto as do Nô são designadas **Nô men**, ou simplesmente **Omote** e apresentam uma maior elaboração em termos de técnicas artísticas. As máscaras do teatro grego ou de outros tipos de dança e teatro antigos vindos do continente asiático no século VII utilizam-se puxando sobre a cabeça. Como Komparu escreve, as máscaras são geralmente criadas em escala superior à do rosto humano, com expressões exageradas, para que sejam suficientemente simbólicas tendo como objetivo a criação de uma imagem intensificada, um papel sobre-humano. No entanto, as máscaras do Nô são pequenas e algumas são até mais pequenas do que própria cara humana. Além disso, ao contrário das outras máscaras, “afixam-se” ou “aplicam-se” na cara. Isto manifesta o facto de a máscara se tornar uma parte da pele do ator após a sua “afixação”, passando a simbolizar um personagem a que acresce o efeito sinérgico do vestido. A máscara é tratada como se fosse o rosto do próprio ator. Daí que a leitura japonesa do carácter kanji<sup>1</sup> “面 (máscara)”, **Omote**, seja mais frequentemente utilizada do que a

---

<sup>1</sup> Na língua japonesa utiliza-se três tipos de caracteres: Hiragana, Katakana e Kanji (carácter chinês). Cada carácter chinês (Kanji) possui normalmente uma leitura japonesa e outra chinesa.



leitura chinesa do mesmo, **Men**, pois o termo “Omote” sugere também o carácter “表” que significa “superfície”, “rosto” ou “face” (KOMPARU, 1983, p. 214).

Em geral, apenas o Shite utiliza sempre uma máscara em cada encenação. No entanto existem peças do Nô em que não se utiliza nenhuma máscara. Neste caso, a própria cara do ator principal é considerada como uma máscara, tendo a designação **Hita men**, que significa “máscara direta”. Durante a apresentação, o ator não aplica nenhuma maquilhagem e o seu rosto deve ter a mesma função de uma máscara. Ou seja, não é permitido fazer nenhuma expressão facial e, nos casos extremos, nem sequer piscar os olhos (KOMPARU, 1983, p. 230). Salvo algumas exceções, **Hita men** é utilizado apenas no **Genzai Nô**, como por exemplo, nas peças “Ataka” ou “Hachinoki”, quando o Shite representa um personagem masculino de meia-idade. Isto é entendido por a idade do ator do Shite ser normalmente próxima do personagem e por reconhecer que os dois – o personagem e o ator – são idênticos (MIURA & KANDA, 2004, p. 219).

### **3.3.1. As Expressões de Uma Máscara**

Quando se descreve na língua japonesa um rosto bonito com pouca expressão facial, diz-se “a cara como a máscara de Nô”, pois as máscaras parecem sem expressão à primeira vista. Contudo, elas são construídas assim para possuírem a uma expressão o mais variada possível. Keene afirma que

esta “expressão intermediária” foi adotada para que o ator possa expressar a alegria ou a tristeza de personagem sem trocar de máscaras (KEENE, 1990, p. 62). Como a investigação de Lyons indica, as máscaras utilizadas no teatro Nô japonês mudam a sua expressão de acordo com a sua inclinação (LYONS & outros, 2000, p. 1). Quando a máscara é baixada, torna-se sombria e triste, enquanto ao levantá-la, torna-se luminosa e mais alegre. De acordo com Komparu, existem apenas três movimentos básicos de expressão pela máscara: **Terasu**; levantá-la ligeiramente para expressar alegria, **Kumorasu**; baixá-la ligeiramente para a expressão de tristeza, **Kiru**; virar rápida e subitamente a sua direção para mostrar a forte emoção como raiva (KOMPARU, 1983, p. 229). Baseado nestes três movimentos, é necessário expressar outras emoções mais subtis e complexas. Portanto, depende totalmente da técnica do ator “desenterrar” todas as expressões através da máscara “inexpressiva”. Por isso, Komparu acentua que, ao contrário de outras obras artísticas, uma máscara do Nô não é terminada quando a sua produção é completa. É considerada como uma obra completa pela primeira vez quando é colocada pelo ator e harmonizada com todos os elementos do Nô, como ação, melodia de canto, ritmo do instrumento musical, etc. (KOMPARU, 1983, p. 231). De facto, o que existe dentro de uma máscara de Nô é uma condensação de emoções e a sua capacidade de expressão é ilimitada de acordo com as técnicas do ator que as coloca (Kanze Bunko [財団法人観世文庫、社団法人観世会]). Takahashi chama isto “super-expressão” e Komparu “expressão infinita”, em vez de “ausência de expressão” ou “expressão neutral” como é geralmente designada (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 25) (KOMPARU, 1983, p. 229).

Existe uma outra função para as máscaras. Takahashi salienta que elas ajudam os atores a concentrarem-se na sua representação de seres sobrenaturais. Ao colocar uma máscara, esta faz a função de conduzir o ator ao outro mundo para que ele se torne alguém originário desse local. Na escuridão do interior da máscara, está a ocorrer uma intensa interação entre o personagem do outro mundo e o ator e isto é provado pela frequência cardíaca de um ator de Nô durante a sua representação imóvel ser mais elevada do que a de qualquer atleta de maratona (Kanze Bunko [財団法人観世文庫、社団法人観世会]) (UMEWAKA, 2003, p. 180).

Durante a época de Edo (1603-1868) o Nô foi reconhecido como o teatro oficial para cerimónias militares. Desde então o teatro tornou-se conservador e começou a ser valorizado como continuação da tradição, perdendo a criatividade. O objetivo da construção da máscara concentra-se também em passar as melhores máscaras do passado para o futuro. As técnicas são desenvolvidas para criar a melhor cópia possível da máscara anterior.

### **3.3.2. Tipos de Máscaras**

Quanto à categoria das máscaras, não existe uma normalização específica. Por exemplo, não há dúvida em que uma máscara de Okina utilizada para a peça “Okina” é denominada a máscara de Okina, mas algumas bibliografias como a de Umewaka categorizam-na no tipo *Senyômen* (Máscaras Exclusivas) pelo facto de esta ser utilizada apenas na peça “Okina”, enquanto

outras como a de Komparu afirmam que esta em si constitui uma categoria de máscara denominada *Okina*, independente das outras categorias. Apesar do autor do texto original categorizar as máscaras em cinco tipos seguintes – *Okina*, *Jô* (*Homem Idoso*), *Oni* (*Demónio*), *Onryô* (*Alma Penada*) e *Danjo* (*Homem/Mulher*), aplicámos outra classificação, embora respeitando a original, a saber: *Jô*, *Otoko* (*Homem*), *Onna* (*Mulher*), *Kishin* (*Demónios e Deuses*), *Onryô* (*Alma Penada e Fantasma*) e *Senyômen* (*Máscaras Exclusivas*), para que os leitores possam ter uma ideia mais concreta sobre a utilização e o papel de cada máscara. Quanto às respetivas traduções dos nomes de máscara foram baseadas nas propostas em inglês na bibliografia de Komparu. Os nomes das máscaras são apresentados sublinhados.

Como foi acima mencionado, as máscaras podem ser classificadas em seis tipos: *Jô* (尉, Homem idoso), *Otoko* (男, Homem), *Onna* (女, Mulher), *Kishin* (鬼神, Demónios e Deuses), *Onryô* (怨霊, Alma penada e Fantasma) e *Senyômen* (専用面, Máscaras exclusivas). Como Takahashi afirma: “Há uma variedade de máscaras, mas alguns tipos são de uso comum. Ao alterá-los ligeiramente, ou talvez mesmo até de forma exagerada, transformam-se em homem, mulher, menino e velho, deus ou monstro.” (TAKAHASHI, MORITA, & TAKAOKA, 2010, p. 25) Por outro lado, Komparu analisa que todas as máscaras foram feitas a partir dos três protótipos seguintes: máscaras de deus ou demónio, ou seja, sobrenaturais, que vêm dos rituais religiosos e que são mais antigas; máscaras de idosos, pelo facto de os idosos terem sido considerados como a forma de existência mais próxima de deus ou espírito; máscaras de mulher, que aumentaram o seu número a partir da época de

Zeami pelo facto de simbolizarem a ideia de *yugen* (KOMPARU, 1983, p. 217). Quando a máscara é de ser sobrenatural, é aplicada tinta de ouro nos dentes e, por vezes, na parte branca dos olhos para indicar que a personagem é de outro mundo. Algumas são chamadas “máscaras exclusivas”, que podem ser utilizadas na personagem de determinadas peças. Tirando as peças “exclusivas”, na maior parte das peças o ator tem liberdade de escolher uma máscara dentro da mesma categoria. Por exemplo, para o Maejite (o Shite do primeiro ato) da peça “Yashima”, o ator pode escolher tanto a máscara de Asakura jô como Sankô jô, tendo consciência da influência da sua escolha na sua interpretação (UMEWAKA, 2003, p. 15).

Keene aponta que mesmo duas máscaras com o mesmo valor artístico podem ser distintas do ponto de vista da “dignidade”: uma, por exemplo, pode ter uma expressão mais séria do que a outra. Este salienta também a preferência de cada escola, dizendo que “os atores de Komparu preferem máscaras de Koomote de inocência infantil, os atores de Kongô, a máscara um pouco mais sensual, e no outro extremo, encontramos uma expressão quase voluptuosa nas máscaras utilizadas pela escola de Kanze” (a minha tradução) (KEENE, 1990, p. 61). O diferente grau de dignidade oferece interpretação diferente. Keene ainda sublinha a importância de dignidades diferentes e explica por que um ator deseja várias máscaras do mesmo tipo, citando a palavra de Kongô Iwao: “se um ator tiver uma máscara de Magojirô, ele pode expressar apenas um grau de dignidade do papel desempenhado, mas se tiver cinco máscaras de Magojirô, ele pode apresentar cinco interpretações diferentes na peça ‘Matsukaze’” (a minha tradução) (KEENE, 1990, p. 62). De

facto, Miura afirma que, se forem colecionadas 60 máscaras de tipos diferentes, é possível apresentar quase todas as 240 peças do Nô que existem hoje (MIURA & KANDA, 2004, p. 6).

Neste capítulo são apresentados os tipos de máscaras, algumas delas pertencentes a cada tipo. A escolha de máscara foi baseada na variedade mencionada no texto original deste projeto de tradução

### **3.3.2.1. Jô (尉 Homem idoso)**

São as que representam homens idosos e, muitas vezes, são utilizadas pelo ator no primeiro ato da peça de **Waki Nô** ou **Shura Nô**, quando a personagem principal – normalmente um deus, a alma penada ou fantasma – está reencarnada.

- Kojô (小尉) ou Kouji jô (小牛尉, Homem idoso de Kouji) foi-lhe dado o nome do criador desta máscara (MIURA & KANDA, 2004, p. 31). É o semblante da reencarnação de um deus como idoso (KOMPARU, 1983, p. 234).
- Asakura jô (朝倉尉, Homem idoso de Asakura) é o rosto de um idoso da classe humilde. É uma máscara humana que expressa o semblante de uma pessoa simples e alegre, com características da pele ligeiramente morena e bigode e barba feitos de cabelo de cavalo (MIURA & KANDA, 2004, p. 45).

- Sankô jô (三光尉, Homem idoso de Sankô) é a máscara criada pelo monge Sankô e tem características idênticas às de Asakura jô (KOMPARU, 1983, p. 234).
- Waraijô (笑尉, Homem idoso sorridente) é uma máscara com dignidade. Representa o rosto de aristocrata reencarnado ou ser sobrenatural (KOMPARU, 1983, p. 234).

Além destas, existem ainda máscaras com características distorcidas de **Jô**, designadas máscaras de **Akujô** (悪尉面, Homem idoso malvado). Diz-se que a palavra “malvado” neste contexto significa “ter dignidade poderosa” (CaliberCast.Ltd, 2012).

- Ô akujô (大悪尉, Homem idoso malvado grande) é a face do homem idoso poderoso e assustador (KOMPARU, 1983, p. 235).
- Ko akujô (小悪尉, Homem idoso malvado pequeno) representa o rosto de homem idoso indignado (KOMPARU, 1983, p. 235).

### 3.3.2.2. *Otoko (男 Homem)*

Estas máscaras representam os homens de várias idades e estratos sociais, desde um rapaz até um chefe militar.

As máscaras de adolescentes e homens jovens são as seguintes:

- Dôji (童子, Menino) é o rosto de um rapaz normal mas, por ter uma expressão de inocente, às vezes é utilizada para representar um deus ou espírito transformado (KOMPARU, 1983, p. 236). As

características fazem lembrar as máscaras de mulher jovem (MIURA & KANDA, 2004, p. 127).

- Jidô (慈童, Criança) expressa o rosto da criança mística e misteriosa com covinhas (MIURA & KANDA, 2004, p. 151).
- Jûroku (十六, Dezasseis) é a face do guerreiro Taira no Atsumori, que pereceu na batalha aos dezasseis anos. De acordo com a tradição de guerra da altura, a máscara é ligeiramente maquiada e os dentes enegrecidos (MIURA & KANDA, 2004, p. 41).
- Chûjô (中将, Tenente) é o rosto cortês e sensível de um príncipe ou de um jovem nobre aristocrata culto (KOMPARU, 1983, p. 236).
- Kasshiki (喝食, Acólito) é a face de um homem jovem e bonito que serve num templo ou casa nobre (KOMPARU, 1983, p. 236).

Um exemplo das máscaras de homem de meia-idade é o seguinte:

- Heita (平太, Igualização grandiosa) é uma face de um poderoso guerreiro que bane os maus espíritos (KOMPARU, 1983, p. 237).

### **3.3.2.3. Onna (女 Mulher)**

Esta categoria apresenta-se com maior variedade. As máscaras de mulher jovem que às vezes representam a forma ideal do mundo do Nô pertencem a esta categoria. Antes e no início da época de Zeami, as máscaras femininas deveriam ter sido muito simples mas com a evolução artística durante época de Kannami e Zeami, que procurou o mundo interno de uma mulher, as



máscaras de mulher também se desenvolveram de diversas maneiras (KANZE, 2000, p. 141).

As máscaras de adolescente e mulher jovem são as seguintes:

- Ko omote (小面, Rosto adorável) é a máscara mais perfeita de todas (MIURA & KANDA, 2004, p. 101). Representa o rosto de uma jovem bela com cerca de 15-16 anos, que é gentil e inocente.
- Waka onna (若女, Mulher jovem) é a face de uma mulher bonita, de beleza elegante.
- Zô onna (増女, Mulher de Zô) foi criada por Zôami. Tem uma beleza com alguma frieza e orgulho e é por vezes utilizada para os papéis de deusa (MIURA & KANDA, 2004, p. 25).
- Magojirô (孫次郎) tem nome do criador, que copiou o rosto da sua mulher que faleceu jovem (MIURA & KANDA, 2004, p. 93).

As que representam mulheres de meia-idade são as duas seguintes. Ambas exibem traços de mães e mulheres casadas e representam tolerância e afeto materno (KANZE, 2000, p. 139).

- Fukai (深井, Profunda) é o rosto de mulher madura com cerca de 40 anos, com a concentração de todas as emoções e experiências pelas quais uma mulher passa, como o amor, perda de amor, casamento, parto, cuidar de uma criança, amor materno, perda de filho, perda do marido, etc. (CaliberCast.Ltd, 2012).
- Shakumi (曲見, Côncava) é outra face de mulher de meia-idade, um pouco mais envelhecida do que Fukai, com o pormenor do seu queixo ser ligeiramente pronunciado (CaliberCast.Ltd, 2012).

As máscaras de mulheres idosas são as seguintes:

- Rôjo (老女, Mulher idosa) é o rosto da idosa magra e fragilizada que outrora fora mulher bela da corte (CaliberCast.Ltd, 2012). Ao mesmo tempo, apresenta alguma inteligência (KANZE, 2000, p. 146).
- Uba (姥, Avó) é o rosto da mulher idosa. Por vezes apresenta-se misteriosa e com alguma elegância (MIURA & KANDA, 2004, p. 31).

#### **3.3.2.4. Kishin (鬼神 Demónios e Deuses)**

São máscaras com características distorcidas que representam criaturas sobrenaturais como demónios, monstros ou deuses.

- Ô beshimi (大癡見, Carranca grande) é o rosto do mítico “Tengu”. “Beshimi” significa a boca firmemente apertada e fechada (KOMPARU, 1983, p. 235).
- Ko beshimi (小癡見, Carranca pequena) é a cara de um demónio-deus.
- Ô tobide (大飛出, Esbugalhado grande) representa a face de um deus no Céu que tem olhos esbugalhados (KOMPARU, 1983, p. 235).
- Ko tobide (小飛出, Esbugalhado pequeno) é um deus que corre sobre a terra (KOMPARU, 1983, p. 235).
- Shikami (顰, Colérico) é utilizada para papéis de espíritos de demónios que demonstram a agitação extrema, com a cara irada

(KOMPARU, 1983, p. 236). O nome “Shikami” vem do verbo “franzir a cara” (MIURA & KANDA, 2004, p. 203).

Ainda existem máscaras de deuses como as seguintes:

- Fudô (不動) é o rosto da divindade budista feroz, Fudô (KOMPARU, 1983, p. 236).
- Shintai (神体, Corpo de deus) é o rosto de um deus jovem (KOMPARU, 1983, p. 236).
- Tenjin (天神, Deus de Céu) é um deus no Céu, em estado colérico (KOMPARU, 1983, p. 236).
- Shaka (釈迦, Buda) é o rosto da estátua de Buda. É feita em grande tamanho para possibilitar que seja colocada uma outra máscara no interior (MIURA & KANDA, 2004, p. 197).

### **3.3.2.5. Onryô (怨霊 Alma Penada e Fantasma)**

Estas máscaras representam os espíritos dos mortos mágoas que regressam a este mundo vindos do mundo da morte e são consideradas como tendo características distorcidas. As máscaras femininas demonstram especificamente raiva, vingança, persistência, rancor e exaltação.

Os exemplos de máscaras masculinas distinguem-se da seguinte forma:

- Ayakashi (怪士, Aparição misteriosa) ilustra o rosto masculino vingativo, é utilizada para o papel do fantasma misterioso (KOMPARU, 1983, p. 237).

- Yase otoko (瘦男, Homem magro) é o rosto do homem magro e morto (KOMPARU, 1983, p. 237).
- Kawazu (蛙, Sapo) é o rosto do morto afogado. Diz-se que foi criada por um monge que se chama Himi, que era especialista na criação das máscaras de morto, fruto da observação profunda de um cadáver (KANZE, 2000, p. 133).

As máscaras femininas deste tipo são as seguintes:

- Deigan (泥眼, Olhos de lama) é o rosto de uma mulher que se dedicou persistentemente à pessoa amada. Diz-se também que tem um semblante de uma mulher espiritualmente iluminada ou de um santo Budista. A parte branca dos olhos é pintada com tinta de ouro (KOMPARU, 1983, p. 238).
- Yase onna (瘦女, Mulher magra) tem o semblante de uma mulher morta.
- Masugami (十寸髪, Cabelo comprido) tem um semblante angustiado de uma bela mulher aristocrata. Tem covinhas na testa e bochechas e tem as sobrancelhas franzidas (MIURA & KANDA, 2004, p. 145).
- Hashihime (橋姫, Princesa da ponte) é o rosto de uma mulher que se transformou num demónio com a raiva do ciúme.
- Hannya (般若, Demónio feminino) é uma máscara que concentra ciúme, vingança, tristeza e mágoa de uma mulher. Tem dois chifres, o que demonstra o facto de ela se ter transformado num demónio. Diz-se que o nome “Hannya” foi dado pelo criador monge Hannya

ou ainda do conceito Budista que significa “sabedoria de iluminação” (CaliberCast.Ltd, 2012).

- Ja (蛇, Cobra) tem um semblante mais animal do que o Hannya e expressa uma fúria violenta que ninguém pode acalmar. Era considerado que uma mulher se transformaria numa cobra quando atingisse o limite da fúria e do rancor (CaliberCast.Ltd, 2012).

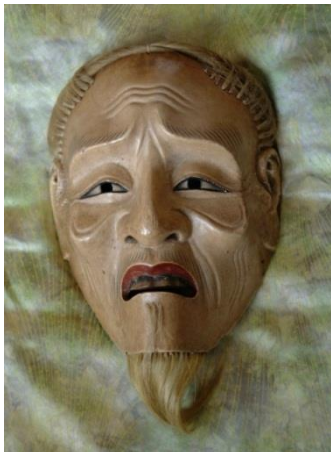
### **3.3.2.6. Senyô men (専用面 Máscaras Exclusivas )**

São as máscaras utilizadas exclusivamente em determinadas peças. Salvo algumas exceções, o título da peça corresponde ao nome da máscara.

- Hakushiki jô (白式尉, Ancião branco) é uma máscara com grande importância e é a mais antiga de todas. Pertence a um tipo geralmente chamado “Okina (翁)” de que existem várias variedades. As máscaras de Okina são únicas pois têm a parte da boca separada em dois, sendo ambas ligadas por um fio. Algumas têm sobrancelhas especiais, dois *pompons*. Todas têm um semblante de felicidade e contentamento (KOMPARU, 1983, p. 234).
- Kagekiyo (景清) é utilizada apenas na peça “Kagekiyo”. É o rosto de um monge cego chamado Kagekiyo (KOMPARU, 1983, p. 237).
- Yoroboshi (弱法師, Monge vacilante) é o rosto de um menino injustamente excluído e que ficou cego de tanta tristeza. O nome significa um monge que caminha com passos vacilantes (KOMPARU, 1983, p. 236).

- Yamamba (山姥, Velha bruxa da montanha) é a face de uma misteriosa bruxa velha que vive na montanha. Apesar do seu semblante invulgar com a pele vermelha, demonstra ao mesmo tempo a grandeza da natureza.
- Shishiguchi (獅子口, Boca de leão) é utilizada somente na peça “Shakkyô” e tem o seu nome por ter a sua boca como a de um leão. É o rosto de um ser mítico, cão-leão.
- Shôjô (猩々) é a cara alegre e corada de “Shôjô”, um elfo viciado em vinho de arroz, sake.
- Ikkaku sennin (一角仙人, Eremita com um chifre) é utilizada apenas na peça “Ikkaku Sennin” e é a cara de um eremita malévolo taoista que luta contra o deus-dragão (KOMPARU, 1983, p. 235).

## Jô (尉, Homem idoso)



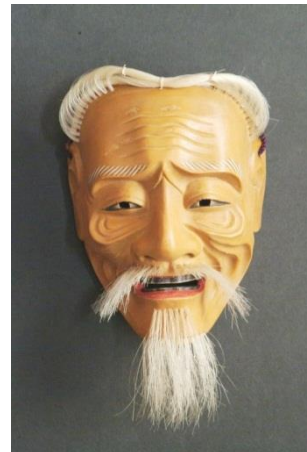
Kojô (小尉)/

Kouji jô(小牛尉, Homem idoso de Kouji)



Asakura jô

(朝倉尉, Homem idoso de Asakura)



Sankô jô

(三光尉, Homem idoso de Sankô)

## Akujô (悪尉, Homem idoso malvado)



Waraijô

(笑尉, Homem idoso sorridente)



Ô akujô

(大悪尉, Homem idoso malvado grande)



Hanakobu akujô

(鼻瘤悪尉, Homem idoso malvado com nariz proeminente)

## Otoko (男, Homem)



Dôji (童子, Menino)



Jidô (慈童, Criança)



Jûroku (十六, Dezasseis)



Chûjô (中将, Tenente)



Kasshiki (喝食, Acólito)



Heita (平太, Igualização grandiosa)



## Onna (女, Mulher)



Ko omote (小面, Rosto adorável)



Waka onna (若女, Mulher jovem)



Magojirô (孫次郎)



Zô onna (増女, Mulher de Zô)



Masugami (十寸髪, Cabelo comprido)



Fukai (深井, Profunda)



Shakumi (曲見, Côncava)



Rôjo (老女, Mulher idosa)



Uba (姥, Avó)

## Kishin (鬼神, Demônio e Deus)



Ô beshimi (大癡見, Carranca grande)



Ko beshimi (小癡見, Carranca pequena)



Shikami (癡, Colérico)



Ô tobide (大飛出, Esbugalhado grande)



Ko tobide (小飛出, Esbugalhado pequeno)



Fudô (不動)



Shintai (神体, Corpo de deus)



Tenjin (天神, Deus de Céu)



Shaka (釈迦, Buda)

## Onryô (怨霊, Alma penada e Fantasma)



Ayakashi (怪士, Aparição misteriosa)



Yase otoko (瘦男, Homem magro)



Kawazu (蛙, Sapo)



Deigan (泥眼, Olhos de tinta de ouro)



Yase onna (瘦女, Mulher magra)



Hashihime (橋姫, Princesa da ponte)



Hannya (般若, Demónio feminino)



Ja (蛇, Cobra)



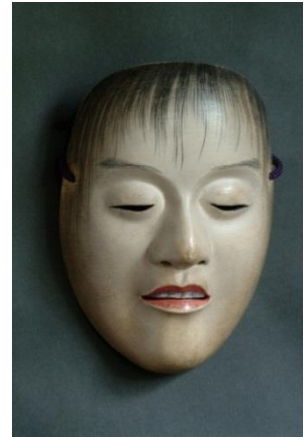
## Senyô men (専用面, Máscaras exclusivas)



Hakushiki jô (白式尉, Ancião branco)



Kagekiyo (景清)



Yoroboshi (弱法師, Monge vacilante)



Yamamba

(山姥, Velha bruxa da montanha)



Shishiguchi (獅子口, Boca de leão)



Shôjô (猩々)



Ikkaku sennin

(一角仙人, Eremita com um chifre)

## Máscaras em pormenor – Uba e Okina



## **4. Discussão**

O presente projeto – a tradução do texto de língua japonesa para portuguesa e a tese sobre a análise de problemas e a pesquisa do tema – deixa em aberto algumas questões que a autora do projeto passa aqui a citar.

Em primeiro lugar, a tradução poderá ser alvo de posterior revisão para eventual publicação, sendo que esta revisão final não foi realizada por não ser necessária para conclusão desta tese.

No que diz respeito à parte que trata a análise de problemas de tradução, como foi mencionado anteriormente, o facto de não encontrarmos publicada informação relativamente a técnicas de tradução entre português e japonês levou-nos a criar uma solução especialmente adaptada a cada caso desta tradução. Começamos o trabalho pela procura de fontes de informação a respeito da tradução entre inglês e japonês. A partir da informação encontrada procuraram-se casos análogos e efectuou-se a adaptação das situações enquadráveis. Esta técnica permitiu desenvolver este trabalho, que pretende contribuir para a produção de conhecimento na área de tradução de japonês para português, apresentando um exemplo de um tipo de tradução em que o texto original tem uma forte componente cultural e histórica.

## 5. Conclusão

Ao longo do processo tornou-se mais clara a diferença cultural e linguística das duas línguas – o japonês e o português – e a complexidade de sintonizar o conteúdo do texto original na língua de chegada.

Em termos de terminologia, com frequência foi aplicada a técnica de **empréstimo** por não existirem termos equivalentes. No entanto, apesar das dificuldades, procurámos aproximar a tradução o mais possível à leitura da língua de chegada, procurando as melhores soluções possíveis através das técnicas de **naturalização** e de **adaptação**. Além disso, no caso da aplicação de **empréstimo**, foram inseridas explicações adicionais como forma de **compensar** a informação.

Outra opção que foi útil neste projeto foi a de utilizar como referência a tradução noutra língua, neste caso o inglês. Existem várias traduções de língua japonesa para inglesa sobre materiais e matérias do teatro Nô. Como a língua inglesa e a portuguesa são ambas línguas indo-europeias, que manifestam, de algum modo, similaridade linguística, quando comparadas com a língua japonesa, as traduções em inglês foram um importante contributo para aprofundar a precisão da presente tradução.

As expressões idiomáticas e os provérbios apresentam a riqueza de uma língua mas podem com frequência levantar dúvidas na tradução. Quando o tradutor não for nativo da língua de partida, pode não conseguir assinalar o verdadeiro sentido das palavras. Mesmo se o tradutor conhecer, se não existir

uma expressão igual ou equivalente na língua de chegada, ele encara várias hipóteses até encontrar uma estratégia para a traduzir: respeitar literalmente a ordem das palavras; ou respeitar a mensagem; ou procurar uma interpretação de acordo com o contexto.

Quanto ao *nível de organização do texto*, como foi anteriormente mencionado, o principal problema tem a ver com a diferença estrutural linguística. Para ultrapassar esta dificuldade, foi aplicada na maioria dos casos a técnica de **transposição**, através da qual se efetuam alterações na estrutura gramatical das orações. Além disso, foi também necessário conjugar e combinar várias técnicas como a **compensação**, a **expansão** e a **redução** para que a ideia do texto se tornasse mais completa e clara.

Traduzir um texto sobre matéria cultural e histórica, trabalhando com duas línguas tão distintas é uma tarefa complexa. Embora as estruturas linguísticas do japonês e do português sejam completamente diferentes, tentamos obter uma aproximação e equivalência mais rigorosas entre elas, o que conseguimos através das técnicas de tradução utilizadas. O importante é manter a mensagem do texto original e transmiti-la com rigor aproximando-a o mais possível à língua de chegada.

O conhecimento profundo sobre o tema é essencial num trabalho de tradução. Como foi demonstrado no capítulo 3, o Nôgaku possui características culturais e históricas bastante marcadas. As suas técnicas para a construção das máscaras e a sua filosofia na representação foram mantidas na sua feição original ao longo do tempo e fazem com que esta arte teatral seja única no mundo. Por ser um teatro com características tão complexas, estudá-lo e



compreendê-lo com maior profundidade é fundamental para que se possa realizar uma tradução com rigor e precisão.

## 6. Bibliografia

- BAKER, M. (2003). *In Other Words - A coursebook on translation*. London: Routledge.
- BASSNETT, S. (2005). *Translation Studies* (3ª ed.). London & New York: Routledge.
- CHESTERMAN, A., & WILLIAMS, J. (2002). *The Map - A beginner's guide to doing research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. (1995). Lisboa: Texto Editora, Lda.
- ICHINOSE, A., & YAMADA, T. (2011). *Nihongo kara Kangaeru! Porutogaru-go no Hyôgen* [日本語から考える！ポルトガル語の表現]. 東京: Hakusui Sha [白水社].
- KANZE, T. (2000). *Yôkoso Nô no sekai he* [ようこそ能の世界へ]. Kurashi no Techô Sha [暮らしの手帖社].
- KEENE, D. (1990). *Nô: and, Bunraku: two forms of Japanese theatre*. New York: Columbia University Press.
- KOBAYASHI, S., & MASUDA, S. (1985). *Nô no rekishi* [能の歴史]. 東京: Heibon sha [平凡社].
- KOMPARU, K. (1983). *The Noh Theater: Principles and perspectives*. (J. CORDDRY, Trad.) New York / Tokyo: Weatherhill / Tankosha.
- LYONS, M., & outros. (2000). *The Noh Mask Effect: Culture and View Dependent Facial Expression Perception*. Quebec City: Proceedings Xith Conference of the International Society for Research on Emotion, 16-20 August 2000. Obtido de LYONS, Michael; et el (2000) *The Noh Mask Effect: Culture and View Dependent Facial Expression Perception*, Proceedings, Xith Conference of the International Society for Research on Emotion, 16-20 August 2000, Quebec City.
- MACHADO, J. (1996). *O Grande Livro dos Provérbios*. Lisboa: Editorial Notícias.
- MIURA, Y., & KANDA, Y. (2004). *Omote kara tadoru Nôgaku Hyakuban* [面からたどる能楽百一番]. Kyoto: Tankosha.
- MONTGOMERY, S. L. (2000). *Science in Translation: movements of knowledge through cultures and time*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MUNDAY, J. (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and applications*. London & New York: Routledge.
- PYM, A. (2009). *Exploring Translation Theories*. London: Routledge.
- SADLER, A. L. (2010). *Japanese Plays: Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works*. Vermont: Tuttle Publishing.
- SANTOS, A. N. (1997). *Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

- SEIDENSTICKER, E. (1989). On Trying to Translate Japanese. In J. BIGUENET, & R. SCHULTE, *The Craft of Translation* (pp. 142-153). Chicago: The University of Chicago Press.
- SILVA, H., & QUINTÃO, J. (1990). *Dicionário de Provérbios*. Lisboa: Escher Publicações.
- TAKAHASHI, M., MORITA, T., & TAKAOKA, K. (2010). *Noh: Classical Japanese Performing Art*. Tokyo: Pie Books.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Translation Company.
- UMEWAKA, N. (2003). *Nôgaku heno shôtai* [能楽への招待]. 東京: Iwanami Shoten [岩波書店].
- ZEAMI. (2006). *The Flowering Spirit: classic teachings on the art of Nô*. (W. S. Wilson, Trans.) Tokyo: Kodansha International Ltd.

## Webgrafia

- Biblioteca Nacional de Portugal. (s.d.). *Base Nacional dos Dados Bibliográficos*. Obtido em 14 de 10 de 2011, de <http://porbase.bnportugal.pt>
- CaliberCast.Ltd. (2011). *Enmoku Jiten: Dôjôji* [演目事典 : 道成寺]. Obtido em 30 de 10 de 2011, de The-NOH.com: [http://www.the-noh.com/jp/plays/data/program\\_013.html](http://www.the-noh.com/jp/plays/data/program_013.html)
- CaliberCast.Ltd. (2012). *Nômen Jiten* [能面事典]. Obtido em 28 de 2 de 2012, de The-NOH.com: [http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&class\\_id=1](http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&class_id=1)
- Kanze Bunko [財団法人観世文庫、社団法人観世会]. (s.d.). *A Introdução ao Nohgaku*. Obtido em 08 de 02 de 2011, de Kanze.net: [http://kanze.net/public/\\_upload/type017\\_5\\_1/file/file\\_12716502402.pdf](http://kanze.net/public/_upload/type017_5_1/file/file_12716502402.pdf)
- Kanze.net (財団法人観世文庫、社団法人観世会 共同運営公式ウェブサイト). (s.d.). *Kanze.net*. Obtido em 08 de 02 de 2011, de <http://www.kanze.net>
- ISO. (s.d.). *ISO 3602:1989*. Obtido em 3 de 3 de 2012, de Organização Internacional de Normalização: [http://www.iso.org/iso/iso\\_catalogue/catalogue\\_tc/catalogue\\_detail.htm?csnumber=9029](http://www.iso.org/iso/iso_catalogue/catalogue_tc/catalogue_detail.htm?csnumber=9029)
- Sector 88. (s.d.). *Noh Kyogen*. Obtido em 17 de 02 de 2012, de <http://www.nohkyogen.jp>
- The Asahi Shimbun Company / VOYAGE GROUP, Inc. (10 de 9 de 2012). *Kotobank.jp*. Obtido de プラス α: <http://kotobank.jp/word/%E3%83%97%E3%83%A9%E3%82%B9%CE%B1#>

- The Imperial Household Agency [宮内庁]. (日付不明). Gagaku (Japanese Imperial Court Music). 参照日: 2012 年 01 月 05 日, 参照先: 宮内庁 (The Imperial Household Agency): <http://www.kunaicho.go.jp/e-culture/gagaku.html>
- The-NOH.com (the 能ドットコム). (s.d.). *The-NOH.com*. Obtido em 13 de 02 de 2011, de <http://www.the-noh.com/jp/sekai/index.html>
- The Nohgaku Performer's Association [公益社団法人 能楽協会]. (s.d.). *Aprendendo o Noh e Kyogen*. Obtido em 08 de 02 de 2011, de <http://www.nohgaku.or.jp/encyclopedia/study.html>
- The Nohgaku Performer's Association [公益社団法人 能楽協会]. (s.d.). *The Nohgaku Performer's Association* [公益社団法人 能楽協会]. Obtido em 02 de 08 de 2011, de Nôgaku Jiten [能楽事典]: <http://www.nohgaku.or.jp>
- Weblio, Inc. (s.d.). *Kindei*. Obtido em 3 de 3 de 2012, de Dicionário Weblio: <http://www.weblio.jp/content/%E9%87%91%E6%B3%A5>
- Wikipédia. (7 de 9 de 2012). *Sado (Niigata)*. Obtido de [http://pt.wikipedia.org/wiki/Sado\\_\(Niigata\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Sado_(Niigata))



## **7. Anexo**

O texto original e tradução em anexo.